

PreText

NUMERO 10 - APRILE 2019

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



CHE NE SARÀ DEL MESTIERE DI EDITORE

CAMBIATO MOLTE VOLTE IN MEZZO MILLENNIO, SI REINVENTERÀ ANCORA



PreText

NUMERO 10 - APRILE 2019

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Michela Taloni

Comitato scientifico

Maria Luisa Betri, Luca Clerici, Silvia Frittoli,
Piergaetano Marchetti, Luigi Mascilli, Migliorini,
Silvia Morgana, Irene Piazzoni, Oliviero Ponte di Pino,
Elena Puccinelli, Adolfo Scotto di Luzio

Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano

@ 2019 Istituto Lombardo di Storia Contemporanea
Sede legale: Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano - tel. 02 6575317
Registrazione Tribunale di Milano: n° 363 del 19-11-2013
Stampa: Galli Thierry stampa s.r.l. - via Caviglia 3 - 20139 Milano

@ Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, a uso interno e didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore.

L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali
iconografici non individuati.

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:

<http://www.bookcitymilano.it/>

<http://www.italia-resistenza.it/rete/insmili/ilsc-milano/>

Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:
redazione.pretext@istlec.fastwebnet.it

ISSN 2284-2659

In copertina, Giuseppe Arcimboldo, *Il bibliotecario*.

DI QUESTO DECIMO NUMERO DI **PreText**
SONO STATE STAMPATE
N. 1000 COPIE NUMERATE

Copia n. di 1000

SENZA LA TUTELA DEL DIRITTO D'AUTORE
LA DEMOCRAZIA PERDE COLPI

IL LAVORO INTELLETTUALE

IL PARLAMENTO EUROPEO HA APPROVATO LA DIRETTIVA SUL COPYRIGHT. I PAESI CHE HANNO VOTATO CONTRO SONO QUELLI CHE METTONO IN DISCUSSIONE I VALORI OCCIDENTALI A CUI SI È ISPIRATA L'EUROPA USCITA DALLA SECONDA GUERRA MONDIALE

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI



a direttiva Ue sul *copyright* (diritto d'autore) è finalmente stata approvata dal Parlamento europeo. Quando i singoli Paesi dell'Unione lo recepiranno, entro un paio d'anni, qualcosa cambierà per gli editori: i colossi della Rete dovranno condividere con loro almeno una parte dei consistenti guadagni. Cosa sacrosanta. Ma prima di valutare le conseguenze economiche, si dovrebbe riflettere su cosa ha significato, in questi ultimi decenni, il *Far West* di Internet per chi fa ricerca, informazione, scrive libri, musica, inventa qualcosa che non sia un oggetto fisico, ovvero per tutti quei lavori che si possono definire intellettuali o di intrattenimento con contenuto di creatività. La Rete ha lasciato filtrare il messaggio che si tratta di occupazioni senza un valore intrinseco perché del loro prodotto si può fare gratuitamente ciò che si vuole. Peggio ancora: chiunque può produrre informazione o assemblare studi senza un professionale lavoro di scavo nel rispetto di regole scientifiche, deontologiche ed etiche; è sufficiente assemblare notizie scovate qua e là, trasformando opinioni e

luoghi comuni in fatti assodati. Anni fa un piccolo editore piuttosto spregiudicato, a chi lo accusava di "rubare" idee altrui, rispondeva: una volta nate, le idee finiscono nell'aria e chi è più sveglio fa bene a catturarle con un retino come fossero farfalle. Nel migliore dei mondi possibili sarebbe fantastico: le idee, lasciate fluttuare nell'aria, come pollini potrebbero fecondare altre idee. Ma fino a quando le regole della convivenza sono le attuali, usare le idee degli altri gratuitamente per trarre profitti propri, con l'andar del tempo ha la sola conseguenza di screditare il lavoro intellettuale. Non riconosciuto dal mercato come un valore, potrà essere esercitato solo da chi è già ricco di famiglia, da chi ha un mecenate che lo sostiene (solitamente traendone un vantaggio personale) o da chi è pagato da interessi (politici,

NEGLI ULTIMI ANNI LA RETE HA FATTO FILTRARE LA CONVINZIONE CHE INFORMAZIONE, RICERCA E CREATIVITÀ NON ABBIANO UN VALORE INTRINSECO

economici) che mirano a controllare e manipolare le coscienze. È chiaro che tutto ciò ha poco a che vedere con la democrazia. La conoscenza e l'informazione si trasformerebbero, con l'informazione in ogni dittatura, in propaganda. Vorremmo pensare che chi si è opposto alla tutela del *copyright* in Rete semplicemente non abbia approfondito il problema né ben compreso i pericoli che si corrono. Poi, però, assistendo ad alcune derive, ci viene il sospetto che li abbiano compresi benissimo. Anzi...

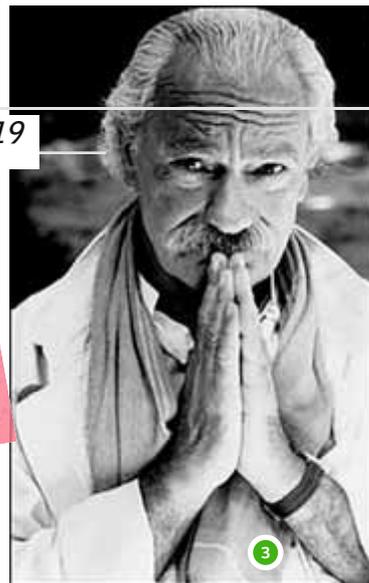
SOMMARIO - PreText n. 10 - Aprile 2019



1



2



3



10 / Maria Canella e Giuseppe Vitale
Il popolo del libro

18 / Oliviero Ponte di Pino
E l'editore sta a guardare?

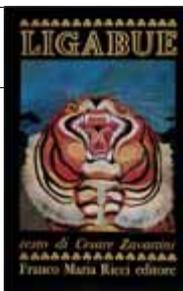
26 / Paolo Costa
Quante parole servono?

32 / Carlo Alberto Brioschi
Il romanzo della scienza

38 / Arturo Carlo Quintavalle
Una storia finita?

46 / Mario Andreose
Altre avventure editoriali

52 / Carlo Carotti
Così fecero *Conoscere*



58 / Anna Antonello
Un esordio da manuale

66 / Salvatore Veca
La signora dei libri

71 / Achille Mauri
La volta che Inge...

72 / Gian Arturo Ferrari
L'editore schietto

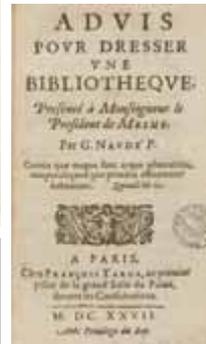


76 / Irene Piazzoni
Una risata non è bastata

82 / Paolo Pagani
Con la Storia nelle scarpe

86 / Michela Ravasi
Per combattere un tabù





90 / Patrizia Gaccia
La rivista troppo timida

96 / Francesca Corrias
Tre "parolai" in libertà

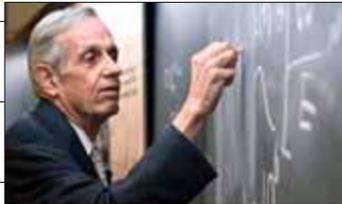
102 / Andrea G. G. Parasiliti
Sicilia, isola parolibera

108 / Simone Campanozzi
Il ciclostile del '68

114 / Stefano Parise e Alberto Rapomi Colombo
La biblioteca dei milanesi

122 / Federica Re
Specchio di una famiglia

128 / Massimo Gatta
L'anarchia dello scaffale



134 / Nicola Matteo Munari
I segni del comando

138 / Massimo Castoldi
Sfida al Balilla razzista

1. Inge Feltrinelli (articoli a pagg. 66 e 71).
2. Ragazzi nel cortile della Sorbona a Parigi nel Sessantotto (articolo a pag. 108).
3. Tiziano Terzani (articolo a pag. 82).
4. Il primo numero della rivista *Poesia* diretta da Sem Benelli e F. T. Marinetti (articolo a pag. 96).
5. dantealighieri@virgilio.it, opera dell'artista Giuseppe Veneziano, 2012 (articolo a pag. 26).

LA LETTURA

Nella pagina a fianco, quartiere di Mea Shearim, abitato da ebrei ultraortodossi (*Haredim*); sotto, sui muri dei manifesti che rappresentano una sorta di "giornale condiviso" © Giuseppe Vitale, 2018.

IDENTITÀ E PAROLE

«L'EREDITÀ VIENE TRASMESSA ATTRAVERSO
LA NARRAZIONE, NON TRAMITE I GENI»

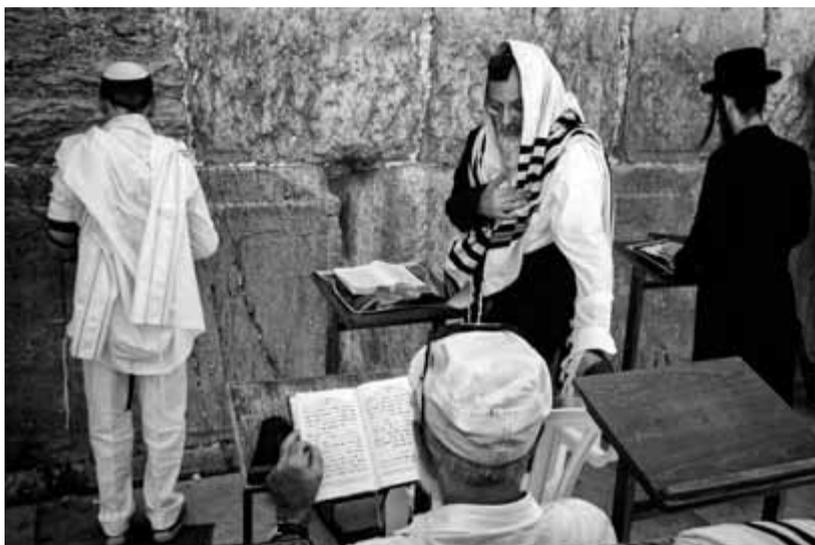
IL POPOLO DEL LIBRO

UN FOTOGRAFO RACCONTA CON LE IMMAGINI
CIÒ CHE LO SCRITTORE ISRAELIANO DA
POCO SCOMPARSO AMOS OZ E LA FIGLIA HANNO
SPIEGATO IN UN VOLUME ILLUMINANTE

Testo di *MARIA CANELLA* fotografie di *GIUSEPPE VITALE*

LA PREGHIERA

Muro
Occidentale
o Muro
del Pianto:
devoti
in preghiera
© Giuseppe
Vitale, 2018.





Perché le parole sono così importanti per gli ebrei? Nel 2012 Amos Oz e la figlia Fania Oz-Salzberger pubblicano un libro, intitolato *Jews and Words*, con il quale vogliamo ricordare il grande scrittore recentemente scomparso, in parallelo a un reportage fotografico realizzato nell'estate 2018 dal fotografo Giuseppe Vitale nel quartiere ortodosso Mea Shearim di Gerusalemme.

Nel loro libro, che ha conquistato il plauso di un filosofo rigoroso come Jürgen Habermas e incantato uno scrittore fantasioso come Jonathan Safran Foer, gli autori si avventurano lungo le varie epoche della storia ebraica per spiegare la fondamentale relazione che esiste tra gli ebrei e le parole. Mescolando narrazione e studio, conversazione e argomentazione, padre e figlia raccontano le storie che stanno dietro ai nomi, ai proverbi, alle dispute, ai testi e alle barzellette più duraturi dell'ebraismo. Secondo



loro, queste parole compongono la catena che lega Abramo agli ebrei di tutte le successive generazioni. Usando come cornice per la discussione questioni quali la continuità, le donne, l'atemporalità, l'individualismo, i due Oz riescono con maestria a entrare in contatto con personalità ebraiche di ogni tempo, dall'anonimo, forse femminile, autore del *Cantico dei Cantici*, passando per oscuri talmudisti, fino agli

IL RAPPORTO CON DIO

Qui sotto e nella pagina a fianco, Muro del Pianto: devoti in preghiera o intenti nella lettura delle Sacre Scritture. © Giuseppe Vitale, 2018.



scrittori contemporanei. Suggestiscono che la continuità ebraica, persino l'unicità ebraica, non dipenda tanto da alcuni luoghi essenziali, monumenti, personalità eroiche o rituali, quanto piuttosto dalle parole scritte e da un confronto che si perpetua tra le generazioni.

«Religione e nazionalità non contano. Siamo fatti di fantasia, di storie inventate, che sono la nostra identità. È il testo, la parola e non il sangue a determinare chi siamo, perché l'eredità, da padri e madri a figli e figlie, viene trasmessa attraverso la narrazione e non tramite i geni. Siamo tutti un'invenzione letteraria». Così sostengono Amos e Fania Oz in un'intervista su *L'Espresso* del settembre 2013, in occasione dell'uscita in Italia del volume *Gli ebrei e le parole* per Feltrinelli. «Il titolo non deve trarre in inganno. Il nostro non è un libro solo per gli ebrei, ma per tutti coloro che amano leggere». Il saggio, un manifesto della laicità e del buon uso della me-

moria, è in realtà una serie di storie, storielle, aneddoti, parabole raccontati con ironia, senso dell'umorismo e dove vengono messi in gioco tutti i sentimenti del lettore.

Ricordare il volume è un'occasione per parlare non solo dell'identità ebraica, ma di temi che riguardano il nostro essere umani: del significato e dell'uso della parola, dell'importanza dell'interpretazione contro le verità sacre («Nell'ebraismo contano le domande, non le risposte; a differenza forse del cattolicesimo») e del perché come diceva Bernard Malamud, grande scrittore newyorkese, tutti gli uomini sono un po' ebrei. Per Amos e Fania, infatti, l'ebraismo è una metafora della condizione umana: quello che sta loro a cuore è uscire dai ghetti dell'appartenenza, smontare la mentalità che porta ai fanatismi, e combattere l'ossessione identitaria che si sta diffondendo come un'epidemia su scala globale; Israele compreso. «Qui in Israele dicono che se non frequenti la



sinagoga non sei un buon ebreo. Noi invece pensiamo di essere dei buoni ebrei senza andare in sinagoga», dice Amos Oz.

Ossessione identitaria? Intervistato da Wlodek Goldkorn nella sua casa a Tel Aviv, metropoli cosmopolita e tollerante diversa dalla Gerusalemme più integralista, Oz spiega la differenza tra identità e appartenenza. «L'appartenenza è data. Sei uomo o donna; bianco o nero. Quindi è poco interessante. L'identità invece è materia di grande fascino per uno scrittore, per una storica, ma anche per chiunque sia curioso degli umani. [...] L'identità ciascuno se la sceglie come vuole. Significa autodeterminazione: puoi essere socialista, fascista, nazionalista, vegetariano. [...] Ma la cosa più importante e che fa capire quanto noi umani possiamo essere liberi perché dotati di immaginazione, è che tutti abbiamo più identità. Si è nel contempo padri, figli, nonni, mariti, amanti, tifosi di una squadra di calcio, patrioti locali

li e via elencando».

Esiste però una gerarchia di queste identità? «Sì», è la risposta, «sta nell'ordine con cui la persona declina le proprie molteplici identità. Però succede spesso, e a tutti, che le varie identità entrino in conflitto tra di loro; quindi la gerarchia non può mai essere fissa e definitiva, come invece vorrebbero i fondamentalisti». Ecco spiegata la materia di cui sono fatti i sogni, ma pure i grandi romanzi e la vita vera. Amos e Fania chiosano: «L'identità è un'invenzione. Come del resto la tradizione».

Ma se gli ebrei sono «un collettivo nato da testi e non dalla genetica», è inevitabile chiedere: chi, allora, non è ebreo? Risponde Amos: «Rovescio la domanda. E rispondo che è ebreo chiunque voglia esserlo». E lo scrittore noto per la sua ironia (la considera un potente antidoto contro i fanatismi) aggiunge: «Chiunque sia sufficientemente folle per essere ebreo è ebreo. E se è un buon ebreo o un

LA SCUOLA

Nella pagina a fianco, quartiere di Mea Shearim: i bambini si recano alla scuola elementare pubblica (*Talmud Torah*). © Giuseppe Vitale, 2018.

IDENTITÀ E PAROLE

cattivo ebreo, lo decide il vicino di casa, ebreo pure lui». Forse nella sua generosità Oz allarga troppo il campo. Tra le caratteristiche attribuite agli ebrei, soprattutto quelli creativi – scrittori, artisti, architetti, cineasti (e basti pensare a Woody Allen) –, c'è una certa capacità di raccontare personaggi nevrotici. Vale anche per Oz. Nel suo capolavoro *Michael Mio*, del 1968, in apparenza non succede niente; in realtà avviene un lento terremoto nella psiche della protagonista, una giovane donna di Gerusalemme. Oz, insomma, scrive un po' come Čechov («Mi piace il paragone, non so se piacerebbe a Čechov», interrompe lui). Ma allora anche Čechov era uno scrittore ebreo? La risposta: «Noi diciamo nel nostro libro una cosa drastica e di conseguenze incalcolabili: chiunque legge dei libri è un po' ebreo. Lo è chiunque abbia un rapporto intimo col testo».

Da ragazzo, a soli 15 anni, Amos si ribella alla famiglia del padre, tutta libri, discorsi sofisticati e dotti. Cambia cognome dal tedesco Klausner in Oz, che in ebraico significa “forza”, lascia Gerusalemme e va a vivere in un kibbutz per fare l'agricoltore e divenire un pioniere sionista e laburista, contadino e combattente, un ebreo nuovo, diverso da tutti i confratelli diasporici «privi di radici e sospesi nell'aria» come sono raffigurati gli ebrei in certi quadri di Chagall. In seguito Oz ha cambiato profondamente le sue opinioni: «Il Novecento non è stato il secolo degli agricoltori e dei soldati. È stato invece il secolo degli intellettuali, dei commercianti, dei mediatori. Da questo punto di vista è stato il secolo degli ebrei». Di fronte all'obiezione che il suo può sembrare un discorso antisionista, precisa: «Il sionismo ha dato un'interpretazione troppo angusta della parola “ebreo”. Certo, oggi in Israele è rinato l'ebreo universale, diasporico. Però l'ebreo israeliano parla

l'ebraico e quindi ha un rapporto diretto con il testo originale, quello di tremila anni fa. La differenza tra diaspora e Israele sta nel sapere l'ebraico o non saperlo. Ed è importante».

Quando si riferisce al testo originale, Oz ha in mente la Bibbia. In *Gli ebrei e le parole* se ne parla molto; perché è la madre di tutti i testi. Nella recensione di Elena Loewenthal, traduttrice del volume, uscita su *Tuttolibri* dell'8 ottobre 2013, viene ripercorso il “giallo” della Bibbia ebraica raccontato da Amos e Fania Oz. Fino al 1947, il più antico manoscritto della Bibbia risale al X secolo. Si trattava del *Codice di Aleppo*, la cui storia è degna di Dan Brown (Matti Friedman ne ha tratto ora un avvincente saggio: *The Aleppo Codex: In Pursuit of One of the World's Most Coveted, Sacred, and Mysterious Books*, Algonquin Books, 2013).

Antico finché si vuole, ma almeno mille anni più tardi rispetto all'epoca in cui il canone biblico si assestò. Dieci e più secoli di distanza fra un testo e il suo primo testimone sono davvero tanti. Poi nel 1947 un bambino beduino, forse annoiato dalla monotonia del deserto, si mise a giocare con i sassi, finché non ne tirò uno verso un buco nella parete di roccia che s'affaccia sul Mar Morto. Il sasso fece un rumore strano, come di rimbalzo contro qualcosa di cavo. Fu così che iniziò la più grande scoperta archeologica del secolo. Dentro la grotta c'erano decine di orci alti e panciuti, pieni di manoscritti ebraici: erano il deposito di parole della comunità monastica *ante litteram* di Qumran, attiva nel deserto di Giudea a cavallo dell'era cristiana. Anche questa è una storia dai contorni gialli, piena di colpi di scena e misteri.

A settant'anni di distanza, molti dei manoscritti (custoditi sotto la cupola bianca del Museo d'Israele a



IL SACRO

Nella pagina a fianco, in Sinagoga, lettura delle Sacre Scritture (*Torah*). Sotto, Rabbino bacia la *Torah* di fronte al Muro del Pianto. © Giuseppe Vitale, 2018.

IDENTITÀ E PAROLE

Gerusalemme che riproduce i coperchi degli orci) sono ancora da pubblicare. Inedito è soprattutto il testo della Bibbia conservatosi a Qumran e che, secondo alcuni, avrebbe una versione dissimile da quella canonica. La pubblicazione dei frammenti (a volte ampi a volte minuscoli) procede a singhiozzo, regala agli studiosi un pezzetto per volta, come per tenerli in perenne tensione. E se risalire alle radici della fede, procedere a ritroso nel cammino di una storia comune, è fondamentale, altrettanto importante è non aggirare gli ostacoli di cui questa storia è generosa, non ignorare la montagna di malintesi su cui per millenni si è fondato il rapporto fra le fedi bibliche.

«Comunque per noi la narrazione, anche delle cose immaginarie, è più importante di ogni scoperta archeologica sulle imprese di re Davide o sul Tempio di Salomone. C'è più verità storica nei romanzi che nelle pietre», chiosa Amos. Lo scrittore insiste sull'importanza universale della lingua ebraica rinata alla fine dell'Ottocento: «La civiltà mondiale è come una sinfonia suonata da centinaia di strumenti. Se uno di questi scompare, è una catastrofe per tutti. Quando invece uno strumento scomparso viene reinventato ci guadagna l'umanità intera». Ma, «la cosa più importante, al di là della lingua adoperata, sono le parole. È la parola che dà significato alla nostra vita e ai nostri sensi: al nostro sguardo, udito, tocco. Solo sapendo il nome della cosa, sappiamo cosa stiamo guardando, ascoltando, toccando». Prosegue citando l'inizio di ogni narrazione ebraica, il *Genesis*: «Adamo nel Paradiso dà i nomi a tutte le cose e a tutti gli animali». E non a caso, nella tradizione ebraica si sottolinea che è stato l'uomo e non Dio ad aver dato i nomi: significa autonomia e dignità. E vale per tutti gli umani.

Amos Oz è stato una figura fondamentale nella causa pacifista, auspicando un accordo coi palestinesi. La domanda allora se le parole aiutano a capire l'altro, è inevitabile: «Senza le parole non c'è comprensione. E l'empatia è la chiave di ogni rapporto decente tra esseri umani; tra uomo e donna, padre e figlio, israeliani e palestinesi. Ma non sempre le parole sono sufficienti. [...] Quindi cosa non funziona tra noi e loro? Domanda sbagliata. Da anni sostengo che non ci sono incomprensioni tra noi e i palestinesi. Ci capiamo benissimo. Loro vogliono questo Paese perché non hanno un altro Paese. E anche noi vogliamo questo Paese perché nemmeno noi ne abbiamo un altro. Ambedue abbiamo ragione. Ecco un eccellente livello di comprensione che diventa tragedia».

E la memoria per gli ebrei cos'è? La risposta è spiazzante: «Il cibo. In tutte le nostre feste noi diciamo: hanno tentato di sterminarci; non ci sono riusciti, e quindi mettiamoci a mangiare. È la vita, la gioia, la soddisfazione dei bisogni e dei desideri che prevale sulla morte e dà la speranza nonché l'idea di un futuro condiviso tra generazioni».

Si finisce col tornare al significato universale delle parole. Quelle preferite dallo scrittore sono: amore, odio, tolleranza, riso, lacrime, «ma non saprei darne una definizione». E per concludere questa riflessione su parole, letture e narrazione, Amos sostiene: «Diceva Sartre che un ingegnere che legge le poesie è un professionista più bravo di un ingegnere che non legge». E un bravo scrittore è colui che cambia la vita del lettore perché pensa che il mondo, compreso il passato e il destino di ciascuno di noi, non è un libro chiuso ma un testo da interpretare, inventare, riscrivere.

testo di **Maria Canella**, foto di **Giuseppe Vitale**



RIFLESSIONI SU UNA FIGURA CHE RISCHIA UNA CRISI DI IDENTITÀ

E L'EDITORE STA A GUARDARE?

MOLTE DELLE TRADIZIONALI FUNZIONI SONO STATE
ESTERNALIZZATE. IL SUO RUOLO OGGI È DIVENTATO...

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Fino a qualche tempo fa per casa editrice si intendeva un'azienda – oggi qualcuno direbbe impresa culturale – che produce e vende ai consumatori oggetti fisici prodotti in serie: libri, giornali, riviste... Ma qualcosa sta cambiando ed è già cambiato, come ha raccontato al cinema *Il gioco delle coppie* di Olivier Assayas.

Un celebre aneddoto – o una geniale invenzione di Umberto Eco – ha per protagonista un editore, forse Valentino Bompiani, che durante un party viene avvicinato da un'elegante signora che gli chiede che lavoro faccia: «L'editore». «Bello! Ma allora lei scrive libri?». «No, a quello ci pensano gli autori». «Ah... Allora li stampa?». «No, di questo se ne occupa la tipografia». La bella signora è sempre più perplessa: «Insomma, li vende?». «A venderli ci pensano i librai». «Mi scusi, ma allora lei cosa fa?». «Tutto il resto!». In questa paradossale risposta c'è già il seme dell'evoluzione che

stanno vivendo e vivranno le aziende editoriali. Fino alla metà del XX secolo i grandi editori si ispiravano a un modello industriale che aveva l'ambizione di coprire l'intera filiera produttiva, affidata ai diversi reparti dell'azienda. La redazione si faceva carico di quelli che oggi definiamo pomposamente “i contenuti”, ovvero la preparazione di testi e immagini per la stampa. L'editore e i suoi consulenti si occupavano anche della Ricerca e Sviluppo, scovando e acquisendo autori e mettendo in cantiere titoli e collane. Con il declino dell'“editore protagonista” (secondo la definizione di Gian Carlo Ferretti) e l'avvento dell'industria culturale, sono arrivati gli *editor* e gli *scout*. Gli “editoriali” progettavano a volte l'intero contenuto di un'opera, tipicamente nel caso di enciclopedie, libri scolastici, guide e manuali. Nella maggioranza dei casi, si attingeva alla creatività di autori selezionati con cura. Un reparto seguiva la realizzazione del “supporto” fisico, ovvero la stam-

pa dei volumi cartacei, avvalendosi di una tipografia di proprietà. Era un viavai di bozze, veline e cianografiche tra la tipografia e la redazione, che era anche bottega di apprendistato e luogo di scambio tra generazioni diverse. Altri reparti si facevano carico della distribuzione e della promozione del prodotto finito presso le librerie e della vendita porta a porta.

Una prima mutazione l'ha determinata il processo di terziarizzazione, che ha investito diversi settori con dolorose ristrutturazioni aziendali, riduzioni di personale e a volte la perdita di professionalità sedimentate nei secoli. Il vantaggio competitivo era determinato dalla creazione di economie di scala. I grandi gruppi editoriali hanno via via ceduto le tipografie (in Italia l'ultima cessione di rilievo è stata quella di Mondadori Printing nel 2008). Società esterne gestiscono i servizi amministrativi, la promozione e la distribuzione. Un ulteriore vantaggio era la maggiore flessibilità con riduzione del costo del lavoro, che corrisponde alla precarizzazione e proletarianizzazione del lavoro intellettuale. Sono state esternalizzate la fotocomposizione, l'impaginazione e la correzione di bozze, che a partire dagli anni Ottanta è quasi scomparsa e si è profondamente trasformata, anche in seguito alla diffusione dei programmi di videoscrittura. Spesso la redazione e la grafica sono curate da *service* o da collaboratori esterni.

Le case editrici *light* oggi continuano a presidiare direttamente le funzioni ritenute strategiche: in



genere la direzione editoriale e poi gli *editor*, per la ricerca e lo sviluppo e per il controllo di qualità. E in genere l'ufficio diritti, l'ufficio marketing e l'ufficio stampa, quando non viene affidato all'esterno per l'intera produzione o per alcuni casi specifici. Il prodotto fisico è quasi rimosso dall'orizzonte di chi in sostanza gestisce e media flussi di informazioni. È un andirivieni di *file* con allegati.

Questo processo, a partire dagli anni Novanta, è stato affiancato dall'irresistibile ascesa del web,

che ha rivoluzionato i processi comunicativi e le strategie distributive e commerciali. Il primo imprenditore di successo su Internet è stato Jeff Bezos, che ha iniziato la sua carriera di super-ricco vendendo libri in Rete con Amazon. La principale conseguenza di una comunicazione che consente a tutti di parlare con tutti è la disintermediazione: sia l'autore sia l'editore per la prima volta possono comunicare direttamente con il potenziale lettore, al quale possono pubblicizzare e vendere il prodotto senza il filtro dei librai, dei media e della critica, sfruttando la flessibilità dei prezzi nell'e-commerce.

Un terzo cambiamento di cornice è arrivato con la creazione di piattaforme a pagamento per la distribuzione sia di musica (Spotify e iTunes), sia di libri (Amazon Kindle e iBooks), sia di film e video (Netflix). I contenuti non arrivano più in "pacchetti" discreti (il libro e la pagina, il CD e la canzone, il giornale e l'articolo) ma in un flusso ininterrotto che ricorda quello dei rotoli di papiro o la pro-

grammazione radiofonica e televisiva. Il testo digitalizzato diventa liquido e si rimodella adattandosi al supporto – personal computer, e-reader, tablet, smartphone... Attraverso la connessione costante è possibile saltare da un contenuto all'altro attraverso i link ipertestuali o seguendo il flusso delle notifiche.

Con la digitalizzazione e la smaterializzazione dei contenuti cambia lo statuto dei prodotti culturali. Nel 2012 Bruce Willis scatenò una feroce polemica quando scoprì di non poter lasciare in eredità alla figlia le migliaia di *file* scaricati da iTunes perché non erano di sua proprietà. Non era diventato padrone di un bene ma, in sostanza, aveva solo acquistato una licenza d'uso. I diritti restavano di proprietà della casa discografica (e nel caso di Amazon dell'editore). Con queste piattaforme, il "possesso" lascia il posto alla "fruizione". Chi scarica un brano musicale, un eBook o un film, chi si abbona a un giornale o a una rivista online, non acquista un oggetto fisico. Accede a un servizio che gli viene erogato finché dura l'abbonamento. Non lo può rivendere, per esempio. Né lasciarlo in eredità (anche se sono stati proposti alcuni correttivi). I padroni e guardiani della maggioranza dei contenuti di Internet – ovvero Google, Facebook, Apple e Twitter – hanno a lungo sostenuto di non essere editori ma società di servizi, e dunque di non avere responsabilità sui contenuti ospitati, pur svolgendo di fatto una serie di funzioni editoriali e di informazione – oltre che applicare una censura insindacabile sui contenuti. La situazione è almeno in parte cambiata dopo i recenti scandali sulle *fake news* e sulle violazioni della *privacy*, anche a causa del loro impatto politico, ma restano molte ambiguità e una censura ancora più pervasiva e priva di controlli. Queste trasformazioni

– la terziarizzazione, la convergenza verso il digitale con la smaterializzazione e la liquefazione dei contenuti, la disintermediazione e la connessione permanente – caratterizzano anche altri settori. Basti pensare ai fenomeni di condivisione dei mezzi di trasporto come *car* e *bike sharing*. In apparenza questa rivoluzione non riguarda direttamente le funzioni e le modalità operative di una casa editrice né la funzione editoriale. Ma cambia radicalmente lo scenario in cui si inserisce la produzione libraria, imponendo una profonda riflessione sul senso della mediazione culturale.

In questa prospettiva dobbiamo chiederci quali sono oggi le principali funzioni di un editore – non necessariamente di libri – agli occhi degli autori e del pubblico, a prescindere dal supporto fisico che consente la fruizione dei suoi prodotti. Si possono identificare quattro ambiti principali: selezionare e far crescere i talenti (*scouting* e *talent management*); lavorare sul prodotto (*editing*); portare l'opera sul mercato raggiungendo i suoi destinatari (promozione-marketing e distribuzione); remunerare la creatività (diritto d'autore).

Alcune di queste funzioni possono essere svolte da altri soggetti. Per esempio le ultime due funzioni vengono in parte coperte dalle piattaforme di *self publishing* (ma non le prime due). Un agente letterario svolge la prima di queste funzioni, arricchendola con doti di *talent management* e contribuendo all'*editing*. Un professionista può offrire a un autore un servizio di *social media management* (facendosi pagare) e un esperto di *social media management* può assisterlo nel lancio del suo capolavoro (facendosi pagare). I premi letterari – soprattutto quelli riservati agli esordienti – selezionano i talenti e magari li gratificano con un premio in denaro. Utilizzando le proprie competenze e profes-

sionalità, una casa editrice è in grado di svolgere tutte queste funzioni in maniera professionale e integrata, all'interno di un progetto culturale e imprenditoriale. L'autorevolezza e il successo di un editore si basano su questo mix. Allo stesso tempo que-



tenuti tende ad aggregarsi una comunità. Le pagine *social* degli editori – e quelle dei loro editor – non possono limitarsi ai consigli per gli acquisti e agli annunci di sconti e offerte speciali, ma cercano un'interazione ancora più esplicita ed emozionale.

ste funzioni possono e devono integrarsi con le opportunità dell'attuale scenario culturale e mediatico. Cambia la prospettiva, anche considerando che i margini di profitto si sono ristretti data la concorrenza dell'online. Sintomo di questo atteggiamento è il moltiplicarsi di attività che non hanno un legame diretto con la produzione. Oltre a sfornare volumi, gli editori – anche quelli italiani – hanno iniziato a sperimentare servizi di vario tipo, in maniera più o meno episodica e con esiti diversi. Una casa editrice non è mai stata solo “una fabbrica di libri”. Gli editori organizzano da sempre presentazioni e incontri che accompagnano e promuovono la loro produzione. Ma negli ultimi anni queste pratiche si sono intrecciate con la gamma di iniziative nate intorno al libro, in un ecosistema sempre più complesso e sfaccettato.

I siti web degli editori non sono solo cataloghi, vetrine dove allineare i prodotti per la vendita. Oltre alle pagine più o meno elaborate dedicate agli autori, presentano notizie, anticipazioni dei libri in uscita, approfondimenti, l'agenda con gli appuntamenti più rilevanti. Intorno a questi con-

È possibile andare oltre: *minima&moralia* (www.minimaetmoralia.it) è un *blog di approfondimento culturale* nato nel 2009 da «un dibattito in atto da anni tra chi gravita intorno alla casa editrice *minimum fax*» (da cui la testata si è resa autonoma nel 2014). GeMS (Gruppo editoriale Mauri Spagnol) pubblica online *ilLibraio.it*, che riprende la sigla dello *house organ* cartaceo del gruppo. La rivista online, a cura di Antonio Prudeniano, si è affermata come «punto di riferimento sul web per lettori, autori e librai» e totalizza oltre 320.000 “Mi Piace” su Facebook. Dal 2015 offre il primo database delle librerie italiane. Sempre sul versante dei social network, nel 2014 Mondadori ha acquisito Anobii, la *community of book lovers* fondata nel 2006 da Greg Sung a Hong Kong, senza però riuscire a rilanciarla dopo alcune vicissitudini proprietarie.

Un'altra linea di sviluppo riguarda la formazione. Varie case editrici hanno offerto e offrono corsi di scrittura ma anche laboratori sui mestieri del libro: redattore, traduttore, ufficio stampa... La stessa Scuola per Librai della Fondazione Umberto e

Elisabetta Mauri, che oltre alla residenza di gennaio 2019 alla Fondazione Giorgio Cini tiene *workshop* a Milano, è sostenuta dalla famiglia dei maggiori azionisti del gruppo GeMS.

Sul versante dello *scouting*, per selezionare i nuovi talenti gli editori utilizzano lo strumento del premio per testi inediti. Per IoScrittore, GeMS ha ideato la formula innovativa del torneo letterario: a ogni edizione gli aspiranti autori di *best seller* si sfidano e si giudicano a vicenda. In nove anni IoScrittore ha macinato numeri impressionanti: 27.565 aspiranti autori, 107.207 giudizi sugli incipit, 2.581 opere valutate, 118 pubblicate in eBook e 15 in libreria, distribuendo in tutto 500.000 euro di *royalties*. Il Premio Neri Pozza, giunto nel 2018-19 alla quarta edizione, offre 25.000 euro e la pubblicazione. Il Premio DeA Planeta, alla prima edizione italiana nel settembre 2018 (mentre in Spagna il Premio Planeta è nato nel 1952), ha messo in palio 150.000 euro per un «romanzo di qualità» da pubblicare in vari Paesi. Nel 2013 la Bompiani – in collaborazione con RAI3 e FremantleMedia – ha scommesso sul *talent* letterario in televisione, ma l'esperimento di *Masterpiece* non è stato ripetuto.

Sul versante del *self publishing*, riprendendo il modello di analoghe iniziative all'estero, il Gruppo L'Espresso in collaborazione con la casa editrice Feltrinelli e la Scuola Holden nel 2008 ha creato *ilmiolibro.it*. La piattaforma non si limita al servizio *print-on-demand* («a partire da 4,16 euro per 64 pagine»), ma offre anche «tutte le risorse per la creazione, la distribuzione e il marketing del tuo libro. E ancora, servizi editoriali, concorsi letterari e le guide alla scrittura». Anche in questo caso, i numeri sciorinati sul sito sono impressionanti: le opere valutate dai *talent scout*

sono 20.000 con 1,5 milioni di copie distribuite in tutta Italia, compensi pagati agli autori per 2,5 milioni di euro e una *community* che conta 400.000 autori e lettori.

Per sostenere i progetti di scrittura la casa editrice bookabook (www.bookabook.it) utilizza il *crowdfunding*. Lanciata nel 2014 da Tomaso Greco ed Emanuela Furiosi, ha ormai un catalogo con oltre 100 titoli. Si parte da una «selezione accurata» grazie a «un team di professionisti del mondo dell'editoria» che «legge, valuta e seleziona ogni manoscritto. Gratuitamente». Poi si garantiscono all'autore «tutti gli strumenti [...] per coinvolgere il [...] pubblico e raggiungere l'obiettivo di 200 copie pre-ordinate», con un servizio di *editing* che «lavora insieme all'autore, secondo i più alti standard editoriali. [...] La nostra redazione curerà il progetto grafico degli interni attraverso l'uso di *software* professionali per l'impaginazione, secondo il nostro stile di collana. Non dovrai fare nulla in questa fase, se non rileggere le bozze pre-stampa. [...] Una volta pronti, li pubblichiamo e li distribuiamo. Carta o eBook? Online o libreria? Tutti e due», garantendo il 10 per cento sul venduto all'autore. Secondo Emanuela Furiosi, «il *crowdfunding* non ci permette solo di coprire le spese. Ci consente di costruire una *community*, che è la cosa più preziosa: lo strumento di marketing più forte per un libro è senza dubbio il passaparola».

Altre *start up* innovative – e in alcuni casi velleitarie – costruiscono libri su misura a partire dalle esigenze del cliente. Le opzioni sono pressoché infinite, come si evince dal sito Solentro (www.solentro.it), una piattaforma che permette di «creare il tuo libro, fotolibro, album di fotografie, libro di nozze, libro di laurea (annuario), libro di batte-

simo, libro commemorativo, libro blog, libro di pensionamento, “il mio primo libro” [protagonista il neonato, n.d.r.] [...]. Ma sono disponibili anche *format* come il «ricettario», il «libro genealogico» e la categoria «romanzo/poesia». Insomma, «ci concentriamo sulla semplicità e intuitività per permetterti di scatenare la creatività!».

Se non basta la piattaforma, si può sempre ricorrere ai “programmi per scrivere libri”. Il pionieristico NewNovelist (www.newnovelist.com) è stato lanciato nel 2001 da Lucinda Hawksley, scrittrice e pronipote di Charles Dickens: «Per poter essere autori di buon livello è indispensabile il talento, mentre NewNovelist garantisce soprattutto una buona organizzazione del lavoro creativo». L'utente deve scegliere fra tre opzioni («intrigo», «epico», «personaggio») e selezionare il genere (più di venti proposte, tra cui «trame d'amore», «soprannaturale», «tormento», «crescita interiore»). È disponibile anche un database di nomi di personaggi.

A NewNovelist si sono affiancati strumenti analoghi, come yWriter o Scrivener, che offre cinque opzioni: «Vuoto» lascia all'utente la massima libertà; «Narrativa» per romanzi o racconti; «Saggistica», inclusi i progetti di ricerca o tesi di laurea; «Sceneggiatura» per film o fumetti; per tutto il resto c'è la «Varia». Il più efficace “programma per scrivere libri” sembra però l'applicazione Write or Die (“Scrivi o muori”) per pc o iPad. Punisce chi non è abbastanza veloce, seguendo il principio *behaviorista* del “condizionamento operativo”. L'autore imposta il numero di parole che vuole (o deve) scrivere in un certo lasso di tempo e sceglie il tipo di castigo che riceverà se non rispetta l'impegno. Con la punizione più blanda, sullo schermo appare la scritta: “Hai smesso di scrivere. Rico-



mincia!”. Nel caso la scrittura si sia interrotta troppo a lungo, l'opzione «Kamikaze» inizia a cancellare parte del testo appena scritto.

Ma a volte non basta nemmeno la *app*. Così si sono moltiplicati i *freelance editor*, i redattori che lavorano come liberi professionisti e che sempre più spesso ricevono l'incarico di rivedere un testo dall'autore, e non da un editore. Quello che una volta si definiva “negro” o *ghostwriter* si è adattato all'ecosistema delle Rete. Come spiega il sito della casa editrice Ophiere, scrivere la tua storia «è facile con l'aiuto di un giornalista, ma il nome dell'autore non si discute: il tuo nome in copertina». E si ricorda che «donare la [tua] esperienza di vita alla società [è] un atto generoso». Chuck Sambuchino, autore di diversi manuali di *self publishing*, nel blog *Writer Unboxed* (www.write-runboxed.com) dà sei consigli agli autori che intendono avvalersi di un *freelance editor*: 1 chiedi una prova di *editing* sul tuo testo; 2 controlla le referenze e il curriculum, e guarda se ha lavorato su libri di successo; 3 spiega con chiarezza che cosa ti aspetti dall'*editing*: per esempio, lavoro su tutto il libro o solo su una sua parte, lavoro sulla

struttura del libro, sulla lingua, sui dialoghi, controllo sulla continuità, correzione di bozze...; 4 se lo ritieni opportuno, chiedi una seconda revisione, dopo la tua lettura del testo rivisto, offrendo un piccolo aumento del compenso; 5 diffida di chi interviene troppo, o troppo poco, sul tuo testo; 6 a proposito del tuo libro, non parlare mai del numero di pagine, ma del numero di battute.

Un'evoluzione del *freelance editor* è il *personal event writer* (letteralmente “scrittore di eventi personali”), un cronista che segue un evento importante nella vita di una persona, di una coppia o di una famiglia (a cominciare dal matrimonio), per poi raccontarlo nello stile prescelto dal committente. Il servizio è stato lanciato in Italia nel 2011 a Forweddin, la fiera dedicata al mondo delle nozze, da Serena Colavita: «La coppia potrà commissionare a professionisti della comunicazione la cronaca del proprio matrimonio, scegliendo formato e stile di scrittura, di un quotidiano popolare, narrazione da romanzo sentimentale oppure l'opzione *magazine*, che ripercorre la giornata con rubriche e molte immagini. Vogliamo dare alle persone comuni la possibilità di sentirsi star per un giorno, finendo in copertina e vedendo realizzare tutti i propri desideri» (*la Repubblica*, 21 ottobre 2011). Sulla stessa scia si è mossa anche Veronica Addazio con Pax Press, tra i dieci vincitori del concorso *Ripartiamo dalle idee*, promosso da *Corriere della Sera*, Intesa Sanpaolo, SDA Bocconi e dall'agenzia pubblicitaria Armando Testa. Il progetto è quello di offrire prodotti editoriali su commissione in occasione degli eventi importanti della vita, dalle nascite alle lauree, dai compleanni ai funerali (*Corriere della Sera*, 4 dicembre 2012). Un servizio che da sempre rientra nell'offerta degli editori, ma che si è ulteriormente

arricchito grazie al *print-on-demand*, è il libro *ad personam*, ovvero la creazione di singole copie personalizzate, per esempio inserendo il nome del proprietario in copertina, aggiungendo una dedica, modificando la quarta, eccetera. Con l'aiuto dei *big data* che individuano gusti e preferenze dei lettori, è possibile intervenire anche sul testo: ad esempio è possibile cambiare nome e caratteristiche dei protagonisti per favorire l'identificazione del lettore, oppure trasferire la vicenda in una località turistica, ottenendo così il doppio vantaggio di ambientare il romanzo in un luogo da sogno e di fare *product placement* per la località, i suoi hotel e i locali...

Sul versante della promozione, il lancio di un *best seller* ispira la creazione di eventi sempre più spettacolarizzati, con l'intervento di attori e musicisti a supporto dell'autore. In Italia è difficile pensare a un tour dove uno scrittore legge (a pagamento) brani del suo libro in anteprima, come avviene in Germania. Ma diversi autori di successo – soprattutto giornalisti – hanno riempito auditorium e teatri con letture-spettacolo tratte dai loro libri.

SEM, la casa editrice milanese fondata nel 2017 da Riccardo Cavallero e Antonio Riccardi, si caratterizza per la gestione creativa di un suggestivo spazio in via Cadore a Milano: di giorno ospita la redazione e la sera programma *workshop* e incontri letterari, musicali e teatrali, diventando un vivace polo culturale.

Da sempre gli editori partecipano a fiere e festival, che rappresentano un'importante occasione di visibilità. Associazioni di editori gestiscono alcune importanti fiere del libro. Più libri più liberi, la Fiera Nazionale della Piccola e Media Editoria che si tiene in dicembre a Roma, è nata nel 2002 da un'idea del Gruppo Piccoli Editori dell'Associa-

zione Italiana Editori. La stessa AIE nel 2017 ha tentato di lanciare Tempo di Libri a Milano, con esiti non esaltanti. ODEI (Osservatorio degli Editori Indipendenti) ha gestito nel 2017 e nel 2018 Book Pride, la Fiera Nazionale dell'Editoria Indipendente di Milano (con una filiazione a Genova). Anche a partire da quell'esperienza nel 2018 è nata ADEI (Associazione degli Editori Indipendenti), che raccoglie 250 sigle e vuole avere un ruolo sempre più importante nel Salone di Torino. BookCity Milano è nata nel 2012 dalla collaborazione delle quattro fondazioni editoriali della città con il Comune, mentre la maggioranza dei 1.400 eventi programmati ogni anno è prodotta dagli editori (non solo milanesi). In altri casi è il singolo editore a farsi carico della programmazione di un intero festival. La Garzanti nel 2007 ha tentato un esperimento pionieristico con Un castello di libri, a Mirandola. Dal 2010 al 2016 Mondadori è stata partner del Comune di Pietrasanta per il festival Antepreme nel Parco della Versiliana. A Ivrea La Grande Invasione è nata nel 2013 in collaborazione con minimum fax, cui è subentrata l'anno successivo Sur, sempre diretta da Marco Cassini. Lo stesso editore ha un ruolo significativo anche nel festival Encuentro, nato nel 2014 a Perugia con l'obiettivo di valorizzare e celebrare le letterature in lingua spagnola, che sono al centro del catalogo della casa editrice. La vocazione geografica caratterizza anche il festival I Boreali, che l'editore Iperborea dedica dal 2013 alle letterature nordiche, con la collaborazione degli enti culturali dei Paesi



Baltici. La strada della festivalizzazione viene perseguita anche – in maniera diversa dalle Feste dell'Unità di un tempo – da testate giornalistiche come l'*Internazionale* (il festival a Ferrara), la *Repubblica* (con il tour della Repubblica delle Idee), il *Fatto Quotidiano* (alla Versiliana) e il *Corriere della Sera*, che si propone anche come agenzia di viaggi impiegando i giornalisti della testata come guide d'eccezione. Lungo il percorso non mancano le trappole. In alcuni casi il brand dell'editore garantisce la qualità del progetto, ma in altre situazioni è difficile trovare l'equilibrio tra gli obiettivi commerciali di un'azienda e una realtà che si vuole indipendente, come una rivista, una social network o un festival che magari gode del sostegno pubblico. In questo scenario, una casa editrice non realizza solo prodotti da immettere sul mercato, ma offre ad autori e lettori una gamma di servizi più o meno allargata. Se vuole farlo con efficacia,

deve rappresentare un punto di riferimento culturale per una comunità. Per raggiungere l'obiettivo, oggi dispone di una gamma di strumenti che permettono di integrare il prodotto con l'attività online e la *liveness*, la presenza fisica e quella virtuale. Deve però affrontare la concorrenza di una pluralità di soggetti "nativi digitali" che sono in grado di svolgere una o più delle sue funzioni. Ma non bisogna preoccuparsi più di tanto. Da secoli gli editori si reinventano e innovano con successo, e sanno che anche oggi questo è il loro compito.

Oliviero Ponte di Pino

SE IL SOMMO AVESSE AVUTO UN COMPUTER...

Nella pagina a fianco, *dantealighieri@virgilio.it*,
opera dell'artista Giuseppe
Veneziano, 2012, acrilico su tela.

LA SCRITTURA AI TEMPI DELLA RETE

L'IDEA CHE IL WEB SIA IL REGNO
DEI TESTI "SBRIGATIVI" È SOLO UN LUOGO COMUNE

QUANTE PAROLE SERVONO?

I MANUALI DI SCRITTURA ONLINE RACCOMANDANO
DI ESSERE BREVI, PER OTTENERE L'ATTENZIONE
DEL LETTORE. IN REALTÀ CHI SI RACCONTA
IN INTERNET È SPESSO PROLISSO E RIDONDANTE

di PAOLO COSTA



**CACCIATORI
DI PAROLE**

Simboli della Rete
in cui si può trovare
tutto e di tutto.

«**L**a brevità è un tratto costitutivo della scrittura digitale». A rinsaldare l'assioma, peraltro non nuovo, è il linguista Massimo Palermo, nel suo articolato contributo *Organizzare il discorso in rete. Caratteristiche della testualità digitale* (in *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, a cura di G. Patota e F. Rossi, Accademia della Crusca, Firenze, 2018). Osserva Palermo: «le scritture [in Rete] continuano a mostrare tratti di brachilogicità e costruzione telegrafica, il ricorso a una sintassi tendenzialmente monofrasale e a varie forme di parallelismo che favoriscono la possibilità di costrutti ellittici». Oltre a essere mediamente corti, ossia costituiti da un numero limitato di parole, i testi della Rete sembrano caratterizzati da una sintassi giustappositiva, nella quale gli elementi non sono collocati secondo un principio gerarchico, ma seguono la logica della simultaneità e della dispersione.

Si tratta di una scrittura che emula il parlato? Non necessariamente. Secondo Palermo, più che costituire l'effetto del trasferimento dell'oralità nella scrittura, la brevità dei testi digitali è da porre in connessione con la loro frammentarietà, ossia con il fatto che essi costituiscono brandelli di una testualità più vasta o – per meglio dire – una «intertestualità esasperata». Ogni testo online è per definizione incompleto, perché rappresenta in realtà il frammento di un testo molto più ampio, la Grande Conversazione della Rete.

La lingua della Rete non esiste. Per la verità il panorama della testualità digitale mi sembra molto più ricco rispetto allo schema suggerito da Palermo. Non esiste una lingua della Rete, intesa



come varietà dell'italiano in sé riconoscibile. Esistono semmai più linguaggi, che Internet ospita in quanto contenitore universale. Nella sua ipertrofia, la Rete ospita testi di ogni tipo. Ed è veramente problematico classificarli tutti come «brevi». Anzi – come suggeriscono proprio Patota e Rossi nell'introduzione al volume della Crusca appena citato – in Rete si generano spesso testi «estremamente lunghi e complessi, anche molto più estesi, mediamente, di quelli prodotti nei media tradizionali». Ridondanza e prolissità non sono estranee all'italiano in Rete. Colpisce anzi il fatto che prolissità e trascuratezza dello stile si manifestino spesso proprio nel momento

PER APRIRE OGNI PORTA

Nella pagina a fianco, il modo migliore per rappresentare il significato delle cosiddette “parole chiave”.

LA SCRITTURA AI TEMPI DELLA RETE

in cui viene proclamato il principio della sintesi, che è alla base della chiarezza e dell'incisività. Quanto alla frammentarietà, essa non andrebbe confusa con la brevità. Un testo breve è compiuto e coerente: esattamente il contrario di molta testualità online, caratterizzata – sono ancora Patota e Rossi a ricordarcelo – da «un'estrema estensione, una tendenza all'incompletezza, al continuo farsi di un testo in un flusso interattivo continuo».

Ma come si è consolidata l'idea di Internet come regno dei testi brevi? Forse a contribuire a questa vulgata è una certa interpretazione dei meccanismi cognitivi che governerebbero le modalità di consumo dei contenuti online. In particolare, gode di vasto credito l'idea che uno stato di concentrazione prolungato nel tempo sia inconciliabile con l'esperienza in Rete. Quando sono online – questo è più o meno il ragionamento – le persone si distraggono subito, per cui è perfettamente inutile somministrare loro argomenti complessi e contenuti sostanziosi. A parte il fatto che tale convinzione nasce da una volgarizzazione frettolosa di alcuni studi sulla percezione, è corretto farne derivare una regola assoluta per quanto riguarda la lunghezza dei testi? Perché si continua a dire che la scrittura per il web deve essere breve, anzi brevissima? Siamo sicuri che questo mantra della brevità sia sempre giustificato?

Concentrati come pesci rossi. In questi casi si cita spesso uno studio del 2015, sponsorizzato da Microsoft, il quale dimostrerebbe che la portata di attenzione di un essere umano (*span of attention*) non supera i 12 secondi, riducendosi ulteriormente quando si tratta di accedere a contenuti online

attraverso lo smartphone. Secondo gli autori dello studio, realizzato in Canada su un campione di circa duemila individui, l'utente che usa più dispositivi mobili ha difficoltà a filtrare gli stimoli irrilevanti ed è quindi più facilmente distratto da molteplici flussi di media. L'*homo interneticus*, insomma, avrebbe più o meno la stessa capacità di concentrazione di un pesce rosso. La stessa indagine del 2015 ha confermato anche le differenze di comportamento fra generazioni, per quanto riguarda l'uso del cellulare; ad esempio, il 77% delle persone tra i 18 e i 24 anni si riconosce nell'affermazione: «Quando niente occupa la mia attenzione, la prima cosa che faccio è raggiungere il telefono», rispetto al 10% di coloro che hanno più di 65 anni.

Non tutti la pensano a questo modo, però. Uno studio più recente, realizzato da un gruppo di ricercatori delle università di Princeton e Berkeley e pubblicato nell'agosto 2018 su *Neuron*, descrive la percezione del mondo come il risultato di una sommatoria di microeventi, nel corso dei quali la concentrazione si applica alla realtà visibile per pochi secondi. In altri termini, mentre abbiamo la convinzione di esercitare un controllo continuo sulla realtà, in effetti quello che facciamo è collegarci ad essa e scollegarci più volte, addirittura ogni 250 millisecondi, creando una serie di tasselli che ci servono per comporre il mosaico finale. E dunque il fatto che la nostra capacità di concentrarci sulle cose sia limitata nel tempo costituirebbe un adattamento evolutivo di lungo periodo, non un cambiamento indotto in tempi recenti dall'uso dei nuovi media. Oscillare tra un'attenzione altamente focalizzata e un'attenzione diffusa ci dà la capacità di concentrarci su un compito complesso, pur mantenendo il contatto con ciò che ci circonda.

Concisione e rapidità, oltre la lunghezza. Eppure, dicevamo, si insiste testardamente sull'idea che la forma breve sia l'unica digeribile dagli utenti del web, proprio per il fatto che nel web è molto difficile fissare la propria attenzione su un contenuto per un tempo superiore ai

pochi secondi. Ed è questa presunzione a giustificare la necessità di una scrittura per il web sempre e in ogni caso breve. Come se non bastasse, si confonde spesso la brevità intesa come «corta durata», ossia ridotto numero di parole, con la brevità nel senso di «concisione stilistica».

Non pochi parlano di brevità, ma hanno in mente la rapidità, ossia l'economia nell'organizzazione del racconto di cui parla Italo Calvino nelle *Lezioni americane*: brevità che significa dunque «agilità, mobilità, disinvoltura». Ed è lo stesso Calvino a ricordarci che si tratta di qualità compatibili «con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte»; perché, anche e soprattutto nella scrittura, «il tempo è una ricchezza di cui disporre con agio e distacco».

Ha senso dunque parlare di giusta lunghezza dei testi per il web? Alcuni anni fa uno studio di *Medium* evidenziò che, fra i contenuti del noto blog americano, quelli a cui i lettori dedicano più at-

tenzione, misurata in termini di maggiore tempo speso, sono i post la cui lettura richiede in media sette minuti, ovvero una lunghezza di circa 1.700 parole. Si tratta di dati caratterizzati da un'enorme varianza, e quindi da prendere con molta cautela. Essi suggerivano tuttavia che la brevità non fosse poi

così premiante nella scrittura online. Almeno, non la brevità dei testi (diverso è il discorso, quando parliamo di brevità nei testi e quindi di quindi, ancora una volta, di connotazioni stilistiche). Senza contare che due testi di eguale lunghezza possono avere diversa densità, intesa come quantità di informazione relativa. Un testo breve può essere molto denso e contenere dunque più informazione di un testo di maggiore lunghezza.

Così per i motori di ricerca. Gli esperti di *search engine optimization* sanno bene che l'algoritmo di *ranking*, il quale determina il posizionamento dei contenuti nella pagina dei risultati di ogni ricerca effettuata con Google e con gli altri motori, è sensibile alla lunghezza dei testi. I testi troppo corti ottengono un punteggio relativamente più basso, mentre tendono a essere premiati i testi di maggiore lunghezza. Sull'importanza di questo fattore di *ranking* le opinioni divergono: c'è chi ipotizza che i risultati migliori si ottengano con testi di lunghezza compresa fra le 2.000



e le 2.500 parole, ma la maggior parte degli esperti suggerisce una lunghezza di 1.500-1.600 parole (l'articolo che state leggendo, per dire, si compone di 1.725 parole, esclusi titolo e sommario). Un'analisi di SEMrush del 2017 mostra che, prendendo a campione 600mila ricerche online diverse, effettuate con altrettante parole-chiave, i contenuti che si collocano fra il primo e il terzo posto nella pagina dei risultati hanno una lunghezza media di 750 parole, mentre quelli in ventesima posizione arrivano solo a 500 parole. Test analoghi condotti da SerpIQ ci dicono che i risultati posizionati al primo posto in un campione di 20mila ricerche hanno una lunghezza media di quasi 2.500 parole. Ma ad apprezzare i contenuti relativamente lunghi non sono solo gli algoritmi dei motori di ricerca. I testi con più parole, infatti, hanno maggiori probabilità di essere condivisi dagli utenti sui *social network*. Questo, almeno, è quanto emerge da un altro studio, con-

dotta nel 2017 da BuzzSumo su un campione di oltre 100 milioni di articoli.

Chiarezza e organizzazione testuale. Va detto che, per risultare più leggibile, un testo lungo deve essere un testo organizzato. In altri termini deve avere una sua articolazione chiara e riconoscibile. Anche perché la maggior parte degli utenti web effettua una scansione della pagina, prima di procedere alla lettura completa del suo contenuto. Fare la scansione di una pagina signifi-

ca identificare ad alto livello le parti in cui è organizzata e riconoscere di primo acchito quali argomenti vi sono sviluppati.

Torniamo dunque al punto da cui siamo partiti. È quantomeno arduo collegare direttamente la *brevitas*, intesa come «espressione di un'idea con il minimo delle parole», secondo la nota definizione della *Rhetorica ad Herennium*, con lo stile del web e con la presunta necessità di scrivere per la Rete solo testi corti. Prima di tutto perché la Rete – ormai lo abbiamo capito – chiede testi lunghi, non corti. Poi perché la *brevitas* è una qualità stilistica che si consegue a prescindere dalla lunghezza complessiva dei testi. Lo dimostra il fatto che in Rete circolino moltissimi testi «corti» (quanto al numero di parole), ma per nulla «brevi» (rispetto alla loro capacità di economizzare lo spazio disponibile per dire le cose in modo chiaro).

Paolo Costa



E^{dit}o^{ri}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

ISPIRARSI IN UN MUSEO

Nella pagina a fianco, in alto, Oliver Sacks e la copertina del suo best seller *Zio Tungsteno*; in basso, lo scienziato Dmitrij Mendeleev.

GENERI LETTERARI DI SUCCESSO

QUANDO I GENI DECIDONO
DI SEDURRE IL GRANDE PUBBLICO

IL ROMANZO DELLA SCIENZA

DA KONRAD LORENZ A OLIVER SACKS, DALLA
FISICA PER TUTTI ALLE AVVENTURE DELLA
SCOPERTA: SEGRETI DI UN SUCCESSO EDITORIALE

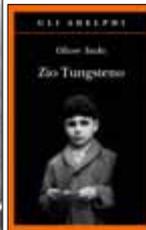
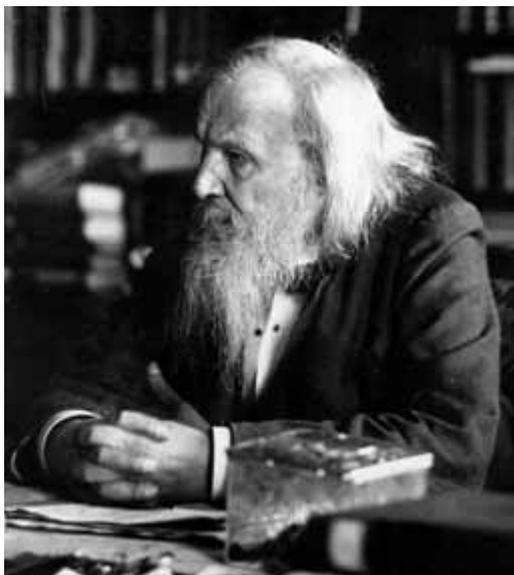
di CARLO ALBERTO BRIOSCHI

COME FARSI CAPIRE

Konrad Lorenz, il capostipite degli scienziati che hanno condotto la rivoluzione nel racconto della scienza: semplicemente personalizzandola.



Immaginate un bambino timido e impacciato che scopre per la prima volta la tavola degli elementi di Mendeleev nel silenzio del Museo della Scienza di Kensington. Perché ne rimanga segnato in modo inequivocabile si deve presupporre un interesse spontaneo del ragazzo per la chimica, o più in generale per le materie scientifiche. Ma non c'è dubbio che, se quell'interesse non fosse stato coltivato grazie allo zampino di un mentore molto speciale come lo zio Dave, quel bambino non sarebbe diventato l'Oliver Sacks che conosciamo e non avremmo oggi la fortuna di poter leggere libri come *Zio Tungsteno*, appunto, *Risvegli* e *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Tutti esempi di una divulgazione scientifica in chiave narrativa e autobiografica che ha contri-



buito a rendere affascinanti temi e trattazioni un tempo apparentemente aridi per molti lettori. Sul fronte della divulgazione Sacks ha segnato una piccola rivoluzione insieme ad autori come Konrad Lorenz (tra i primi, considerando che *L'anello di Re Salomone* è del 1949), Stephen Jay Gould (*Il pollice del panda*), Paul Davies (*Come costruire una macchina del tempo*) e altri "pionieri" che hanno fatto ricorso al fascino delle storie e al ritmo di una *fiction* per svelare i misteri dell'universo, avvicinarci a teorie complesse o schiuderci mondi ancora lontani benché studiati a scuola tra lezioni mandate a memoria e formule indigeste. Non si tratta quasi mai di «saggi che si leggono come romanzi», come si usa dire spesso un po' sbrigativamente soprattutto nella propaganda editoriale, bensì di veri e propri saggi che richiedono comunque una buona cultura di base e grande attenzione per ogni approfondimento del caso ma che dalla letteratura d'intrattenimento prendono a prestito tutti gli strumenti necessari a coinvolgere il lettore e istruirlo al meglio: ricostruzioni d'ambiente, dialoghi fittizi tra protagonisti reali, metafore, suspense e non solo.

Una delle chiavi principali per accompagnare il lettore alla scoperta della fisica, della biologia e di altre scienze più o meno “dure”, è quella autobiografica. Per tornare a Sacks, il modo con cui sceglie di schiuderci il magico universo della chimica è appunto quello di raccontare se stesso nella Londra degli anni Quaranta, vista attraverso gli occhi e l’immaginazione di un ragazzo alla scoperta del mondo. Un mondo dove ha un fondamentale ruolo di guida lo zio Dave, detto zio Tungsteno proprio per la sua passione nei confronti di quel materiale, che usava fabbricare in forma di filamenti di polvere o di barrette solide. Grazie a lui, Oliver scopre la storia della chimica attraverso esperimenti affascinanti e avventurosi che lo portano a conoscere praticamente le teorie di Boyle, Lavoisier, Avogadro, Curie e molti altri. Un’iniziazione importante che lo attrae per la schematicità di una disciplina caratterizzata da un ordine immutabile, ma anche per il suo opposto e cioè per la loro capacità di richiamare il sogno e forse la magia dell’alchimia dei tempi antichi.

Così quando all’età di soli quattordici anni lo stesso Sacks si rende conto che la chimica “naturalistica” e romantica dell’Ottocento, da lui tanto amata, è finita, e deciderà di fare il medico seguendo la tradizione di famiglia, le radici di quella “gioventù chimica” (questo



il sottotitolo dell’edizione originale), insieme al ricordo dello zio, in qualche modo continueranno a influenzarlo anche nella scrittura, che insieme alla medicina diventa il suo vero motivo di vita. Perché, a rileggere ogni libro di Sacks, è evidente come il suo bisogno di esorcizzare le paure e i fantasmi della vita attraverso la scrittura, sia frutto proprio di quel suo passaggio iniziale dalla semplicità degli elementi chimici alla complessità e al caos di un mondo dove la normalità è sempre l’eccezione.

Il fascino delle storie personali può scattare anche quando le gesta narrate sono quelle di uomini e donne sconosciuti al grande pubblico, e in qualche caso anche se sono raccontate in terza anziché in prima persona. A differenza delle tradizionali biografie dei mostri sacri della scienza come Galileo o Pasteur, in questo caso tende a prevalere la capacità dell’autore di ricostruire un’esistenza drammatica e di utilizzarla a fini divulgativi. È il caso di libri come *L’uomo che amava solo i numeri* di Paul Hoffman e *Il genio dei numeri* di

Sylvia Nasar (forse più noto al grande pubblico nella sua versione cinematografica che riprende il titolo originale del testo, *A Beautiful Mind*). Sono le storie di Paul Erdős e John Nash, entrambi geni della matematica ed entrambi mai del tutto a loro agio nell’esisten-



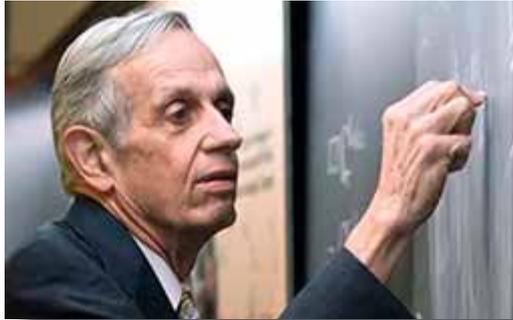
Nella pagina a fianco: sopra, la copertina di *Sei una bestia*, Viskovitz, di Alessandro Boffa; sotto, Robert Sapolsky, autore del *Diario di un uomo scimmia*.

In questa pagina, il genio della matematica John Nash e, sotto, Dava Sobel, autrice di *Longitudine*.

za e nel contesto sociale in cui si sono trovati a vivere. Erdős non aveva moglie e figli, aveva un suo vocabolario particolare, considerava morto chi non si occupava di matematica e viveva la propria felicità solo all'interno del suo mondo dei numeri. Lo accompagnava una sola borsa con cui girava il mondo prima di suonare la porta di qualche conoscente e pronunciare una frase divenuta celebre, «*My brain is open*» (che ha dato il titolo a un'altra sua biografia).

L'umorismo è un'altra arma potente per la penna di un buon divulgatore e può avere effetti potenzialmente molto più seri e rigorosi di tanta saggistica tradizionale. Basti pensare al *Diario di un uomo scimmia* di Robert Sapolsky in cui l'autore, primatologo, racconta le sue rocambolesche avventure africane tra i babuini, o a *Sei una bestia*, Viskovitz del biologo Alessandro Boffa: un irriverente e favolistico ritratto del regno animale, dai leoni ai vermi, che dice molto anche sugli umani e i loro costumi "bestiali".

Nel 1999 la pubblicazione di *Longitudine*. *Come un genio solitario cambiò la storia della navigazione* di Dava Sobel, e il successo che ne è seguito,



hanno segnato una tappa decisiva nell'affermazione della scienza in forma di romanzo e dell'idea di portare in scena grandi scoperte scientifiche attraverso personaggi e avvenimenti storici apparentemente secondari. Nei Paesi anglosassoni, dove ogni tendenza edito-

riale ha subito un nuovo termine di riferimento, si è iniziato a parlare di *narrative non fiction*. E gli esempi su quella traccia si sono moltiplicati in fretta: *L'ultimo teorema di Fermat* di Simon Singh, *La misura di tutte le cose* di Ken Alder, che ripercorre le vicende dei due astronomi che, in piena Rivoluzione francese, misero le basi per i moderni sistemi di misura, fino ad esempi più recenti; o in Italia *L'incredibile cena dei fisici quantistici* di Gabriella Greison, con protagonisti eccellenti in questo caso – Albert Einstein, Niels Bohr, Marie Curie – ma con un unico ideale *setting* teatrale per l'intera lunghezza del libro: il Congresso Solvay a Bruxelles del 1927.



Ma c'è un altro stragemma introdotto dalla saggistica narrativa ed è quello di calare il soggetto scientifico nella vita di tutti i giorni per mostrarci come sia più vicino a noi di quanto non pensiamo. Vi siete mai interrogati sulle origini dell'universo sor-

seggiando un caffè macchiato al bar di buon'ora? Probabilmente no, eppure un collegamento esiste e prende il semplice nome di schiuma. Nel suo *La teoria del cappuccino* Sidney Perkowitz spiega come una struttura a bolle caratterizza anche la birra, il pane, la panna, il polistirolo e persino la nostra ossatura. Lieve come una piuma e insieme incredibilmente intricata, la schiuma affascina da sempre pittori e poeti. Le sue geometrie rappresentano una sfida irresistibile per gli scienziati: i fisici stanno scoprendo che il Big Bang è forse il risultato di un'oscillazione della «schiuma quantistica», gli astronomi ipotizzano che la struttura attuale dell'universo sia costituita da bolle gigan-



tesche; senza dimenticare che i biologi ritengono che la schiuma abbia avuto un ruolo fondamentale nella nascita della vita e nella creazione delle prime membrane cellulari. Con esemplare chiarezza, insomma, l'autore esplora le varie sfaccettature della «scienza della schiuma».

L'idea di una scienza alla portata di tutti (o quasi), di una divulgazione scientifica seria ma semplificata ad uso dei non addetti ai lavori, non è recente ma la sua declinazione in varianti fantasiose è sempre più all'ordine del giorno. *Al suo barbiere Einstein la raccontava così* recita il titolo di un volume di Robert L. Wolke, professore di Chimica, che offre risposte concise e illuminanti sui



Nella pagina a fianco: in alto, Sidney Perkowitz, autore de *La teoria del cappuccino*; sotto, foto di gruppo del Congresso Solvay tenutosi a Bruxelles nel 1927, dove si notano, in prima fila, Marie Curie e Albert Einstein. Qui sotto, *Star Trek*, che ha ispirato il libro di Lawrence Krauss.



classici misteri del mondo fisico. Perché il mare è blu? Perché gli uccelli non restano fulminati sui fili dell'elettricità? O come può funzionare, per esempio, un orologio collegato con alcuni fili a patate o ad agrumi come le arance?

Benedetto Croce si vantava di non intendersi di scienze e l'opposizione forzata tra cultura umanistica e sapere scientifico ha fatto sicuramente molti danni nel nostro Paese, ma, almeno sul fronte editoriale, quell'era sembra definitivamente tramontata. *Sette brevi lezioni di fisica* di Carlo Rovelli è stato uno dei libri di saggistica più diffusi in Italia negli ultimi anni e la storia di come si è arrivati per la prima volta a calcolare la longitudine è diventata la capostipite, a volte involontariamente colpevole, di un'intera genia di libri che vi hanno fatto riferimento senza rispondere in realtà agli stessi requisiti. Certo, tro-

vare scienziati dotati di una buona capacità di scrittura non è cosa semplice, ma i casi di Richard P. Feynman (*Sei pezzi facili*) e Richard Dawkins (*Il gene egoista*) sono ormai sempre meno isolati. E molti giornalisti scientifici non sono meno accurati e preparati nello sciogliere i grandi enigmi della vita sulla Terra o dello Spazio infinito. E chissà che la saggistica narrativa non contagi prima o poi anche la scuola rendendo più attraenti materie ridotte spesso alla collazione di numeri e assiomi, e sgomberando le paure di chi sospetta di un libro dedicato alla *Fisica di Star Trek* (di Lawrence Krauss) solo perché richiama avventure fantascientifiche e ozi televisivi. Per molti lettori potrebbe risultare più utile – e non soltanto piacevole – di tanti respingenti tomi accademici.

Carlo Alberto Brioschi

RIFLESSIONI DI UN GRANDE CRITICO SUI LIBRI DI FOTOGRAFIA

UNA STORIA FINITA?

DAI LAVORI DI RICERCA, AI MONDI MESSI A
CONFRONTO, ALLE MONOGRAFIE DEI GRANDI AUTORI.
POI IL DECLINO SEGNATO DA TV E WEB. E OGGI...

di ARTURO CARLO QUINTAVALLE

Nel sistema della comunicazione i libri di fotografia hanno avuto una lunga storia, una storia che comincia prima dei volumi con riproduzioni fotografiche a stampa. Essa inizia verso la metà del secolo XIX con stampe fotografiche originali incollate sulle pagine di un libro, ed è William Fox Talbot, in Inghilterra, che inventa il calotipo, un negativo su carta che permette la moltiplicazione della stessa immagine. Da qui origina il primo libro di fotografie: *The Pencil of Nature* (1844-1846), foto stampate una per una e fissate ai singoli fogli del volume; tutto sarà diverso quando diverrà possibile stampare direttamente le immagini fotografiche. Libri dunque, agli inizi, con fotografie, libri di viaggio, diari di un racconto, segni e in qualche modo prove di un esserci, di un esserci stati. Ma per costruire questi album servono delle fotografie,

quasi sempre comprate sul posto, magari in *atelier*, in studi fotografici commerciali, che sono le prove del viaggio raccontato, nelle varie tappe e, magari, con i protagonisti dell'impresa anche nelle didascalie. Certo, sono libri di originali, di fotografie acquistate, ma sono l'antecedente, quando si introducono le macchine fotografiche più semplici da usare, sono l'antecedente del viaggio raccontato dai singoli attori e da loro ripreso, prima con la Kodak, poi con le altre macchine di medio formato, da ultimo con la Leica e le altre portatili che adesso usano o un negativo su pellicola 6x6 cm da 12 pose, oppure una pellicola negativa alta 35 mm che permette 36 scatti 24x36, trasformando il viaggiatore da collezionista a narratore in prima persona. Ogni foto di amatore rappresenta luoghi, eventi che impongono, anche a livello inconscio, modelli di immagine precisi, punti di vista, tagli,

scelte insomma che si sono consolidate generazione dopo generazione; su ogni ripresa, dunque, pesa sempre la tradizione di immagine, quella della pittura, quella della grafica, poi quella



dei grandi *atelier* fotografici. Lo sappiamo, ciascuno di fronte alla Santa Sofia o al Colosseo, alle Piramidi oppure a Piazza San Marco, a Piazza dei Miracoli o al Duomo di Milano, replica le immagini delle fotografie precedenti, magari mediate dalle cartoline illustrate che, da fine Ottocento e fino all'ultimo quarto del Novecento, hanno costruito ed educato le scelte dei fotografi amatoriali. Si dirà, gli album di viaggio, gli album con le storie di famiglia sono libri con fotografie, non sono libri a stampa; certo, è verissimo, ma sono gli antecedenti dei libri con riproduzioni fotografiche venuti dopo e sono testimonianza dei loro stessi modelli. E poi si deve anche ribadire che la fotografia del XIX secolo si rivela direttamente discendente delle vecchie partizioni della pittura e quindi della incisione: paesaggio, natura morta, ritratto, scena di genere; e mantiene anche, dei luoghi dei monumenti degli spazi, una tradizione che è struttura della loro immagine nella nostra memoria. Lo è stata fino alla rivoluzione del telefono cellulare e a quella del web. Ma restiamo ai libri di fotografie e di fotografia.

I libri a stampa fatti prevalentemente con foto-

grafie sono libri che subito dialogano col mondo contemporaneo. Fox Talbot li pensa come cataloghi pronti per le scienze della natura, ma sono in realtà racconti di un mondo almeno agli inizi

immobile: alberi, strutture, spazi che vengono esplorati per inventarsi un diverso veritiero racconto. Così del resto sono visti i dagherrotipi di Louis Daguerre in Francia (dal 1839), che però propone immagini uniche fissate coi vapori di mercurio su una lastra di rame argentato e quindi, di per sé, non riproducibili, diversamente dai negativi di carta di Talbot; anche se è vero che i dagherrotipi si possono incidere su rame e dunque moltiplicare con ben noti procedimenti di stampa al tratto, poi con la litografia. Così i monumenti, i luoghi mitici del mondo o quelli meno noti saranno riscoperti, messi insieme con lo stesso spirito dei libri dei naturalisti, dei cataloghi delle specie animali o vegetali. Ogni immagine dunque propone un ordine, un racconto, come del resto le prime fotografie dei luoghi dell'Oriente che sono, dopo i disegni di Vivant Denon (1802), i dagherrotipi di de Prangey dell'Oriente vicino, l'invenzione di una immagine del mondo, accostabile da tutti, una immagine che, agli inizi, prima della fotografia, viene mediata dal disegno, dalla incisione, dalla grafica. Si stampavano delle foto, o si riprendevano, dilatandole, le immagini dei dagherrotipi, e le si trascriveva al tratto

IL TEMPO SOSPESO

Nella pagina accanto,

Italo Zannier,

In treno per Vienna Laura e Italo riflessi, marzo 2017.

TENDENZE EDITORIALI

o con la litografia per la pubblicazione, sottolineando i contorni perché quella trascrizione era il solo modo per moltiplicare l'immagine fotografica; infatti, il procedimento di Fox Talbot, stampare da negativi di carta positivi di carta e poi incollarli sui fogli di un volume, risultava troppo lungo e complesso e, come tempi tecnici, estremamente laborioso. Così fino alla possibilità di incidere lastre e trascrivere le fotografie e il loro chiaroscuro in stampa, il libro fotografico come lo abbiamo sperimentato per almeno quattro generazioni non è esistito e la sua primissima storia è ormai lontana da noi.

Oggi i libri fotografici sono spesso volumi determinati da una richiesta di tipo istituzionale, come lo sono, a monte, le fotografie, struttura visiva del progetto che, naturalmente, prevede la classificazione delle foto in precise categorie. Ad esempio le fotografie di Jacob A. Riis (1849-1914) e Lewis W. Hine (1874-1940) che documentano negli USA la vita degli immigrati oppure il lavoro minorile; queste fotografie, utilizzate agli inizi sulle pagine dei quotidiani, non diventeranno libri di fotografia fino a quando la politica non recupererà il valore civile di quelle ricerche. Altri esempi? Le fotografie di Nadar (1820-1910), il grande fotografo della società francese dagli anni Cinquanta del XIX secolo, appaiono documenti importanti in relazione ai personaggi ripresi che sono i protagonisti della élite intellettuale parigina e non solo, ma diventeranno volumi illustrati molto dopo il successo del fotografo e la richiesta, anche collezionistica, delle sue immagini.

Dunque la scoperta della fotografia come libro di immagini ha diverse fasi, e sono solo molto tarde le attenzioni per i protagonisti; così ad esempio

August Sander (1876-1964): la sua indagine sulle classi della società tedesca (*Volti del nostro tempo*, 1929) appare ben presto, negli anni Trenta, una sfida alla organizzazione del Reich e al progetto di società ariana disegnato dal Führer. Insomma, solo quando si raggiunge una ulteriore consapevolezza storica rispetto alla fase dell'impegno civile, diretto, del documento pubblicato in quotidiani, in settimanali come le grandi riviste di informazione che usano la fotografia (*Life* e *Look* negli USA e altre in Europa), si viene costruendo una nuova sensibilità che in seguito chiederà la riedizione dei servizi in volumi a stampa dove il fotografo assume una grande importanza, diventa figura autoriale. Ed ecco i fotografi della Magnum che, da Parigi e da New York, impongono nel Secondo dopoguerra le loro personalità: da Henri Cartier-Bresson a Robert (Bob) Capa, da David Seymour a George Rodger. Per cui possiamo dire che la riscoperta della fotografia e dei libri di fotografia intesi come documento politico e anche del vivere quotidiano, mostra una crescita esponenziale dopo il 1945, mediata anche dal peso che nella storia della fotografia assumono i vincitori del conflitto. Ma, lentamente, a questa analisi, certo di parte, del mondo, se ne contrappongono molte altre, e in ciascuno dei Paesi dell'Occidente, ma anche, per riflesso dei modelli occidentali, nell'Africa stessa, e naturalmente un poco in tutti i Paesi dalla Cina e dal Giappone all'America del Sud, si afferma la ricerca delle proprie radici fotografiche. Così la scoperta dei protagonisti sulla scena della fotografia diventa un momento di passaggio dalla colonizzazione alla consapevolezza di una specifica identità trovata. La ricerca attraverso studi di tessuto, o indagini su figure o anche

atelier fotografici dell'Ottocento, permette progressivamente di recuperare una identità fotografica nazionale in un mondo che, come ben sappiamo, vede nel XIX secolo la colonizzazione fotografica anglo-francese in Occidente ma anche in Medio Oriente e in India, Giappone e Cina; quindi, nel Secondo dopoguerra, si avrà soprattutto la diffusione e il peso della creazione di immagini proposte dagli Stati Uniti. Così il libro fotografico nel dopoguerra assume vesti diverse: libri di inchiesta, libri di documento dei vari fotografi delle agenzie internazionali che vengono anche inviati a scoprire, poniamo, i Paesi dell'Est creando volumi che sono implicito confronto con il "libero" occidentale della Russia, della Cina ai tempi della Guerra fredda. Da ultimo la scelta degli editori finisce per privilegiare monografie dei maggiori fotografi europei e statunitensi, ma questo impegno, questo desiderio di ricercare le grandi personalità della invenzione fotografica, rapidamente si esaurisce e sono davvero pochi i fotografi che hanno mantenuto nei diversi Paesi un peso e una notorietà internazionale.

Così solo alcuni fotografi italiani, da Bragaglia a Ghirri, Giacomelli, Migliori, Chiaramonte, Basilico e qualche altro rimangono nella memoria dell'Occidente e mantengono quindi un peso internazionale, ed è per questo che la gran parte degli altri fotografi dipendono, se vogliono costruire significative ricerche, dalla committenza pubblica che peraltro appare oggi sempre più rara. Riprove le abbiamo proprio tenendo conto del rapido succedersi di eventi che hanno sconvolto il rapporto fotografia-pubblicazioni periodiche: prima di tutto l'avvento della televisione



ha finito per rendere inattuale ogni servizio fotografico sui periodici che infatti sono rapidamente scomparsi, dagli anni Settanta-Ottanta, in Francia, Inghilterra, negli USA, in Italia. A questa rivoluzione si è aggiunta la Rete e il cellulare in Rete, per cui il libro a stampa, il libro di immagini, diventa qualcosa di sempre più raro e sottilmente elitario; creare un libro comporta investimenti così alti che molte volte ci si limita ad esporre le immagini on line, magari a bassa definizione per evitare la riproduzione senza pagare diritti. È questa la trasformazione profonda che ci troviamo di fronte, per cui potrà servire considerare quattro libri, insieme cataloghi di mostre, che ci propongono nuove tipologie di ricerca, nuovi possibili sviluppi del lavoro sulle immagini e il loro organizzato racconto.

Voglio iniziare da un volume di Uliano Lucas: *Una storia di accoglienza. Il Centro per richiedenti asilo Teobaldo Fenoglio a Settimo Torinese*, Fondazione Mudima, Milano, 2017. Al di là del tema, di grande interesse civile e sociale, il libro si propone come ricerca sul campo di un grande fotografo, Uliano Lucas, che ha fatto della fotografia uno strumento di analisi, di denuncia, di indagine impegnata, lo scopo della sua stessa esistenza. Dunque un libro che in apparen-

IMPEGNO E DENUNCIA

Nella pagina accanto,

Uliano Lucas,

Una storia di accoglienza, 2017.

TENDENZE EDITORIALI

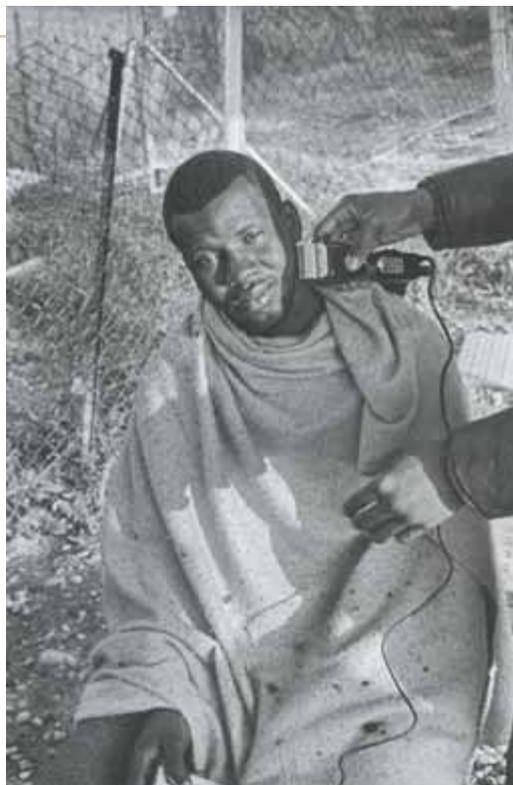
za si inserisce nella tradizionale monografia dei fotografi maggiori del tempo di guerra e del dopoguerra ma che in realtà propone qualcosa di diverso. Non dunque le battaglie, non le bombe, non i feriti, i morti, nulla di tutto questo ma una pacata analisi della giornata, delle giornate dei richiedenti asilo colti nei diversi momenti del loro vivere a Settimo Torinese nel Centro della Croce Rossa. Lucas ha lavorato accanto ai giovani del campo, si è integrato a loro, ha fatto in modo che ogni fotografia fosse segno di un dialogo, e così ha saputo costruire decine di ritratti, di figure che guardano in macchina, agiscono, operano esponendo il proprio viso, il proprio corpo, il proprio racconto. Lucas li ha ripresi come ha fatto nelle indagini in fabbrica, nei documenti sulle lotte in università o nella Milano del '68, nelle indagini sul lavoro e sui migranti, le tante ricerche che il fotografo ha saputo costruire per una intera esistenza. Ecco dunque un tipo di libro che rappresenta in apparenza la tradizione del realismo, della foto realista, ma che invece si pone come un romanzo, come un momento narrativo di grande efficacia denso di riferimenti alla letteratura realista, quella che amavano figure come Emilio Tadini e, prima, alla Einaudi, Elio Vittorini.

Diverso il caso de *Gli scali ferroviari di Milano. Oggi, prima di domani*, con fotografie di Marco Introini e Francesco Radino (Fondazione AEM, Gruppo A2A, Casa dell'Energia e dell'Ambiente, Milano, 14 giugno-28 dicembre 2018). In questo volume il problema è proposto dalla committenza, una analisi dei diversi grandi spazi degli scali ferroviari e la ricerca di una loro nuova destinazione. Ma qui, a parte le brevi pagine introduttive, tutto si gioca sulla ricerca dei due

fotografi che hanno comunque una precisa storia di collaborazioni a indagini sul campo promosse da enti pubblici. Ma, dei due fotografi, dobbiamo distinguere subito le immagini, e quelle di Marco Introini dal titolo *Spazio sospeso* hanno una loro precisa storia, un loro inconfondibile carattere; lo stesso fotografo scrive: «Arrivando attraverso il tessuto urbano in prossimità degli scali l'orizzonte si apre, si amplia, ci sorprende per la dimensione che può raggiungere lo sguardo e la distanza degli edifici che sorgono alla parte opposta, spuntando dietro il muro che cinge questi grandi vuoti urbani». Dunque ecco il punto, come fotografare questi enormi spazi, come dare ordine e carattere a un luogo dilatato dove le forme costruite spesso sono distanti, non direttamente caratterizzate, per giunta quasi sempre vuote, abbandonate, deserte. E qui per Introini devono avere contato alcuni maestri, prima di tutto Walker Evans che sapeva fissare, con una camera a lastre, magari con l'aiuto dei fili e dei pali della luce, equilibri che altri mai avrebbero saputo cogliere; altro maestro certo è Gabriele Basilico, che proprio da Evans prende le mosse. Con questa chiave e magari tenendo anche conto del vuoto sospeso delle indagini sugli spazi urbani di Luigi Ghirri, possiamo scoprire la cultura e il peso di Marco Introini. Diverso il caso di Francesco Radino, che sulle proprie foto scrive: «Mi sono sforzato di dare un'anima a questo progetto, consapevole che il linguaggio fotografico, linguaggio metastorico per eccellenza, ci può permettere di ridefinire ogni volta i limiti di quello spazio temporale che ci è stato assegnato». Radino ha fatto importanti ricerche, ad esempio sugli altiforni, o sul territorio per la Provincia di Milano, e dentro questi spazi, che indaga a colo-

ri, scopre nelle diverse stagioni, riprende di inverno come in primavera o estate, il deserto dell'abbandono, scheletri di cemento armato e grandi serbatoi di metallo, il profilo lontano di un orizzonte e il variare dei colori sotto un cielo plumbeo. È lui, Radino, a decidere i colori e li usa come segnali, il verde assurdo delle erbe lungo le rotaie contro profili lontani di abitazioni o accanto a rosse tracce fra i binari; ed eccolo riprendere una montagna di carbone o altri residuati, grigi, densissimi allo Scalo di Rogoredo o pali di cemento e metallo accatastati, o le immagini dipinte dai *writers* allo Scalo di Porta Romana, violenta intrusione dentro edifici sospesi fuori del tempo. E dentro questi vuoti Radino coglie il colore degli alberi ma anche l'intrecciarsi nero degli alberi di metallo dei tralicci elettrici e il vuoto delle finestre, o il colore scrostato dei muri, una serie impressionante e, allo Scalo di Lambrate, sui fili neri un volo sospeso, quasi una apparizione. Dunque un libro complesso che mostra bene come due culture fotografiche riescano a raccontare in modo totalmente diverso gli stessi spazi.

Intrigante per chi analizza la fotografia come Arte, anzi che nella fotografia analizza il mito dell'Arte, intrigante, ripeto, è il volume *Fotofanie. 109 fotografie di Italo Zannier dalla collezione Pietro Valsecchi*, Fondazione Boschi Di Stefano, Milano, mostra a cura di Andrea Tomasetig. Se si voleva scegliere una mostra diversa, proprio e anche ideologicamente, dalle due che ho appena analizzato, la scelta non potrebbe essere più calzante. Italo Zannier è stato un grande studioso della fotografia italiana e non solo, ha insegnato Fotografia all'università, ha raccolto e lasciato a enti pubblici e privati le sue collezioni



di immagini, ha continuato e continua a operare come acuto collezionista e come stimolante storico della fotografia, ma qui, negli ultimi tre anni, ha pensato di rappresentare, con una piccola macchina fotografica digitale, il proprio mondo, il mondo che, a Venezia, attraversa ogni giorno, i luoghi che guarda, i luoghi dove vive. E ha fatto le fotografie pensando prima di tutto a dimostrare un punto: che non esiste un passaggio tra la foto prima e dopo il cellulare o quella delle piccole macchine portatili, la fotografia digitale è la stessa fotografia che si riprendeva col metodo analogico o con una delle tante altre tecniche di "scrittura" delle immagini. Le foto dunque rap-

presentano per lui, dopo tante ricerche sulle figure degli “altri”, una specie di breve diario dove ogni figura è tempo sospeso, dove ogni immagine è appunto una “Teofania”. Apparizioni, fotografie della propria ombra, fotografie completamente astratte, fotografie informali, fotografie volutamente concettuali, fotografie pensate come un *collage* Pop. Insomma Zannier vuole farci comprendere che lui stesso sa sperimentare diversi linguaggi, ma in ogni foto scopri qualcosa di diverso, una lunga durata, magari un tocco di ironia nello scegliere dei giocattoli in una vetrina, memorie di Luigi Ghirri piuttosto che di Man Ray o Moholy-Nagy. Perché, lo sappiamo bene, fotografare è consapevolezza, sempre, della Storia. L'ultimo esempio che intendo proporre è un volume dal titolo *Roma Eternal City nella collezione fotografica del Royal Institute of British Architects*, catalogo della mostra a cura di Marco Iuliano e Gabriella Musto (Roma, Monumento a Vittorio Emanuele II, 28 giugno-28 ottobre 2018; Milano, Skira, 2018). Ebbene, il volume propone una scelta delle fotografie delle collezioni dell'Istituto britannico e ci mostra come si possa fare, con la fotografia, un diverso tipo di storia. Il libro è un preciso attraversamento di quelle grandi raccolte con fotografie che cominciano dal XIX secolo e dai grandi fotografi inglesi, ma anche francesi e italiani, allora attivi a Roma. Così ecco proposte le immagini di James Anderson ed Enrico Verzaschi del Colosseo oppure dei Fori Imperiali e, con queste, ecco porsi il problema dei diversi punti di vista, a volte spostati significativamente di qualche metro, che caratterizzano questi e altri fotografi, come Brogi, come gli Alinari che riprendono essi pure i Fori, il Colosseo e che spostano il livello della camera, il punto di

ripresa, includono aree verdi oppure figure per dare la dimensione del monumento, e ogni spostamento di punto di ripresa vuol dire anche trasformazione del senso della immagine. Sono tutte foto degli anni attorno al 1860, stampate alla albumina, con una dolce tonalità bruna di diverse gradazioni e toni; sono immagini importanti per la storia ma dense di racconto, e quando passiamo dalla sezione *Antichità* a quella *Paesaggi Urbani* scopriamo che Anderson riprende Campo de' Fiori affollato di bancarelle, sempre attorno al 1860, oppure il Tevere con San Pietro e Castel Sant'Angelo: siamo attorno al 1870 e l'acqua è come uno specchio, le pose troppo lunghe impediscono di riprenderne le increspature. Sarebbe troppo lungo analizzare le centinaia di immagini contenute nel volume, ma basta questo cenno per capire che esiste anche un altro modo di fare libri di fotografia: scegliere delle immagini in una grande collezione e puntare su un tema, in questo caso la città di Roma, dalle origini della fotografia a *La Dolce Vita*. Che cosa sta dunque accadendo nei libri di fotografia rispetto al passato, dico agli anni del Secondo dopoguerra? Prima di tutto è tramontato il riconoscimento dei grandi fotografi impegnati sul campo, Cartier-Bresson o Robert Capa che siano. Certo, i loro libri si continuano a vedere in giro, come del resto quelli di Salgado oppure di Leni Riefenstahl, ma anche i volumi di documento di guerra dei fotografi della Magnum sono sempre più ai margini. In ciascun Paese le ricerche si concentrano in precise direzioni; gli enti pubblici propongono indagini conoscitive sul proprio territorio e la fotografia è sempre un passaggio obbligato per ogni intervento architettonico e di risistemazione urbanistica. Il peso dunque del

breve volume sugli scali ferroviari milanesi è evidente, ma non dobbiamo dimenticare l'opera di Uliano Lucas, un documento civile nel segno della grande fotografia del neorealismo italiano. Sottilmente isolato il volume di Italo Zannier col suo ritorno "poetico" alla memoria dei luoghi, ma in esso si nasconde un discorso importante: ogni tecnica ha una sua storia, ma la fotografia, a parte le diverse scritture, le diverse trascrizioni, è sempre attuale; non esistono scritture tramontate, non esistono mezzi del passato abbandonati e non esiste progresso nelle grafie delle immagini. Certo è che nella storia dei libri di fotografia prendono sempre più piede le collezioni pubbliche ma anche le committenze private, almeno in Occidente, molto meno in Italia, dove l'indagine dentro gli archivi – ad esempio delle grandi industrie ma anche dei singoli studi fotografici, magari raccolti da attenti amatori locali – riserva sempre sorprese anche perché un archivio, se correttamente sfruttato, permette ogni genere di attraversamenti e resta aperto a ogni modello di indagine.

Nella lunga storia dei libri fotografici, da quella degli album di viaggio composti dalle foto dei diversi studi fotografici, da quelli di portata internazionale a quelli più strettamente locali, il problema del come raccontare è quindi davvero un problema storico. Gli album di viaggio dei grandi esploratori del Medio Oriente, come anche le collezioni dei fotografi dei singoli *atelier* che si inventano un racconto del "tipico" dei diversi luoghi, del "diverso", dai muezzin alla miseria dell'Estremo Oriente ai "costumi popolari" magari del Sud dell'Italia o della Francia, tutti questi potenziali libri – e che libri diventeranno quando sarà possibile stampare in tipografia le

immagini fotografiche –, compresi gli album di famiglia, sono davvero racconti, a volte piccoli, concentrati, schematici racconti, altre volte narrazioni che nascondono un preciso *epos*. Insomma, la storia del libro fotografico non è né può essere solo quella di Fox Talbot e del suo *The Pencil of Nature*, ma è una storia che passa dal fotografo professionista al fotografo amatoriale ed è un racconto che traversa tipi e modelli diversi di scrittura, fino a quando la fotografia analogica viene sostituita da quella digitale, e i grandi libri di esplorazione, di conoscenza, da quelli di impegno politico. I libri fotografici come documento e gli altri a carattere monografico tramontano insieme alla diffusione delle immagini stampate e ai loro supporti, i settimanali di attualità, le fotografie dei quotidiani, cancellati dalla televisione in ogni casa. Mentre le nuove modalità di trasmissione delle immagini hanno fatto mettere ai margini le precedenti tipologie di volumi fotografici, in alcuni ambiti, su richiesta di enti pubblici nella gran parte dei casi, il libro fotografico sopravvive e si trasforma, diventa una riflessione che usa le immagini come strumento e che richiede, anzi impone, letture di lunga durata. Non sappiamo se il libro di fotografie avrà ancora una storia che passi attraverso la stampa tipografica, è possibile che esso diventi anche o solo trasmesso per via elettronica sul web, ma certo è che quel libro manterrà una esigenza, quella di concentrare lo sguardo, la attenzione su una storia, un racconto organizzato e concluso, un racconto che imponga anche una precisa durata di lettura, un ritmo alternativo al frazionamento e alla dispersione costante delle troppe immagini del nostro quotidiano.

Arturo Carlo Quintavalle

LA NASCITA DEI "CLASSICI"

Nella pagina a fianco, Alberto Moravia, Mario Andreose e Valentino Bompiani alla presentazione dei "Classici Bompiani", 1986 (Archivio Storico *Corriere della Sera*).

UNA VITA PER I LIBRI – 2

A CACCIA DI NUOVE IDEE.
IL RACCONTO DI UN PROTAGONISTA

ALTRE AVVENTURE EDITORIALI

DAL RILANCIO DELLA FABBRI ALLA BOMPIANI, CON LA "DEFLAGRAZIONE" DE *IL NOME DELLA ROSA*. LA "NUOVA VITA" DI MORAVIA E L'"AFFAIRE SCIASCIA". FINO A QUANDO, DA TORINO, GIUNSE LA TELEFONATA...

di MARIO ANDREOSE

Vent'anni dopo di esaltante apprendistato «sulle spalle dei giganti», ora, sul ponte di comando della Fabbri, colgo l'ebbrezza di una sfida nuova, senza appello, che mi sembra di saper trasmettere anche alle persone con le quali dovrò lavorare: dirigenti, quadri, impiegati. Insieme, nel giro di due anni, raggiungiamo un risultato apprezzabile sia nelle edizioni scolastiche, in consonanza con un clima culturale democratico rasserenato, sia nei libri illustrati per ragazzi e per adulti dotati di nuovo smalto. Scopro, durante ispezioni di depositi sotterranei, tesori trascurati di illustrazioni realizzate per fiabe e divulgazione scientifica dai migliori artisti specialisti dell'epoca, utilizzate per collane ed enciclopedie distribuite in edicola; poi

un ricchissimo archivio fotografico d'arte, frutto delle campagne che i Fabbri organizzavano sguinzagliando fotografi di grido in tutti i più grandi musei e siti archeologici del mondo, che aveva alimentato serie leggendarie come "I Maestri del colore" e *La Bibbia illustrata*. Una manna per il contenimento dei costi e l'opportunità di sfruttamento in nuove forme e per altri mercati (*spin off*), come l'intero repertorio delle fiabe classiche che, corredate dalle illustrazioni tradizionali usate per le "Fiabe sonore", entusiasmarono ora i piccoli giapponesi.

Dimentico di un labile ateismo acquisito negli anni del ginnasio in una scuola confessionale, ho "fabbricato" in due settimane il mio primo libro, *La Bibbia dei ragazzi*, utilizzando materiali esistenti: testo di monsignore Cesare Angelini, un

fine letterato manzoniano, che non sa contenere il suo entusiasmo per le «splendide figure femminili» che animano il racconto biblico; tavole a colori di accattivante realismo tipo *peplum movie*: strenna ideale per l'esordio natalizio, poi subito *longseller*. In questo momento il canale delle vendite rateali è ancora molto attivo e richiede nuove opere enciclopediche, come il rifacimento dell'enciclopedia per ragazzi *Conoscere*, diffusissima nelle famiglie italiane a partire dagli anni del boom economico. Un progetto fin dall'origine realizzato in coedizione con Hachette: anche questa volta investimento comune ma realizzazione editoriale di casa nostra.

Il successo e il prestigio in libreria lo conquistiamo, nel solco della tradizione dei Fabbri, con raffinate monografie di arte contemporanea (in collaborazione con Ezio e Paola Gribaudo), di fotografia e design, ma anche con pubblicazioni tratte da popolarissime serie tv giapponesi, come la biondissima *Candy Candy*, eroina di un'intera generazione femminile di adolescenti. (Romano Prodi, nel corso di una conferenza per gli immancabili corsi di aggiornamento per dirigenti, ci aveva riferito che in Emilia Romagna, nell'ambito dei corsi di addestramento professionale, erano enormemente aumentate le richieste di iscrizione di aspiranti infermiere per emulazione di *Candy Candy* che, nel corso della sua edificante vicenda, abbracciava anche questa attività). A lei devo anche il mio primo viaggio in Giappone perché, esaurite le strisce originali da pubblicare e non avendo le due autrici manifestato intenzione di proseguire, avrei dovuto ottenere, da loro e



dall'editore, la licenza di proseguire per nostro conto. Analogamente, *si parva licet*, a quanto Mondadori aveva fatto per *Topolino&Co.*, anche se *Candy Candy* non avrà lo stesso immortale destino, per evidente usura, come altri *characters* nipponici, della sua rappresentatività tipologica. Intanto nel Gruppo, a fronte del risanamento e rilancio della Fabbri, permaneva lo scontento per i risultati di gestione separata di Bompiani, Sonzogno, Etas, così che un giorno non mi sorprende più di tanto la proposta dell'amministratore delegato di turno di occuparmene, in aggiunta al resto beninteso. Di Bompiani, soprattutto, conoscevo la storia, perché – siamo nel 1982 – nel decennio seguito all'uscita di Valentino Bompiani si erano succeduti, in un *turnover* insensato, alla direzione o con vario titolo di responsabilità, amici e conoscenti che rispondevano ai nomi di Oreste del Buono, Carlo Porta, Nani Filippini, Giampaolo Dossena, Vittorio Di Giuro, Ugo Vol-

li e, da ultimo, Raffaele Crovi. Una volta, prefirgurazione del destino, Nani Filippini, traduttore di Husserl e Wittgenstein, mi aveva proposto di fargli da alter ego per trarlo d'impaccio dalle incombenze organizzative e redazionali; nonostante l'affezione storica di lettore dei libri Bompiani, non me la sentii allora di lasciare la Mondadori, ma lo ripagai segnalandolo a Formenton per la neonata *Repubblica* di Scalfari dove Nani divenne il primo, brillante redattore della cultura. A ogni modo, il lavoro sovrapposto, in breve lasso di tempo, di tanti ingegni, piuttosto che sinergie generava esiziali cortocircuiti ed elisioni. Capitava che se del Buono o Di Giuro, aperti a generi nuovi e più popolari, avevano privilegiato la narrativa straniera, un loro successo, più orientato alla lingua del sì, abbandonasse in mano altrui autori come Stephen King, e non solo, a beneficio, per esempio, di un editore sagace come Tiziano "Ciuffo" Barbieri che, verosimilmente incredulo, accorreva con la rete per raccogliere i frutti maturi, preziosi per il rilancio della sua Sperling & Kupfer.

È questo, per la Bompiani, un momento di instabilità, di disorientamento degli autori, di perplessità dei vari operatori del mercato, agenti, editori stranieri, nonostante la conflagrazione in atto de *Il nome della rosa* che catalizza l'attenzione dell'universo letterario ed editoriale, utile viatico, peraltro, del mio esordio in nuova veste alla Fiera di Francoforte, nel cui ambito sarò l'uomo più ricercato del pianeta. È capitato infatti che, dopo le iniziali, comprensibili perplessità, e qualche rifiuto, editori di tutto il mondo, anche di lingue meno sensibili al canone occidentale, abbiano percepito, magari dalle parole dei primi lettori e recensori, le potenzialità di un *thriller sui generis*

ambientato nel Medioevo italiano. Tra i rifiuti è rimasto celebre quello di François Wahl, della casa editrice francese Seuil, grande ammiratore di Umberto, di cui aveva pubblicato i libri di saggistica, ma che aveva ritenuto «un errore» il romanzo. (Lo stesso Wahl poi sarà fautore della fortuna in Francia di Pier Vittorio Tondelli e, in occasione dell'uscita de *Il pendolo di Foucault*, chiederà, inascoltato, una «seconda chance»). Dal rifiuto del Seuil trarrà vantaggio Jean-Claude Fasquelle di Grasset contagiato dall'entusiasmo della sua prima lettrice Nicky, la moglie triestina. Per la traduzione in America si era pensato in prima istanza a Farrar, Straus & Giroux, la casa editrice che pubblica anche Moravia. Roger Straus, il presidente, elegante, ironico dandy, cugino di Peggy Guggenheim, mi ha raccontato che, contemporaneamente a *Il nome della rosa*, aveva ricevuto *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, e che David Rieff l'editor, figlio di Susan Sontag, aveva sentenziato: «Meglio Satta, senza alcun dubbio».

La fortuna dei nostri e, più in generale, di tutti gli autori non anglofoni, al di là dell'Atlantico, è sempre stata legata anche all'evenienza di incorrere in lettori nello stesso tempo competenti e influenti. Una delle migliori era certamente Helen Wolff, colta poliglotta di origini mitteleuropee, che dirigeva la collana "Helen Wolff Books" presso Harcourt, Brace & Jovanovich, dove aveva già pubblicato, tra gli altri, Simenon, Günter Grass e Amos Oz. Helen, che sta per passare la mano alla sua erede Drenka Willen, vede nell'acquisizione de *Il nome della rosa* il suo canto del cigno e se lo assicura, parsimoniosa com'era, con un anticipo di seimila dollari (me ne ricorderò ben bene in occasione della vendita dei diritti dei

romanzi successivi). Passano un paio d'anni, siamo nel 1983, e a New York, per un usuale giro di editori e agenti, vado a trovare per la prima volta nel suo ufficio Drenka Willen. Fin dalla soglia vengo accolto da uno stentoreo, quasi cantato «Oh Marioooo!», con voce di contralto drammatico serbo, quale potrebbe essere Drenka. Braccio steso e indice puntato, mi indirizza verso il muro bianco dietro alla sua scrivania dove è appeso con lo scotch un rettangolino di giornale ritagliato: era la *bestseller list* della *New York Times Book Review*, che sarebbe uscita con il quotidiano la domenica, e *The Name of the Rose* occupava il primo posto.

E Moravia? Uno dei miei predecessori, che lo conosceva bene, me ne aveva pronosticato il declino, come dire che non avrei avuto granché di cui occuparmi. In realtà, negli otto anni felici che avremo avuto da lavorare insieme, Moravia produrrà una decina di libri, tra romanzi, racconti, teatro, saggi, scritti di viaggio, per non dire della sua bellissima autobiografia in forma di intervista con Alain Elkann e dell'avvio dei primi volumi della sua "opera omnia". Sapevo che da tempo Moravia era oggetto di corteggiamento da parte della Mondadori per annetterlo alla prestigiosa collana dei "Meridiani", e l'unico modo per sottrarsi agli eccessi egemonici di Segrate era la creazione di una collana ad hoc. Nascono così i "Classici Bompiani", destinati a dare nuova visibilità agli scrittori del catalogo storico Bompiani, ma non solo. Nuove, importanti acquisizioni infatti arricchiranno il programma, grazie ad accordi con Adelphi, per autori mitteleuropei, e



con Gallimard, riferimento imprescindibile per la sua "Pléiade". Così, per la memorabile campagna di lancio nel 1986, accanto al primo volume di Moravia e a quello di T. S. Eliot, potrò presentare anche Marguerite Yourcenar, *Romanzi e racconti* che sarà per lungo tempo il *bestseller* della collana. Memorabile si giustifica anche per il fatto che, nel giro promozionale, mi onoravano della loro presenza Alberto Moravia, Valentino Bompiani e Geno Pampaloni, curatore del volume moraviano. Va da sé che, da qui in avanti, la collana divenga un punto di attrazione, aperta com'è anche a scrittori videnti, di suggerimenti e proposte da parte di critici e filologi, in parte già di casa, come Maria Corti curatrice delle opere di Flaiano e Bufalino. Una menzione a parte merita l'*affaire* Sciascia, conquistato alla causa dopo lunghi mesi di garbate conversazioni di varia umanità e squisiti incontri conviviali, milanesi e siciliani, da parte mia sempre in veste,

imprescindibile, di suo ospite. Estimatore storico della Bompiani, editrice di due autori a lui molto cari, Savinio e Brancati, di cui si offre subito come curatore, Sciascia vede nella neonata collana la sede ideale per raccogliere tutti i suoi libri distribuiti tra vari editori. Certo, non è estranea a questa sua decisione una concomitante crisi: di carattere finanziario con l'Einaudi e di rapporti personali con Elvira Sellerio, fino ad allora suoi editori privilegiati. È Leonardo stesso a stendere il piano dell'opera in tre volumi, con la collaborazione di un italianista francese, Claude Ambroise, stante la sua disistima verso i critici nostrani:



quando, discutendo degli apparati dell'opera, gli accennai all'opportunità di includere un'antologia della fortuna critica, mi replicò: «Nel mio caso sarebbe meglio dire: sfortuna critica». Intanto avevamo pubblicato il suo breve romanzo storico di ascendenza manzoniana, *La strega e il capitano*, distribuito anche dal *Corriere della Sera*, di cui era diventato editorialista, dopo aver lasciato *la Repubblica* in polemica con Scalfari sulla *querelle* dei “professionisti dell'antimafia”. Era uscito anche il primo volume nei “Classici” e chiedo a Valentino Bompiani, che non lo aveva mai incontrato, di organizzare una cena in casa per festeggiarlo, invitando anche Renate e Umberto Eco. Mi aspettavo faville, ma diventavano cenere prima del tempo: molto parco di parole Leonardo, con un filo di voce; la sordità di Valentino; l'estraneità visibile tra Maria Sciascia e Nini Bompiani; l'intrattenitore Umberto senza uditorio: avrei dovuto pensarci prima. Qualche tempo dopo Sciascia confida agli amici, increduli, di avere problemi di salute. Increduli perché lo vedono lavorare molto, come sempre, con l'eterna lunga sigaretta accesa in mano. Farà in tempo a licenziare le bozze del secondo volume delle opere, a scrivere altri racconti, magari ideati e redatti durante le sedute di dialisi, che pubblicherà con Adelphi (me l'aveva comunicato con un biglietto, rivendicando la legittimità del «capriccio d'autore a cambiare editore»), ma anche, e questo è un ulteriore segno della sua generosa nobiltà, ad accettare la mia proposta di pubblicare per Bompiani *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, il libro che non farà in tempo a vedere stampato e che, con le sue parole, «raccolge quel che negli ultimi dieci anni io ho scritto su certi delitti, certa amministrazione della

giustizia e sulla mafia». Mi rimane il rammarico che i tre volumi delle sue opere, da lui voluti e composti, non siano ormai più disponibili per decisione dei suoi eredi. Ma il pensiero dominante di un editore è, come per Don Giovanni, il giovin principiante, l'esordiente o quasi, le voci nuove su cui investire per il futuro. La prima pattuglia dei nuovi arrivati comprende, tra gli italiani, Andrea De Carlo e Pier Vittorio Tondelli e, tra gli americani, Jay McInerney, Lorrie Moore e, più avanti, Bret Easton Ellis, allora etichettati minimalisti, come seguaci del maestro Raymond Carver. Per una felice coincidenza, l'arrivo della nuova, giovanissima responsabile dell'Ufficio stampa, Elisabetta Sgarbi, contribuirà a imporre i nuovi all'attenzione dei lettori o a rilanciare l'immagine degli altri. Il suo nome mi era stato segnalato dal comune amico Gian Antonio Cibotto, ma non era stato facile convincerla ad abbandonare la sua casa in riva al Po, i suoi ozi letterari e poetici, le sue peregrinazioni artistiche e musicali per immergersi nella frenesia milanese dell'industria editoriale. Ma non posso fare a meno di menzionare altri colleghi e amici che hanno reso il mio lavoro più facile e più felice, come, in successione, Rosaria Carpinelli, Gabriella D'Ina, Carla Tanzi, Mariarosa Rosi, Lorenzo Fazio, Roberto Santachiara, Benedetta Centovalli, Paolo Zaninoni, Marina Migliavacca, Andrea Cane, Cristina Sperandeo, Cristina Poma... Quasi tutti ancora protagonisti in ruoli editoriali di primo piano. Una squadra, questa, che lavora per il *trade*, la libreria, con acquisizioni sempre nuove e importanti e il rilancio del patrimonio letterario in catalogo, ma, come già per la Fabbri, occorre alimentare anche il canale rateale, il che mi dà l'opportunità, pur nell'imminen-

za della rivoluzione elettronica, di aggiornare e ristampare il glorioso *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* e, a seguire, il *Dizionario Bompiani degli autori*. Siamo a metà degli anni '80 e dall'azionista di riferimento, fino ad allora una specie di nume abbastanza lontano, mi giunge un bellissimo, inatteso regalo. Occorre premettere che a quell'epoca l'Avvocato Agnelli disponeva di due formidabili luogotenenti: Cesare Romiti (AD Fiat) e Gianluigi Gabetti (AD IFI), rivali oggettivi, ma qui uniti nell'impresa. Doveva essere un buon momento per l'azienda, se Romiti, un giorno, decide di acquistare Palazzo Grassi a Venezia per farne una sede espositiva e di rappresentanza, il cui progetto di restauro e adeguamento viene affidato a Gae Aulenti. Gabetti, dal canto suo, molto inserito nel mondo dell'arte (è anche *trustee* del MoMA), tesse la trama dei rapporti con personalità e istituzioni necessari al funzionamento della nuova attività. Ed è Gabetti che un buon mattino, con una breve telefonata di sabauda intonazione, mi chiede se sarei disposto a pubblicare il catalogo della Mostra inaugurale *Futurismo & Futurismi*. Credo di avere ben dissimulato l'emozione e ricordo la mia sobria risposta: «Certo, la ringrazio». Il curatore della Mostra e del catalogo è Pontus Hulten, strappato al Pompidou, assistito da Germano Celant e Ida Gianelli, e il grafico Pierluigi Cerri. Nella notte prima dell'inaugurazione, un evento celebrato da critici d'arte e cronisti mondani di ogni parte, sono arrivati i barconi carichi del catalogo in due edizioni, italiana e inglese. In quel momento non potevo immaginare che, negli anni a seguire, ne sarebbero seguiti altri venti.

Mario Andreose (2 – continua)

AL SERVIZIO DEI LETTORI

Nella pagina a fianco, copertina di una delle monografie della collana "I Maestri del colore" (anni '60).

Qui sotto, da sinistra, Dino, Giovanni e Rino Fabbri;

la copertina del primo fascicolo con disco 45 giri della collana "Fiabe sonore".

STORIE EDITORIALI DEL NOVECENTO

I FRATELLI FABBRI ALLA CONQUISTA DEL GRANDE PUBBLICO

COSÌ FECERO CONOSCERE

INTERPRETARONO CON IDEE GENIALI I NUOVI
TEMPI, RENDENDO LA CULTURA ALLA
PORTATA DELLE FAMIGLIE MENO ABBIENTI

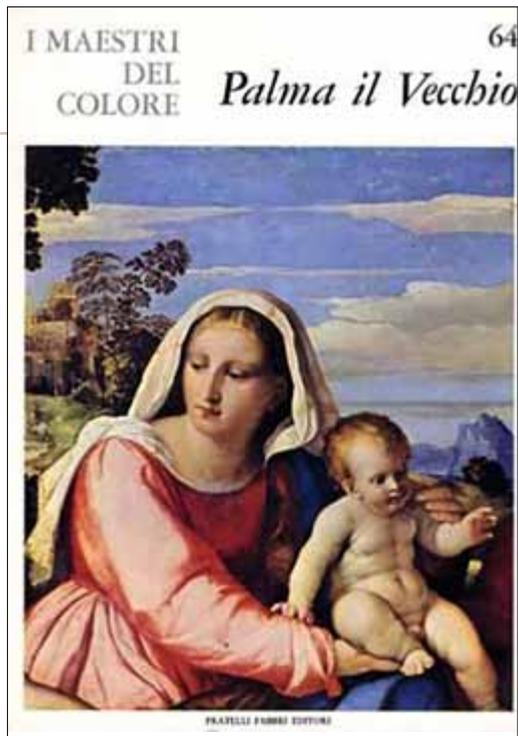
di CARLO CAROTTI



Per ricostruire l'attività della Fratelli Fabbri non è stato possibile recuperare – se esiste ancora – l'archivio della casa editrice. Le fonti utilizzate sono state principalmente la produzione libraria e multimediale, la documentazione storica recuperata presso la Camera di Commercio, e articoli e interviste su giornali e riviste. Importanti le testimonianze di Giovanni Fabbri, che ci ha lasciati da poco, e che ha ripercorso la sua vita di editore anche in un volumetto autobiografico celebrativo, e preziose altresì le testimonianze del più giovane fratello Rino, mancato nel 2012. Dino era morto nel dicembre del 2001. Volendo evidenziare le intuizioni di Giovanni sarà ricordata anche la sua ultima fatica editoriale, non andata a buon fine ma che ha avuto in questi anni un felice sviluppo al cinema e in tv con i documenti visivi sulla vita di artisti illustri. In queste poche pagine non si darà conto di tutta la complessa produzione della casa editrice, ma ci si soffermerà esclusivamente sulle iniziative che possono ritenersi più innovative. «I compiti – afferma Giovanni – tra noi fratelli vennero distribuiti secondo la preparazione culturale e l'inclinazione personale: io più scientifica e Dino più umanistica, io organizzatore, pianificatore e razionalmente creativo, Dino artista, improvvisatore e genialmente creativo. Rino, sette anni più giovane di me, ha un carattere brillante, simpatico ed estroverso; entrò nella casa editrice successivamente, nel 1955. Il suo carattere lo predisponneva al marketing e a questo si dedicò».

Le prime iniziative

All'interno di una proposta educativa e di divulgazione del sapere, tradizionale nei contenuti ma



innovativa nella presentazione delle opere e nella loro commercializzazione, i Fabbri hanno dato un loro non irrilevante contributo all'editoria italiana.

Dopo la fondazione nel 1945 della casa editrice E.S.I. (Edizioni Stampe Internazionali) divenuta nel gennaio del 1947 Fratelli Fabbri Editori s.r.l., con la quale pubblicarono le dispense di Mario Hazon, *Impariamo l'inglese*, vendute in edicola, la defascistizzazione dei libri scolastici offre ai Fabbri la possibilità di capovolgere il concetto di libro scolastico, che prima di loro doveva essere il più austero possibile e che con loro divenne il libro «che si ha voglia di leggere», poiché il colore aveva di molto aumentato la loro «facoltà espositiva».

Il passaggio ai libri per ragazzi avvenne nel 1952, passaggio contrassegnato dalla continuità dell'iniziale proposta educativa (“Biblioteche dei fan-

ciulli”, suddivisa in cinque serie) e caratterizzato in modo originale dalla loro precedente esperienza illustrativa compiuta sui testi scolastici. Un risultato significativo fu la “Collana favolosa”, in cui le illustrazioni «non vengono aggiunte al testo né si sovrappongono ma si incorporano in esso adeguandosi allo spirito e allo stile dello scrittore o a quello del popolo e del Paese dove sono nate le fiabe stesse».

Il campo d’azione dei libri per ragazzi non si limitò alla sola narrativa, ma vennero inseriti in maniera rilevante testi di carattere storico-geografico e scientifico.

L’enciclopedia *Conoscere*

Alle dispense vendute in edicola, già sperimentate nel 1945, i Fabbri arrivarono per il rifiuto di una proposta, certamente velleitaria, riguardante i libri scolastici, che Giovanni avrebbe voluto pubblicare a dispense. L’iniziativa si spostò quindi su opere che potessero coadiuvare lo studente e interessare i docenti e i genitori: l’enciclopedia *Conoscere* più il *Dizionario enciclopedico*, che hanno avuto molte edizioni e un successo clamoroso.

Considerata da alcuni straordinariamente innovativa, di facile consultazione e nello stesso tempo precisa e informata, l’enciclopedia poteva essere utilizzata durante gli studi primari e secondari. Oltre al contenuto, la novità di questa opera enciclopedica consisteva nel sistema di ven-

dità in edicola. Infatti, venne commercializzata in fascicoli settimanali che ne facilitavano non solo l’acquisto, distribuendo nel tempo il costo complessivo dell’opera, ma favorivano anche la lettura delle varie voci che venivano riprese all’interno dei singoli volumi in modo da non allungarle eccessivamente, abituando il ragazzo ad affrontarle gradatamente.

Le dispense

Giovanni pianificò la produzione delle dispense chiamandola «gestione del lettore», ossia individuazione dei filoni che avrebbero potuto interessarlo proponendogli inizialmente delle opere di carattere generale, per indirizzarlo successivamente a temi più specifici riguardanti i singoli settori. Le prime dispense d’arte figurativa sono del 1961 e precedono il successo internazionale de “I Maestri del colore” (1963), una serie di monografie di maestri della pittura occidentale. Ogni numero conteneva 16 tavole a colori e un

testo introduttivo conciso e di facile lettura ma di aggiornato valore critico. Il formato (la dispensa) e il canale distributivo (l’edicola) vennero acutamente commentati come moltiplicatori delle possibilità di vendita rispetto alle librerie tradizionali. Venne sottolineata anche la filiazione degli “Oscar” Mondadori dalle dispense Fabbri.

Va ricordata la data di questa scelta editoriale: l’inizio degli anni Sessanta. L’Italia stava cambiando e da Paese agrico-



lo si stava trasformando in nazione industriale. Il boom economico creava lavoro e una maggiore possibilità di spesa per molti. Oltre al frigorifero e alla lavatrice anche il consumo culturale cominciava ad avere il suo spazio. Questa iniziativa venne realizzata nel momento e nei modi adeguati in un contesto generale di cambiamento.

Oltre le dispense in edicola

Il catalogo della Fabbri dal 1947 al 1973, data presumibile in cui termina la loro responsabilità sulla produzione della casa editrice, comprende anche periodici, coedizioni con Albert Skira, curate con passione e competenza da Dino. Da ricordare le collane “Arte idee storia” (1965-1967), “L’arte racconta” (1965-1966) e le monografie, rilevanti per la qualità dei testi di illustri collaboratori e per le eccellenti illustrazioni. Sono 2.695 titoli fra i quali molti sono composti da un numero notevole di fascicoli. La letteratura divulgativa scientifica e storica ha una sua presenza con i “Libri del sapere” (1958-1967), i “Libri della scienza” (1959-1968), i “Libri enciclopedici” (1960-1965) e quella letteraria con “I grandi libri Fratelli Fabbri” (1952-1955), le “Grandi edizioni” (1952-1963), “I classici” (1955-1969).

Le enciclopedie, i dizionari e le storie per ragazzi sono un’altra delle proposte che la casa editrice ha offerto nel tempo: *Enciclopedia della fanciulla* (1959-1961, I serie), *Enciclopedia della fanciulla* (1965-1969, II serie), *Mondo meraviglioso enciclopedia sistematica illustrata* (1961-1964), *La storia universale narrata ai ragazzi* (1962). Non mancano le pubblicazioni indirizza-



te agli adulti: l’*Enciclopedia del sapere* (1968-1970), l’*Enciclopedia universale Fabbri* (1971-[1974]) e l’*Enciclopedia della donna* (1963-1967). Hanno avuto poi un considerevole successo le “Fiabe sonore”, collana che presenta le più belle fiabe tradizionali in una nuova versione. Il testo, ricco di illustrazioni, è sceneggiato, recitato e accompagnato da una musica aderente alla atmosfera del racconto.

La pubblicità

Rispondendo a un giornalista de *La Notte* su quale fosse la pubblicità che rendeva di più, Dino Fabbri nel 1967 affermava: «Non c’è pubblicità che rende e pubblicità che non rende. Secondo noi, la pubblicità per essere fruttuosa deve essere sempre “combinata”, fatta cioè in tv, per radio, murale, sui giornali, sulle riviste. Se non la facciamo in tv, infatti, il successo diminuisce del cinquanta per cento, ma diminuirebbe del cinquanta per cento anche se la facessimo in tv e non sui giornali».

La vera novità fu tuttavia la pubblicità in televisione attraverso *Carosello*, i notissimi *short* pubblicitari trasmessi dopo il telegiornale dal febbraio del 1957 al 1977. Il primo fu prodotto nel 1962 dalla Art Film, dedicato alla enciclopedia *Conoscere*, nel quale l'allora celebre annunciatore Riccardo Paladini, «più voce che volto», presentava l'opera «con esempi animati e quiz». I successivi vennero ideati e girati dalla Gamma Film di Roberto e Gino Gavioli in collaborazione con i Fabbri. Il più famoso venne realizzato per il lancio o rilancio de *La Bibbia*, «un film di notevole suggestione mistica, raggiunta con la composizione, scomposizione e sovrapposizione di rosoni, guglie, vetrate di cattedrali gotiche in simbiosi con il commento musicale tratto dalla *Toccata e fuga in re minore* di Bach». Questo filmato, nella versione a colori girata per la pubblicità nel cinema, fece vincere il prestigioso Grand Prix di categoria al Festival internazionale pubblicitario di Cannes nel 1963. La continua collaborazione con la Gamma Film portò poi alla realizzazione di molti altri messaggi per *Carosello*.

Da bottega artigiana a industria editoriale

I Fabbri sono stati inizialmente degli artigiani, con pochi mezzi, autodidatti editorialmente e creativi anche in campo commerciale. Finché i fratelli furono in grado di controllare personalmente le loro creazioni, diedero il meglio della loro genialità, centrando gli obiettivi che si erano ripromessi. L'enorme e repentino successo commerciale presso un pubblico vasto mai raggiunto dalle librerie stava trasformando la loro casa editrice, nata artigiana, in una impresa industriale non più gestibile psicologicamente e finanziaria-

mente con gli stessi criteri che erano stati alla base della sua fortuna. Per mantenere in vita una tale struttura avrebbero dovuto mirare a gestire l'impresa abbandonando il suo carattere prevalentemente pedagogico/divulgativo per divenire esclusivamente un *business*. È quindi comprensibile che all'intenzione di vendere di Dino facesse riscontro la resistenza di Giovanni che era, tra i fratelli, quello che meglio capiva l'importanza del fattore industriale. Dino indicava nella «stanchezza», così racconta il fratello Giovanni, uno dei motivi della sua decisione di cedere e la giustificava con la paura «di tempi diversi». Alla fine degli anni Sessanta erano infatti cambiati gusti e abitudini e mutato il clima sociale e culturale del Paese. Anche l'esposizione finanziaria per tenere il mercato nelle nuove condizioni e non perdere terreno, era eccessiva. Pertanto venne, in un primo tempo (probabilmente con il primo aumento di capitale), ceduto all'IFI il 53 per cento delle azioni e successivamente un nuovo aumento di capitale fu sottoscritto interamente dall'IFI che raggiunse il 93 per cento delle azioni. Il 16 aprile 1973, durante l'assemblea che riconfermava i precedenti amministratori, fra i quali Giovanni e Dino Fabbri, e ne nominava due nuovi nelle persone di Carlo Caracciolo e Giovanni Giovannini, Giovanni Fabbri chiese di non essere riconfermato nella carica di Presidente della Società. L'impresa imponente, realizzata in meno di un ventennio, «dopo il boom degli anni Sessanta era un gigante che rischiava di cadere vittima di una crescita forse eccessiva». Solo un gruppo editoriale, che si fosse negli anni successivi diversificato nelle sue componenti, avrebbe potuto offrire nuove prospettive alla casa editrice che non era più la bottega artigiana dei Fabbri.

L'obiettivo non era facile da conseguire. La successiva gestione affidata a Stucchi Prinetti fu infatti caratterizzata da risultati non propriamente brillanti.

Giovanni e Iris Editors

Nel 2006, a ottantasei anni, Giovanni Fabbri intraprese una nuova iniziativa editoriale: la Giovanni e Iris Editors, che si proponeva di pubblicare monografie composte da un libro e da un film sulla vita di artisti, scienziati, esploratori, musicisti. La collana si chiamava “Il genio e la vita”. Fu un insuccesso clamoroso determinato,

in quel periodo, dall'eccessivo affollamento in edicola di documenti visivi. Giovanni mancò i tempi giusti, ma la sua idea ha avuto in questi ultimi anni una rivincita eclatante al cinema e in tv. *Caravaggio. L'anima e il sangue* di Jesus Garcés Lambert ha avuto 162.310 spettatori e ha incassato 1.457.046 €, mentre *Loving Vincent* di Dorota Kobiela e Hugh Welchman 221.193 spettatori con un incasso di 1.925.518 €. Scoprire capolavori e personaggi straordinari seduti al cinema o in casa propria era stata un'idea sfortunata dell'ottantaseienne editore.

Carlo Carotti



L'ARTE DELLA RISCOPERTA

Nella pagina a fianco, la copertina dell'edizione italiana del volume *Ligabue* commissionato da Franco Maria Ricci a Cesare Zavattini nel 1967.

EDITORI ENTRATI NEL MITO

COME NACQUE LA FRANCO MARIA RICCI.
CON LA TESTIMONIANZA DI GIOVANNI MARIOTTI

UN ESORDIO DA MANUALE

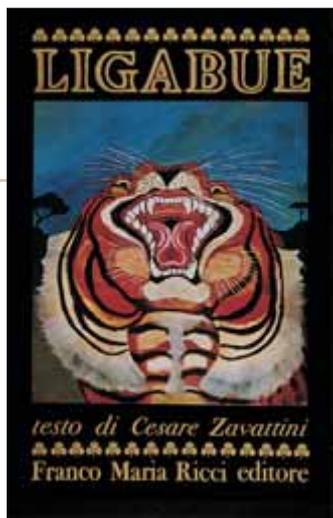
LA PASSIONE PER L'ARCHEOLOGIA E L'ARTE. POI
L'INNAMORAMENTO PER BODONI E IL SUO CARATTERE

di ANNA ANTONELLO

Nel suo saggio *Il mestiere dell'editore* del 1988, Valentino Bompiani distingue molte tipologie diverse di editore: c'è quello ideologico «che sceglie i libri come tessere di un mosaico ad ornare la volta della sua “chiesa”», e quello letterario, protetto «da quella polizza d'assicurazione che si chiama la qualità»; l'editore libraio si distingue dall'editore erede, «stilé e malinconico, inevitabilmente portato, se vuol salvarsi, ad essere infedele agli antenati». Infine Bompiani nomina l'editore protagonista, riconoscibile da «quegli eccessi di valutazione dovuti all'entusiasmo, quella fiducia che precede il libro, quell'affidarsi all'intuizione invece che al marketing». È il nemico della ripetitività e gli piace «uscire allo scoperto per avvistare nuove terre».

Quando Franco Maria Ricci inizia la sua attività editoriale, le nuove terre non sono lontane. Anzi, sono vicinissime. Di ritorno in patria, dopo un periodo passato all'estero alle dipendenze di una ditta

che effettua scavi petroliferi, per mettere a frutto i suoi studi di geologia e per inseguire la sua passione per l'archeologia, decide di tornare a Parma. Oltre a lavorare come grafico pubblicitario e anche come illustratore di copertine per vari editori tra cui Bompiani, frequenta la Biblioteca Palatina che detiene una preziosa raccolta di volumi bodoniani. Siamo nel 1963 e due anni dopo, sotto la direzione di Ricci che allestisce appositamente una piccola stamperia con due operai, viene ristampato con una tiratura di novecento copie il *Manuale Tipografico* di Giambattista Bodoni, direttore della Stamperia Reale di Parma, pubblicato nel 1818. Si tratta di un esordio che evoca la cultura parmigiana più brillante e denota l'intenzione di seguire un modello ben preciso. Le copie vanno a ruba, soprattutto tra le biblioteche e università americane. Dopo questo primo successo capisce che la strada è quella giusta. La sua passione per l'editoria, secondo lo scrittore Giovanni Mariotti, uno dei suoi più stretti collaboratori, nasce dunque «dall'amore per le forme dell'alfabeto»;



sono i caratteri bodoniani, nella loro moderna classicità, a mediare il suo amore per la cultura e la letteratura. Negli stessi anni si sviluppa lo strutturalismo francese e prendono piede le teorie di Gérard Genette e di Roland Barthes. Il giovane editore ne è affascinato e mette in pratica il nuovo insegnamento

proponendo delle opere basate su abbinamenti inediti tra testo e immagine. Dalle sue riflessioni nasce l'idea per la prima collana, non a caso intitolata "I segni dell'uomo" (1966-1991).

«Esisteva la tradizione dei libri illustrati e quella dei libri d'arte, corredati da uno e più testi di carattere storico o critico; nei primi l'immagine assoggettata al testo, nei secondi il testo all'immagine. Io non volevo fare né l'una cosa né l'altra ma creare dei luoghi (diciamo degli ecosistemi) dove due categorie di segni, le immagini e il testo letterario, si trovassero a loro agio, respirassero, cercassero in certo modo di sedursi a vicenda; e di quella seduzione reciproca dovevano essere complici gli ori e la seta della rilegatura, la bella carta, la bella tipografia, i testi con cui presentavo il nuovo volume al lettore, le civetterie del colophon... [...]» (Ricci, 2015).

Ogni volume contiene minuziose riproduzioni fotografiche di opere d'arte poco conosciute, presentate al lettore attraverso il testo d'accompagnamento di un autore affermato. L'esordio è riservato al francese Jean Giono con *Il Disertore*, una biografia romanizzata del pittore Charles Frédéric Brun, seguito da Cesare Zavattini che nel 1967 accetta di scrivere del pittore Ligabue, menzionando anche il suo incontro con «un giovanotto dai capelli ricciuti come un erede di Gioacchino Murat, vestito con colori artificiosi e nobili come le tappezzerie di Maria Luigia». Tra

Zavattini e Ricci nasce una lunga amicizia, testimoniata anche dal progetto, poi abbandonato, di pubblicare un catalogo di Zavattini pittore (Ricci, 1976). Lo seguono a ruota, traendo ispirazione da raffinate opere d'arte, alcuni degli autori più noti e innovativi della scena letteraria italiana dell'epoca

come Alberto Arbasino (*I Turchi. Codex Vindobonensis 8626*, 1971), Umberto Eco (*Beato di Liébana*, 1973) e Giorgio Manganelli (*Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, 1975). Un nome che nella collana ricorre per ben due volte è quello di Italo Calvino. Ricci, a quell'epoca poco più che trentenne, gli propone di scrivere un testo che abbia per oggetto il prezioso mazzo visconteo dei Tarocchi, minati da Bonifacio Bembo. Ne nasce il suo primo racconto di letteratura combinatoria, *Il castello dei destini incrociati*, pubblicato da Einaudi nel 1973. Secondo Giovanni Mariotti è l'inizio di una proficua collaborazione dell'editore parmigiano con lo scrittore einaudiano: «Si potrebbe isolare, nell'opera calviniana, un vero e proprio periodo ricciano. Dopo *Il castello*, avevamo chiesto a Calvino di lavorare sulle immagini di un codice di Marco Polo conservato a Parigi (uno dei cosiddetti *Livres des merveilles*). Nacquero così *Le città invisibili*; ma Giulio Einaudi, seccato da quel secondo tradimento, le reclamò. Qualche anno più tardi Italo Calvino raccolse, nel volume *Collezione di sabbia*, una serie di saggi che sembravano modellati sui tuoi gusti e sulle tue preferenze [di Ricci, n.d.a.]; e poi ci sarebbe da parlare dei testi apparsi sulla rivista *FMR*, a cominciare dal racconto messicano *Sotto il sole giaguaro*. [...]» (Mariotti, 2004).

Chissà se è anche il rapporto confidenziale con Cal-

L'AIUTO FONDAMENTALE DI BORGES

Nella pagina a fianco, la copertina di *A/Z* di Jorge Luis Borges, del 1985, per la collana "La Biblioteca di Babele" diretta da Borges stesso.

EDITORI ENTRATI NEL MITO

vino a spronarlo a lanciarsi in un'impresa editoriale apparentemente lontana dal suo modello di editoria ormai collaudato che si fonda su pochi elementi fondamentali: 1) la cura per il dettaglio (il libro stesso è e veicola l'opera d'arte); 2) un metodo di distribuzione innovativo che passa attraverso il Club dei Bibliofili fondato da Ricci negli anni Settanta: i membri pagano una quota fissa e in cambio hanno il diritto di prelazione su tutte le nuove uscite, acquistabili anche nelle librerie FMR (Franco Maria Ricci) sparse su tutto il territorio, da Parma, Parigi e New York fino a Capri.

Si tratta di una collana di letteratura, creata dopo l'ottima accoglienza ottenuta dalla ristampa dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert in diciotto volumi iniziata nel 1970 (da presentare, secondo le prime intenzioni dell'editore, corredata di una prefazione di Barthes e Starobinski; Ricci, 1974), e prima del successo internazionale riscosso dalla rivista d'arte *FMR* che gli varrà, per *Le Figaro*, il titolo di più grande editore d'arte del mondo.

È il 1972 quando esce il primo titolo de "La biblioteca blu" (1972-1977, 36 volumi), a un anno di distanza dal lancio di "Centopagine", la collana letteraria diretta da Calvino per Einaudi, e un anno prima della nascita della "Piccola Biblioteca Adelphi", come ha ricordato Ricci in un'intervista rilasciata a *Tuttolibri* (1977). La scelta ricade su *La guerra dei Turcomanni* di Arthur de Gobineau, nella traduzione di Giovanni Mariotti che figura come direttore di collana. Segue, nel 1975, "La Biblioteca di Babele" (1975-1985, 33 volumi), ideata e diretta da Jorge Luis Borges, lo scrittore argentino che fin dal loro primo incontro a Buenos Aires nel 1973 diventa per Ricci un essenziale punto di riferimento in ambito letterario. Borges privilegia un unico autore italiano – Giovanni Papini con l'antologia *Lo specchio che*

fugge, una raccolta di racconti brevi tratti in parte da *Il pilota cieco* del 1907 – inserito in una prestigiosa cerchia di rappresentanti della letteratura fantastica nel mondo: dai tedeschi Gustav Meyrink e Franz Kafka, agli inglesi e americani Melville, Chesterton, Stevenson, Hawthorne, Henry James, Kipling, Poe, Wells e Oscar Wilde, oltre a Voltaire, Dostoevskij e Borges stesso. Nel volume d'esordio della "Biblioteca di Babele", la raccolta di racconti *Le morti concentriche* di Jack London, l'editore tira un primo bilancio: «La mia "Biblioteca blu" era nata, due anni orsono, come collana dedicata alla narrativa "anomala", alle curiosità ghiotte, ai *repêchage* di gusto; e non mi pare di aver disatteso le aspettative dei lettori. Da tempo pensavo invece di dedicare qualcosa a un filone che in Italia mi sembra un po' ingiustamente relegato ai margini, se non disprezzato come "riservato ai minori": la letteratura fantastica. L'occasione di concretizzare questa vecchia idea venne dal mio incontro con Borges in Argentina; il bibliotecario di Buenos Aires accettò con entusiasmo di dirigere una collana dedicata alle sue letture preferite. È nata così "La Biblioteca di Babele", termine caro a Borges e titolo di uno dei suoi racconti più belli. Non credo di sbagliare dicendo che i lettori italiani saranno molto spesso sorpresi dagli incontri che via via faranno nei vari tomi di quest'unica grande antologia del fantastico».

Se "La Biblioteca di Babele" rispecchia fedelmente le scelte di Borges, "La biblioteca blu" porta l'impronta, oltre che dell'editore, anche di Giovanni Mariotti. La predilezione di entrambi per la letteratura francese forse è già insita nella scelta del nome ispirato all'espressione *Bibliothèque bleue*, usata fin dal XVII secolo per indicare una forma di letteratura popolare, anche se in questo caso l'operazione è ben diversa. Il prezzo di ciascun volume della col-



lana è infatti di 6.000 lire contro le 1.000 lire delle opere della collezione einaudiana “Centopagine” che esordisce con la *Fosca* di Tarchetti. La tiratura di ogni numero della “Biblioteca blu” è limitata a 3.000 copie, prodotte con la consueta cura dei dettagli. Difficile trovare una logica nella scelta dei trentasei volumi; secondo Mariotti, infatti, «la “Blu” era semplicemente un luogo, uno spazio che consentiva di manifestare, senza troppe formalità e insomma senza appesantimenti, certe preferenze, certe inclinazioni, a volte temporanee». Accanto a Balzac e Jean Paul ricorrono i nomi di Nabokov e Klaus Mann, di Ginevra Bompiani e di Gian Dàuli (Giuseppe Ugo Nalato), scrittore e geniale direttore editoriale della casa editrice milanese Modernissima; o ancora dei francesi Marcel Schwob, Denis Diderot, Charles Nodier e Gérard de Nerval.

È un’impresa ardita perché la concorrenza è molto forte, ma Ricci evidentemente sente il bisogno di esplorare nuovi mercati. Casualmente i due direttori di collana Calvino e Mariotti in qualche occasione selezionano gli stessi volumi, anche se Einaudi in generale punta su autori più noti come Tolstoj, Maupassant, Henry James, Mark Twain o Pirandello. Per un breve periodo il catalogo della casa editrice Franco Maria Ricci si amplia a tal punto da indurre Umberto Eco, un altro maestro dei segni, a pensare addirittura di affidare il suo romanzo *Il nome della rosa* a Ricci anziché al suo editore di sempre, Bompiani. Di lì a poco però, dopo soli cinque anni, le pubblicazioni della “Biblioteca blu” vengono sospese. Il senso della collana, spiega l’editore (Ricci, 1977), sembra essersi affievolito, soprattutto perché «eravamo tre editori [lui, Einaudi e Adelphi] che ormai facevano le stesse scelte». Ne trae però la certezza che è meglio pubblicare autori defunti

(quelli contemporanei sono troppo ansiosi di avere successo) e la convinzione di aver ispirato altri colleghi a investire di più sull’aspetto esteriore di ogni volume, dimostrando che «non c’è rapporto tra bellezza e prezzo del libro». La tiratura di poco meno di 100.000 copie della rivista d’arte *FMR* che dopo il 1980 lo consacrerà definitivamente come editore d’arte in Italia e all’estero, ne sarà senz’altro la prova migliore, e insieme il segno di un cambio di rotta definitivo.

La seguente intervista vuole ora offrire uno sguardo diretto sull’attività editoriale di Franco Maria Ricci, soprattutto in ambito letterario, attraverso la testimonianza dello scrittore Giovanni Mariotti, suo longevo collaboratore.

Come definirebbe il ruolo svolto per la casa editrice di Franco Maria Ricci?

«Da sempre avere un ruolo eccede le mie ambizioni e forse le mie capacità. Nella casa editrice io ero utile quando c’era da scrivere qualcosa. Ho incontrato Ricci nella seconda metà degli anni Sessanta (credo nel 1967) e ho collaborato con la casa editrice sino al 1990; poi c’è stata una cesura. Ho ripreso a collaborare negli ultimi anni (quelli del “Labirinto”). Continuo a essere quello che ero: una figura marginale, con un piede dentro e uno fuori; a quanto sembra, quando c’è da scrivere qualcosa posso essere ancora utile, nonostante l’età. Sono vecchio e Ricci è più giovane di me, ma non moltissimo: a questo punto i nostri rapporti sono improntati di un’antica complicità e, direi, di un sobrio affetto reciproco».

Ricci è stato un editore protagonista come Mondadori o Einaudi, secondo Lei?

«Non si può paragonare Ricci a Mondadori o Einau-

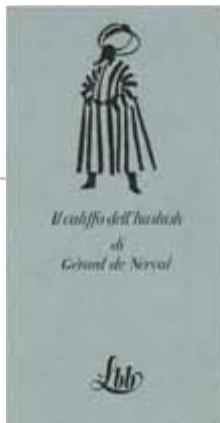
LE RISCOPERTE

Nella pagina a fianco, la copertina del libro di Gérard de Nerval *Il califfo dell'hashish*, pubblicato nel 1977 nella collana "Blu".

EDITORI ENTRATI NEL MITO

di, se non altro per via delle dimensioni; ma non è solo questione di dimensioni. Certo, tutti e tre sono stati, su scale diverse, imprenditori, e tutti e tre hanno avuto a che fare con la carta stampata; ma le somiglianze si fermano qui. Arnoldo era pura imprenditoria e pura accoglienza; non era colto e lo sapeva, ma rispettava i suoi scrittori, addirittura li ammirava; un'ammirazione sincera che non intralciava mai il naturale fiuto per gli affari. I suoi successori, forse proprio perché più colti di lui, erano e sono incapaci di vera ammirazione; hanno conquistato grandi spazi nelle librerie, ma non credo che lasceranno un segno. Giulio non era un imprenditore abile come Arnoldo, ma proveniva dall'élite intellettuale, e la curvatura ideologica del dopoguerra – ovviamente condizionata dalla reazione al fascismo – gli offrì l'occasione di diventare per un periodo abbastanza lungo un punto di riferimento politico e culturale senza eguali; ovviamente certi libri e certi autori non erano ammessi (il lettore medio se ne rese conto soprattutto quando da una costola dell'Einaudi nacque l'Adelphi), esisteva una sorta di censura politica, ma il ventaglio delle scoperte restava ampio, in un Paese dove, per quanto riguarda la cultura, si usciva da una dieta abbastanza frugale, durata un ventennio. C'è un altro aspetto dei libri Einaudi che non può essere taciuto: il loro rigore, la loro eleganza grafica. Il giovane Ricci ne era incantato. Quando, sia pure con discrezione, Ricci si manifestò nel mondo dell'editoria, ristampando quell'abbecedario sublime che è il *Manuale Tipografico* di Bodoni, il periodo d'oro di Einaudi era al tramonto. La cultura della Sinistra, che a tratti era stata vivace e abbastanza aperta, si stava sclerotizzando: per la maggior parte dei giovani che in Italia avrebbero agitato le bandiere del '68 si riduceva fondamentalmente a due nomi, Marx e Freud. La

prima volta che incontrai Ricci in un bar di Milano era in corso una manifestazione. Fuori si udivano gli slogan e le sirene della polizia. Ricci parlava e io lo guardavo con stupore. Non avevo mai pensato che l'amore per la cultura e per la letteratura potesse essere mediato dall'amore per le forme dell'alfabeto. Sin da quel giorno Ricci mi parlò del libro che stava preparando: era dedicato a un oscuro *imagier* dell'Ottocento le cui opere si trovavano in certe case di contadini e in certe canoniche del cantone di Vaud; Ricci aveva commissionato il testo allo scrittore francese Jean Giono (il libro, primo volume della collana "I segni dell'uomo", uscì poi col titolo *Il Disertore*). Dunque, quando incontrai Ricci, la formula che avrebbe caratterizzato la sua produzione durante quello che io giudico il periodo d'oro, era già messa a punto: si trattava di affiancare un'iconografia unitaria e abbastanza sconosciuta a un testo letterario commissionato a uno scrittore che Ricci ammirava (via via Giono, Calvino, Eco, Cortázar, Barthes, Arbasino, Roa Bastos, Saroyan, ovviamente Borges). Solo a questo punto mi accorgo di non avere risposto alla domanda, e cioè se Ricci possa essere giudicato un protagonista dell'editoria italiana alla pari di Mondadori ed Einaudi. Ma protagonista in che senso? Le grandi case editrici cercano necessariamente di adeguarsi alle variazioni delle ideologie e delle mode, o comunque ne tengono conto; intervengono sulla scena sociale e politica. Se essere protagonisti è questo, Ricci certamente non lo è stato e non lo è. Tutto è peculiare in lui: la forma del libro, la distribuzione, il marketing (ammesso che si possa chiamare "marketing" la scommessa da cui parte ogni volta che mette in cantiere un nuovo libro: "Se una cosa piace a me, se un argomento mi incuriosisce, devono per forza esserci al mondo da tremila a cinquemila lettori che condi-



vidono il mio gusto e il mio interesse; insomma c'è la possibilità di fare qualcosa di buono e di bello che sia anche business")».

Se dovesse dedicare qualche riga a Ricci in una "Storia dell'editoria", quali aspetti della sua attività metterebbe in risalto?

«So che l'incompetenza permette spesso di vedere le cose dall'esterno, cioè in maniera oggettiva; ma il valore che le attribuisco non è tale da farmi ipotizzare una "Storia dell'editoria" scritta da me. Se fossi un altro, e se scrivessi una "Storia dell'editoria", diciamo non oggi, in un futuro abbastanza remoto, forse parlerei di Franco Maria Ricci come di una figura abbastanza importante del periodo Tardo Cartaceo, e paragonerei i suoi libri a certi bellissimi codici miniati realizzati dopo l'invenzione della stampa; direi che, al declino di un tipo di *medium* lanciato qualche secolo prima da Gutenberg, Ricci realizzò un certo numero di libri che erano anche oggetti bellissimi. Quasi un canto del cigno».

Come erano, negli anni Settanta, i rapporti tra Ricci e Einaudi/Adelphi? Come venne giudicato l'ingresso di Ricci nel campo letterario?

«Rapporti civili, direi. Non era il caso di parlare di concorrenza; i grandi editori andavano per la loro strada, Ricci percorreva un suo sentiero. Ci fu solo qualche sfioramento. Dopo avere commissionato a Calvino un libro sui Tarocchi (*Il castello dei destini incrociati*), Ricci intendeva commissionargli un testo ispirato ai *Livres des merveilles*, codici le cui miniature illustravano il testo del *Milione* di Marco Polo; Giulio Einaudi si spazientì: disse a Calvino che, come autore Einaudi, non poteva pubblicare due libri consecutivi presso un altro editore; tuttavia l'idea non cadde nel vuoto: la proposta di Ricci spi-

rò a Calvino *Le città invisibili*. Una certa vicinanza di gusti tra Ricci e il Calvino di quegli anni è documentata dal volume di saggi *Collezione di sabbia*. La collana diretta da Calvino "Centopagine" e "La biblioteca blu" uscirono a poca distanza

l'una dall'altra. Lo stile delle presentazioni era diverso: più pedagogico quello di "Centopagine", più frivolo quello della "Blu"; ma nella sostanza i programmi erano abbastanza simili, tanto che a un certo punto ci accorgemmo di pescare nelle stesse acque: Calvino intendeva pubblicare *Solimano e la Regina del Mattino* di Nerval e *La Fata delle Briciole* di Nodier ma ci rinunciò perché stavano per uscire nella "Blu"; e anche la "Blu" rinunciò ad alcuni titoli perché stavano per uscire in "Centopagine". Certe cose erano nell'aria. Si trattava di accostarsi alla letteratura in maniera sbieca e leggera, attraverso testi marginali, poco conosciuti, preferibilmente brevi; cominció così la moda dei "ripescaggi" su cui alcune case editrici (per esempio la Sellerio) avrebbero costruito le loro fortune e le loro sfortune. Oggi l'impressione è che tutto sia stato ripescato. Per quanto riguarda i saggi che Ricci aveva commissionato a Barthes (quello su Arcimboldo, quello su Erté...), scivolarono con naturalezza da "I segni dell'uomo" nelle raccolte pubblicate in Francia da Seuil e in Italia da Einaudi. Parlare di "ingresso di Ricci nel mondo della letteratura" mi sembra comunque un'espressione un po' enfatica; in sostanza si trattava di ritoccare l'immagine di un editore la cui produzione rischiava di apparire, agli occhi dei diffidenti, limitata a opere puramente ornamentali, libri utili solo per arredare i salotti, *coffee table books*. Le vendite della "Blu" erano più che modeste, ma credo che, almeno in parte, il guadagno in immagine ci sia stato. Del resto, come si è già detto,

una sensibilità letteraria era presente nella produzione di Ricci sin dall'inizio, ed ebbe la sua consacrazione quando, finita la "Blu", apparvero i primi volumi de "La Biblioteca di Babele" diretta da Jorge Luis Borges. Un'ultima cosa: in più di un'intervista Umberto Eco dichiarò di avere cominciato a scrivere *Il nome della rosa* pensando di proporlo alla "Blu"; poi cambiò idea e lo diede alla sua casa editrice, cioè Bompiani. Probabilmente fu un bene. Siamo tutti deboli e soggetti a tentazioni; se la "Blu" avesse pubblicato un *bestseller* forse sarebbe andata a caccia di altri, e questo avrebbe finito per snaturare l'intera casa editrice».

Come nacque l'idea della "Biblioteca blu"?

«Davvero non lo ricordo. Sarà stato Ricci il primo a parlarne, immagino, ma potrei essere stato anch'io: mi succede spesso di dire delle cose tanto per dire, di buttare là delle idee che in qualche caso vengono raccolte. Ricordo che Ricci mi propose di apparire come direttore della collana e io accettai. Era una gentilezza, un riconoscimento, e mi lusingò; ma dire che diressi la "Blu" è fuorviante. La parola "dirigere" (che si adatta male a uno come me) sarebbe giusta se la collana fosse nata da un progetto preciso, si fosse mossa in una direzione; non era così. La "Blu" era semplicemente un luogo, uno spazio che consentiva di manifestare, senza troppe formalità e insomma senza appesantimenti, certe preferenze, certe inclinazioni, a volte temporanee. Il rapporto con i libri d'arte, che restavano l'elemento caratterizzante della casa editrice, mi fa pensare a quello tra Versailles e il Petit Trianon: all'immagine lussuosa e in certo modo liturgica dei primi si affiancava il "lusso ingenuo" (locuzione che usavo spesso, a quei tempi) di quella *dépendance*».

Quanto influiva Ricci sulle scelte della collana?

«Sinceramente non saprei dire quali testi siano stati

suggeriti da me e quali voluti da Ricci; ripensandoci, ho l'impressione che ogni colpa, come del resto ogni merito, ricada sulle spalle di Ricci; ma sicuramente un contributo l'avrò dato anch'io. *Iovis omnia plena*, scrisse Virgilio nelle *Bucoliche*, tutte le cose sono colme di Giove; allo stesso modo si potrebbe dire che tutto quello che Ricci ha firmato come editore è "colmo di Ricci". Per quanto mi riguarda, collaboro con la casa editrice da oltre mezzo secolo (a parte un intervallo di una quindicina d'anni in cui fui sostituito dal fantasioso e bravissimo Gianni Guadalupi) e non posso escludere di aver aggiunto qualche piccolo tocco, qualche sfumatura, qualche luccichio all'immagine del fondatore della Casa; non solo e non tanto attraverso "La biblioteca blu", ma attraverso quello che ho scritto e che scrivo (la cosiddetta "comunicazione")».

Insieme all'editore ha pianificato altre collane letterarie mai realizzate?

«Non ricordo e non mi sembra, ma potrei avere dimenticato. Piuttosto vorrei dire qualcosa di "Morgana", che nacque come collana puramente letteraria, anche se in seguito si arricchì di illustrazioni; ma i primi due titoli comportavano solo testo. Fui io a proporre *Il giovane selvatico* di Jean Itard, un libro che amo ancora molto; quando lo proposi non sapevo che François Truffaut ne stava facendo un film. Accadeva spesso che Ricci portasse da Parigi qualche libro appena uscito; una di quelle volte portò *Il nuovo mondo amoroso* di Fourier e io me ne infatuai; se ne infatùò (certo, in modo meno ingenuo del mio) anche Italo Calvino, che lo antologizzò per Einaudi; noi pubblicammo in "Morgana" la traduzione integrale. Ricordo che per qualche tempo andai in giro proclamandomi fourierista. Sono grato a Ricci per avermi permesso di dare sfogo, in tempi diversi, a certe mie infa-

tuazioni: quella per l'utopista Fourier, in quegli anni lontani; per il taoista Zhuang-zi, solo pochi mesi fa. Zhuang-zi è l'ispiratore de *La carpa del sogno*, libro la cui responsabilità (pesante) ricade interamente su di me, visto che ne sono l'autore».

Quali sono secondo Lei le opere e gli autori più significativi che Ricci ha contribuito a scoprire o riscoprire?

«Ricci ha riscoperto e reso popolari artisti come Erté e Tamara de Lempicka, per dirne solo due, ma di nuovi autori, di scoperte letterarie in senso proprio non credo che si possa parlare. Gli scrittori congeniali, cui Ricci si rivolse in qualità di committente, e che accettarono di scrivere per la casa editrice (da Giono a Calvino, a Eco, a Cortázar, a Barthes...), non erano certo sconosciuti; alcuni erano stati un po' dimenticati, come il vecchio Saroyan. Quanto a Borges, in Italia era conosciuto e amato da una piccola élite di lettori; senza alcun dubbio Ricci contribuì, invitandolo nel nostro Paese, a farlo conoscere da un pubblico più numeroso. Un caso a parte è quello di Roa Bastos, uno dei grandi scrittori sudamericani del secolo scorso, che in Italia è ancora oggi poco conosciuto. Ricci gli commissionò un testo sulla guerra del Paraguay (insieme a quella americana di Secessione, la più sanguinosa del XIX secolo) e Roa Bastos scrisse *Il sonnambulo*, che oggi molti giudicano il suo capolavoro. *Il sonnambulo* era un racconto lungo; Roa Bastos lo incorporò in seguito, con la tecnica del "copia e incolla", in un romanzo, dove smarrì gran parte della sua icasticità. Il testo rimase a lungo ignorato e il suo valore è stato riconosciuto dalla critica solo di recente, dopo la pubblicazione in lingua originale da parte di un editore di Asunción in Paraguay. Torniamo a "La biblioteca blu". Da quanto ho

detto sin qui si sarà capito che il suo compito non era quello di imporre, piuttosto quello di suggerire: si trattava di gettare un po' di luce su nomi che la cultura *engagée* del dopoguerra aveva relegato in una sorta di penombra. Fra gli autori c'erano De Quincey, Nabokov, Andrej Belyj, Machado de Assis, Borges, Haniel Long...; soprattutto c'era molta Francia: Schwob, Nerval (con i *contes* intarsiati nel suo *Voyage en Orient*), il Gobineau narratore, Nodier, Diderot, Vivant Denon, Choisy, Pierre Jean Jouve, Balzac... Su questo può aver influito il fatto che in pratica io sono monoglotta; a parte l'italiano, so solo un po' di francese (mia madre era nata e cresciuta in Francia). Ma non si tratta solo di me; credo che anche per Ricci la Francia sia sempre stata una sorta di seconda patria. Per concludere: un'attenzione alla qualità dei testi è sempre stata presente nella produzione Ricci; lo dimostrano i nomi degli scrittori chiamati a collaborare tanto ai volumi d'arte quanto alla rivista. La nascita, negli anni Settanta, di collane puramente letterarie non fu una svolta ma uno sviluppo naturale, fisiologico; "il piacere delle immagini" restava la grande specialità della Casa, tuttavia si volle sottolineare, con quelle iniziative, che Ricci era in grado di offrire anche "il piacere del testo" (*le plaisir du texte*, come in quegli anni diceva Barthes)».

Anna Antonello

[Si ringraziano vivamente per la loro disponibilità Giovanni Mariotti e l'editore Franco Maria Ricci. Grazie anche allo staff del Labirinto della Masone di Fontanellato, in particolare Edoardo Pepino e Sabina Kettmeir Buccellati, per la loro gentilezza e per aver agito da *trait d'union* per questa intervista].

INGE FELTRINELLI TRA DISCIPLINA,
GIOIA DI CONOSCERE E FAR CONOSCERE GLI ALTRI

LA SIGNORA DEI LIBRI

QUANDO AGLI INIZI DEGLI ANNI OTTANTA LA CASA
EDITRICE ANDÒ IN CRISI, LEI FU LA PIÙ TENACE,
CONVINTA CHE L'AVVENTURA NON POTEVA FINIRE

di SALVATORE VECA

EDITRICE E AMICA

Qui a fianco,
Inge Feltrinelli
ritratta da
Leonardo
Cendamo.

Nella pagina
a fianco, con
Doris Lessing
al Premio
Grinzane
Cavour
nel 1989.



Ludwig Wittgenstein ha sostenuto che il mestiere del filosofo consiste nel mettere insieme ricordi per uno scopo determinato, quando ciò è particolarmente difficile. Se provo a mettere insieme ricordi a proposito di Inge Feltrinelli, ciò che è difficile per me è tenere a freno i frammenti di un discorso personale e soggettivo d'amicizia e d'affetto che è iniziato nel lontano 1973 e che si è interrotto solo nel 2018, quando Inge ci ha lasciati. Questo, per dare più spazio a un *portrait* che abbia – per quanto è possibile – il tocco dell'impersonalità e dell'oggettività, di una delle figure più rilevanti e significative dell'editoria italiana e internazionale, a partire dalla seconda metà del secolo scorso.

L'editoria *als Beruf*, mi viene da dire a proposito di Inge. E sappiamo che il termine *Beruf* chiama in causa propriamente la vocazione, prima che la professione. Naturalmente, Inge è sempre stata rigorosamente *professional* nel suo costante impegno e anche nel suo amore per i libri, ma la sua professionalità era animata da una vocazione di fondo che l'ha guidata, soprattutto in tempi difficili, nelle scelte e nelle decisioni, nel tenere la rotta in una navigazione a volte rischiosa e piena di insidie. Un po' come per la leggendaria barca di Otto Neurath, cui sono da sempre affezionato, che i marinai devono riparare in navigazione, senza poter mai contare nel rifugio in porti tranquilli e ospitali.

L'immagine di Inge Feltrinelli come "signora" del mondo dei libri, animatrice instancabile e intelligentemente mondana delle cerchie dei devoti di Gutenberg da Francoforte a Stoccolma, dove accompagnava con cura le sue autrici Nobel, dal salotto ospitale di via Andegari alla severa Biblio-



teca di Cortona, dove con il figlio di Pasternak suggellammo una lunga cooperazione con la Fondazione Feltrinelli e i suoi colloqui internazionali, da Cuba a Londra, da New York a Parigi, dal castello di Villadeati con le feste degli autori e delle autrici della Casa all'inaugurazione di ognuna delle librerie Feltrinelli che dagli anni Novanta crescevano esponenzialmente in tutta Italia; bene, questa immagine cattura certamente un aspetto della straordinaria dedizione di Inge alla sua vocazione editoriale, ma è un'immagine essenzialmente incompleta. Un'immagine che non restituisce alcuni tratti essenziali della sua opera e del suo impegno.

Come diceva Albert Einstein, il genio consiste per il 10 per cento di ispirazione e per il 90 per cento di traspirazione. Inge era certamente ispirata, ma era altrettanto impegnata in un costante

lavoro in cui contava soprattutto la sua inflessibile disciplina. Esigente con gli altri, era terribilmente esigente con se stessa. Ed era ossessivamente attenta ai dettagli. Dal suo studio in via Andegari, lo studio che era stato di Giangiacomo, ogni mattina partivano messaggi per mezzo mondo, biglietti di affetto e congratulazione per le sue autrici e i suoi autori vergati con una scrittura blandamente illeggibile in una varietà elusiva di lingue, segnali di attenzione e amicizia per i suoi colleghi, ritagli stampa con entusiastiche sottolineature e punti esclamativi, inviti per qualche evento, segnalazioni di notizie importanti per i suoi collaboratori e per la squadra della Casa. In ogni caso le *Cartes postales* di Inge al mondo attestavano, al tempo stesso, la sua dimensione cosmopolitica e il suo profondo legame con Milano, la sua città d'elezione.

Ricordo che nel '73 avevo cominciato a collaborare con l'Istituto Feltrinelli (sarebbe diventato Fondazione l'anno dopo, nel 1974, realizzando la volontà espressa da Giangiacomo quattro anni prima) insieme al suo direttore, Giuseppe Del Bo, una persona che è stata decisiva nei difficili anni Settanta dopo la tragica morte del fondatore della Casa editrice e dell'Istituto. Del Bo mi ha insegnato molte cose e fra noi nacque una amicizia che ricordo sempre con rimpianto. Fu Del Bo a presentarmi all'altra figura fondamentale di quegli anni, Giampiero Brega, direttore editoriale della Feltrinelli. Giampiero era un intellettuale di grande finezza e di intelligenza penetrante con cui stabilimmo un rapporto di amicizia e collaborazione molto stretto. Così, conobbi Inge.

Una sera, a cena con Tomás Maldonado, in un ristorante vicino a via Andegari. Mi colpirono il suo entusiasmo e la sua *joie de vivre*, la sua ca-

pacità di coinvolgere direttamente l'interlocutore. Ricordo che, alla fine della cena, mi chiese con discrezione ironicamente dichiarata se stavo lavorando a un libro che *certamente* avrei dato alla sua Casa. Nacque una grande e profonda amicizia. Conobbi suo figlio Carlo, detto a quei tempi Carlino, che aveva allora tredici anni. Ed ebbi esperienza diretta dei rapporti a prima vista conflittuali fra madre e figlio, che esemplificavano in realtà un legame molto intenso e destinato a essere tenace e duraturo. Il ricordo di quella sera è luminoso e, *au fond*, come avrebbe detto Inge, sembra coerente con l'immagine stereotipata della "signora" dell'editoria e della regina dei salotti, in giro per il mondo. Tuttavia, lavorando gomito a gomito alla metà degli anni Settanta con Del Bo, Brega e la straordinaria redazione di via Andegari 6, scoprii passo dopo passo le altre tessere del puzzle in cui consisteva la complessa personalità di Inge Feltrinelli. E, come spesso accade, il *portrait* di Inge si complicava e si dovevano aggiungere ritocchi e pennellate alla Rembrandt quando i tempi si fecero molto difficili e misero a repentaglio la sopravvivenza della Casa editrice.

Nel 1981, poco dopo l'improvvisa morte di Giuseppe Del Bo, presidente a vita della Fondazione, la situazione finanziaria della Feltrinelli divenne drammatica. Cominciò un periodo molto duro. Giampiero Brega abbandonò la Casa, dopo aver fatto un disperato tentativo di salvataggio. Il Consiglio di Amministrazione dovette procedere alla scelta sofferta e molto dolorosa di un licenziamento collettivo. La Casa editrice, priva di direzione, si avvale della competenza e della lealtà di un amministratore di grande esperienza come Giuseppe Antonini e mi fu affidata *ad inte-*

rim la direzione editoriale. Nella buona sostanza, mentre Antonini si impegnava sul fronte delle risorse, io avviai una lunga e pesante serie di riunioni di redazione per ridurre drasticamente un enorme portafoglio titoli accumulatosi nel tempo e, contemporaneamente, mi misi alla ricerca di un possibile nuovo direttore editoriale. Inge partecipò con angoscia e sofferenza, ma con una fermezza e una determinazione tenace a tutta la fase della crisi. Inge era profondamente convinta del fatto che l'avventura editoriale avviata da Giangiacomo non poteva in alcun modo finire. Ma era altrettanto consapevole della difficoltà dell'impresa. Tentammo e discutemmo una varietà di soluzioni alternative per cercare di uscire dalla trappola in cui eravamo incappati.

Una volta, ricordo che Inge mi disse – fra una riunione e l'altra – che non bisognava mai trasformare le soluzioni difficili, anche molto difficili, in soluzioni impossibili. La vocazione non poteva essere dimenticata o indebolita. Era necessario confermare la propria lealtà all'editoria *als Beruf*, soprattutto quando i costi della lealtà diventavano molto alti. Inge decise di accollare a sé e alla famiglia tutti i costi. Per una serie di circostanze, in cui il caso si mischiava – come sempre – alle scelte, proposi nell'estate del 1982 Franco Occhetto come nuovo direttore editoriale. La barca riprendeva la navigazione con lealtà alla tradizione e con il gusto inquieto dell'innovazione. Una volta, Inge mi disse che non avrebbe mai dimenticato le lunghe sedute nella vecchia sala riunioni di via Andegari, in cui con le mie *Gauloises* senza filtro contribuivo a rendere onirico e soffocante l'impegno nei tagli del portafoglio titoli, per uscire dal tunnel della crisi. Mi regalò un portacenere che ho ancora con me, sul comodino, che

garantiva rispetto agli incendi possibili, causati da un fumatore accanito e allora non pentito. Il ruolo di Inge Feltrinelli negli anni che hanno visto crescere e dilatarsi nei suoi ambiti di attività culturali la Casa editrice è noto e consegnato alle cronache dell'editoria italiana e internazionale. La sua presenza ubiqua, il suo sorriso e il suo irresistibile e contagioso entusiasmo sono leggendari. Poteva trattarsi dell'inaugurazione di una nuova libreria, della presentazione di un libro, della partecipazione a una nuova iniziativa culturale, dell'incontro con le sue autrici e i suoi autori, a Milano e in giro per il mondo; e lei era sempre lì, felice, avvolta nei suoi colori che in ogni caso rinviano a una delle mille versioni dell'arancione, attenta, curiosa e, come ho detto, contagiosa emittente di entusiasmo. Quello che forse è meno noto è l'impegno che Inge ha costantemente dedicato alla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli. Dopo aver guidato la Fondazione per diciassette anni, dal 1984 al 2001, passai il testimone a Carlo Feltrinelli. Fu un passaggio generazionale e fu un passaggio fra veri amici. Carlo, l'autore di *Senior Service*, aveva in mente il progetto della "nuova" Fondazione, un progetto che si sarebbe realizzato dopo molti anni, nel 2016 con la "piramide" di Herzog e De Meuron in viale Pasubio. Carlo ha mostrato un impegno e una tenacia, un'ostinazione e un coraggio degno di lode nel perseguimento dell'obiettivo. La nuova sede avrebbe implicato una nuova funzione della Fondazione che, oltre alle attività di ricerca e di studio e al patrimonio impressionante della sua documentazione e dei suoi archivi, avrebbe dovuto svolgere il ruolo di uno spazio pubblico di cittadinanza, con un'offerta variegata di sapere e di cultura civile in tempi difficili. Inge ha seguito

passo dopo passo il complesso itinerario del progetto. Con una presenza attenta e con una sicurezza quasi naturale nella riuscita dell'impresa. Una convinzione di un'amica dell'utopia e del mutamento, che dava grande forza al team che lavorava al progetto. Nel 2013, quando si inaugurava la fase di transizione o del grande "trasloco" da via Romagnosi a viale Pasubio, la Fondazione avviò il progetto di Laboratorio Expo, in collaborazione con la Società Expo, in vista dell'Esposizione Universale di Milano del 2015. Costruimmo, con il sostegno convinto di Beppe Sala e il contributo del nuovo segretario generale della Fondazione, Massimiliano Tarantino, una sorta di *Faculty* che si avvaleva dell'apporto di studiosi e studiosi e di giovani ricercatori in stretta collaborazione con il sistema universitario milanese e lombardo. Lo scopo era quello di affrontare e approfondire, in una prospettiva interdisciplinare, i contenuti scientifici e culturali del tema saliente di Expo: *Feeding the Planet. Energy for Life*. Stabilimmo relazioni di collaborazione stabile con più di centoquaranta centri di ricerca nel mondo che si occupavano dei molti volti della questione "cibo", promuovemmo una ricca gamma di ricerche svolte dai nostri juniores, organizzammo tre convegni internazionali sino a giungere al difficile percorso che portò alla fine dell'aprile 2015 alla presentazione della Carta di Milano. Una volata, sino a pochi giorni prima dell'inaugurazione di Expo 2015. Bene: non ricordo un'occasione pubblica, né un incontro informale su questioni importanti in cui Inge fosse assente. Seguiva con attenzione e serietà gli sviluppi di Laboratorio Expo, sosteneva con forza trascinate il gruppo di lavoro della Fondazione, tesseva o ritesseva i rapporti con gli interlocutori

internazionali del progetto, come nel caso del Nobel Amartya Sen, che ricevette le Chiavi della Città dall'allora sindaco Giuliano Pisapia nella Sala Alessi gremita di Palazzo Marino e partecipò poi a una cena amicale in via Andegari. Fino all'ultimo, Inge fu presente in viale Pasubio, nella superba cattedrale della nuova sede, partecipando ai momenti pubblici e solenni come alle iniziative di dibattito e di confronto delle idee. Non aveva perso nulla della sua disciplina e del suo carattere intransigente. Una volta – ricordo – mi elencò puntigliosamente, al termine di una tavola rotonda, le virtù e i vizi dei partecipanti.

Un piccolo *portrait* di Inge Feltrinelli sarebbe in ogni caso ancora incompleto, se non richiamassi l'attenzione su un aspetto della sua complessa personalità. Forse, in conclusione, lasciando spazio a un'impressione personale e soggettiva, a una semplice impronta nelle memorie. Quando Inge riceveva le persone invitate per una serata in via Andegari, le sue presentazioni degli ospiti erano leggendarie. Ciascuno si sentiva affettuosamente come insignito di un Nobel. *L'incipit* di Inge era luminoso e accogliente. La sua attenzione, la sua ospitalità e il suo entusiasmo contagiavano tutti. A un certo punto della serata Inge era altrove. Letteralmente, spariva. Era presente il suo sorriso. La sua *joie de vivre*, come il sorriso del gatto di Alice. Ma lei non c'era. Era appartata, in altro luogo, con se stessa e con i suoi libri. In una solitudine popolata di immagini, ricordi, riflessioni, pensieri e scritture.

Anche questa, a me sembra, è stata la cifra di una complessa personalità di una della maggiori protagoniste dell'editoria, della cultura e della vita civile contemporanea.

Salvatore Veca

LA VOLTA CHE INGE...



Per anni con mio fratello Luciano e poi da quando lui mancò, con me, abbiamo mantenuto un appuntamento fisso sino ad ora: una colazione manageriale della Scuola per Librai, a Venezia. Il ristorante era l'Harry's Bar. Il tavolo era quello di Hemingway. Il menu: 2 tagliolini e 3 Bellini. Venivi sempre catturato da Inge, sin dal primo momento, quello in cui appoggiava il coltello sul burro. Il burro, attratto dalla lama come fosse calda, veniva spalmato con cura sul prezioso pane, e, poi, insaporito da un pizzico di sale e di pepe. Tagliare il burro col coltello caldo era la sua specialità, come lo era unire le persone, presentare gli uni agli altri con entusiasmo e dettagliate informazioni.

Inge ha sprovincializzato Milano, ha insegnato cose fondamentali come dire all'uno chi è l'altro. Nei suoi salotti meravigliosi si parlava senza sosta, e tutti finivano per conoscersi. Ha presentato me che ero il suo "distributorino" a Roland Barthes con lo stesso entusiasmo che avrebbe usato per presentargli Umberto Eco, se i due non si fossero già conosciuti. Insegnava a tutti le parole magiche per accedere agli altri. Credo che se si chiedesse ai 4.000 librai transitati dalla Scuola chi ricordano con più affetto, Inge Feltrinelli sarebbe, senza dubbio, la risposta comune. Finita la giornata per gli studenti, accompagnava, spingeva gli allievi all'attraversata notturna di Piazza San Marco, bendati. Il gioco era di attraversare la piazza quanto più possibile in linea retta. Perché tutto questo? Perché tutto ciò che crea relazioni fa parte del suo principale insegnamento: «Quando sei seduto a pranzo con altre persone è molto importante sapere chi sono e cosa fanno, meglio ancora come sono».

Abbiamo festeggiato insieme per tantissimi anni il suo compleanno. Amici carissimi, cena squisita, ottimo vino, qualche giovane, musica e ballo. Si finiva anche con il cadere, ma che bello cadere ballando e rialzarsi ridendo. Il corpo ha un'età di cui le anime non tengono conto. Sul pianerottolo di casa nostra è affissa una grande fotografia in cui Inge, in un costume da bagno ricolorato da me in arancione, appare ritta su una piccola barca tenendo per la spada un enorme pesce. Al suo fianco si trova Hemingway, alla sua destra un pescatore. La foto ripropone lo stesso rituale descritto ne *Il vecchio e il mare*, dove il vecchio pescatore riuscì a pescare e a portare a terra un pesce spada di circa 6 metri.

Sbarcata qui con un book di fotografie, straordinario per l'impostazione dei soggetti incontrati nel mondo, per tutti jolly e supereroi dei nostri consumi culturali – cinema, teatro, letteratura, tendenze –, ero convinto che, prima o poi, avrebbe ricevuto un Nobel. Lo meritava? Sì. A che titolo? Sponsor instancabile della qualità umana.

Achille Mauri

L'UOMO CHE SUSSURRAVA AI LIBRI

Nella pagina a fianco e in quelle successive, Cesare De Michelis, docente universitario e fondatore della casa editrice Marsilio.

IL PROFESSORE E LA CREAZIONE DEL LIBRO

UN RICORDO MOLTO PERSONALE DI CESARE DE MICHELIS

L'EDITORE SCHIETTO

SE N'È ANDATO DOPO AVER VINTO LA SUA DIFFICILE SCOMMESSA, QUELLA DI "TRAGHETTARE" NEL FUTURO UN'AZIENDA CHE, PER SUA NATURA, ASSOMIGLIA PIÙ AL GIOCO D'AZZARDO CHE A UNA NORMALE IMPRESA

di GIAN ARTURO FERRARI

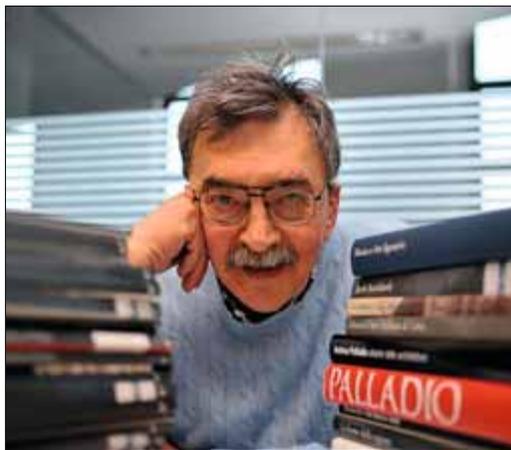
Non ho mai litigato tanto, e di sicuro non litigherò mai più con nessuno, quanto ho litigato con Cesare De Michelis. Per un trentennio, grosso modo. Non eravamo amici d'infanzia o di giovinezza, non avevamo in comune radici, frequentazioni, ambienti, consuetudini. Ci conoscevamo distrattamente, da sempre, per via del comune mestiere editoriale e anche per via della comune provenienza accademica. Ma io da tempo avevo gettato la tonaca alle ortiche, mentre lui la sua se la teneva ben stretta.

Diventammo amici sulla terrazza di via Fratelli Ruspoli, per una cinquina dello Strega. Me lo trovai davanti e feci fatica a riconoscerlo. Era completamente glabro, niente capelli, niente barba, niente baffi, niente sopracciglia, la pelle gialla e lucida, sembrava cuoio fresco. Solo gli occhi era-

no rimasti i suoi, azzurrissimi, a metà tra un bambino e un orco crudele. Le dame del Premio giravano alla larga, nessuno sapeva che cosa dirgli, aveva il vuoto intorno. Ci mettemmo a chiacchiere, di tutto, compreso il suo cancro al polmone. Non sapevo ancora che, sdraiato sul tavolo operatorio, aveva chiesto imperiosamente, come era suo costume, una sigaretta. Il chirurgo, professore di Padova e dunque suo collega, gliela aveva data, tanto ormai... E lui se l'era fumata, lì, fino all'ultima boccata. Molti anni dopo, una notte a casa sua, a Venezia, mi avrebbe raccontato che la chemioterapia era stata indicibile. Delirava, aveva perso il senso della realtà, vedeva intorno a sé mostri e fantasmi, non sapeva chi era, non ricordava più come ne era uscito. Ma la sera romana in cui gli ero casualmente capitato vicino diventò per lui un'oasi in quel deserto, un primo segno di

ritorno alla normalità. Poteva respirare. «Ognuno riconosce i suoi» dice Montale, il poeta che lui non amava e che io invece prediligo (litigate furiose), sta di fatto che ci riconoscemmo e che per trent'anni abbiamo goduto del raro piacere di riconoscerci l'un l'altro.

Naturalmente le liti erano un gioco. Nel senso però in cui si gioca a bridge o a scacchi, quando cioè bisogna saper giocare. O anche un'attività sportiva, come sciare o fare una passeggiata, un modo di stare insieme, ma anche una fatica. Ci davamo appuntamento per poter litigare in santa pace. Su tutto. Lui sempre all'attacco, io sempre in difesa. Partiva sempre accusandomi di essere dalemiano. Figurarsi. Poi ci si inoltrava nel labirinto delle sue contrapposizioni. Non Machiavelli, ma Guicciardini. Non Manzoni, ma Nievo. Non Montale, ma Ungaretti. Non Gianfranco Contini, ma Vittore Branca. Non Roma, ma Venezia. Di Milano inutile parlare, non esisteva. Anche se da Milano veniva ciò che aveva letteralmente dato forma alla sua vita, cioè sua moglie Emanuela. Ma contro ogni apparenza non era un bastian contrario. Era solo terrorizzato dall'ipocrisia e più ancora dal conformismo, in particolare dall'ipocrisia e dal conformismo di sinistra. Conosceva bene la debolezza del ceto intellettuale italiano, accademico ed editoriale, la nostra debolezza. Sapeva quanto fosse intimamente fragile a paragone degli omologhi francese, inglese o tedesco. Vagheggiava la repubblica delle lettere non per passatismo o snobismo, ma per ridare coscienza di sé, della propria funzione, della propria autonomia e della propria dignità a un ceto intellettuale molle e plasmabile, propenso ad ammantare di retorica la propria inclinazione servile. Urlava e sbraitava per rendere più difficili, se possibile



impossibili, le posizioni sfumate che nascondono il compromesso, la ragionevolezza scivolosa, l'assennatezza a buon mercato, la presunzione di essere, sempre e comunque, dalla parte giusta. Le sparava grosse per stanare il suo interlocutore, per vedere se cedeva o se teneva il punto, se offriva resistenza. Solo in questo caso si poteva proseguire, si apriva un terreno comune.

Era un riformista. Era un socialista. Negli anni, e non furono pochi, in cui questa divisa era diventata un insulto, in cui quelli che l'avevano indossata, e vantaggiosamente indossata, la rinnegavano, lui la portò sempre e con orgoglio. Così come era orgoglioso di essere protestante e orgoglioso di appartenere a una delle grandi famiglie della cultura italiana, dalla triade virgiliana di Eurialo, Niso e Turno (che era suo padre, Eurialo e Niso gli zii) alla generazione dei figli, cui lui apparteneva. «Noi De Michelis – diceva – fratelli e sorelle, siamo tutti professori universitari». «Ordinari», aggiungeva, tanto per precisare. Senza

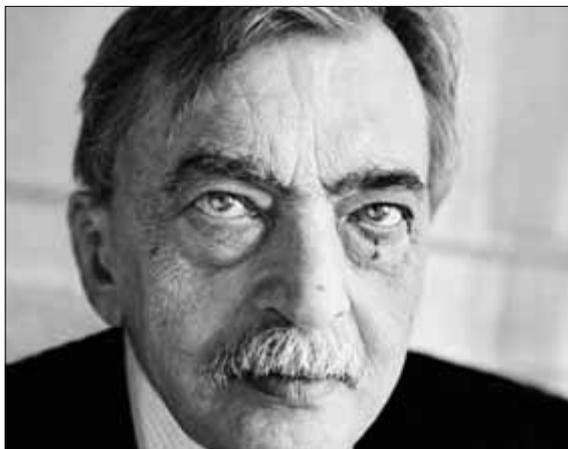
parlare dei cugini. Non era amato da Bettino Craxi, che, senza mezzi termini, gli consigliò di stare alla larga dalla politica. Di De Michelis ne bastava uno e del resto prendesse esempio da come lui medesimo, Craxi, si era condotto con il suo di fratelli. Cesare non si stupì, sapeva come va il mondo, e per questa stessa ragione non si meravigliò più che tanto quando venne a sapere che la Procura gli ronzava intorno. Pensavano, beata ingenuità e anche, se vogliamo, sopravvalutazione dell'editoria, che dalla Marsilio transitasse denaro diretto al Partito. Furioso ma filosofico, preparò la valigetta con la biancheria, il pigiama, lo spazzolino da denti e si preparò al peggio. Che non venne, il *fumus* si dissolse, rimase, per lunghi anni, una pregiudiziale acrimoniosa nei suoi confronti.

Viveva nei libri. Qualsiasi cosa pensasse, dicesse o facesse sempre di libri si trattava. Reputava anche, e questa era la gran cosa che ci univa, il fondamento incrollabile della nostra amicizia, che non ci fosse vita migliore. Più desiderabile o semplicemente per noi possibile. Per questo nella sua visione del mondo non c'era separazione, tanto meno opposizione tra accademia ed editoria. Libri del passato e libri del presente, entrambi libri del futuro. In ogni caso sempre e solo libri. Annidato nei libri, passava le sue giornate leggendoli, scrivendone, parlandone. Quando non era impegnato in una di queste tre attività, ritagliava dai giornali gli articoli che parlavano di libri e poi andava a mettere il ritaglio dentro al libro di pertinenza, che si veniva gonfiando come un sandwich. Tra accademia ed editoria forse l'editoria era più interessante perché lì si manifesta il nuovo, lo stato nascente. Come tutte le grandi vocazioni, la vocazione editoriale è fatta di una chiamata ori-

ginaria seguita da una pratica quotidiana minuta e difficoltosa, aspra e noiosa. Esercizi su esercizi. Esercizi spirituali, esercizi materiali, pratici. A Cesare, come del resto a me, e questo era un altro dei nostri legami profondi, capitò questi esercizi di svolgerli su terreni tutti diversi da quelli su cui poi ci saremmo applicati da editori veri e propri. L'editoria scientifica per me, che sarei poi diventato un *publisher* di letteratura d'intrattenimento. L'architettura, la sociologia, la politica per lui che sarebbe poi diventato un editore soprattutto letterario. Nel corso degli anni, dei faticosi esercizi, qualcosa si affina, si illimpidisce nella mente degli editori, qualcos'altro si deposita sul fondo, finché un giorno, quasi all'improvviso, si scopre di avere quella facoltà, di sapere, di vedere con sicurezza che cos'è un libro, quel libro. Cesare era così, era diventato così, aveva questo orecchio editoriale assoluto. Eruttava scorie, lapilli, lava, cenere, pietra pomice. Poi indicava con un dito. E lì c'era la gemma, la pietra preziosa.

Che mi risulti, gli editori di libri non amano il gioco d'azzardo. Ci sono eccezioni, naturalmente, ad esempio Mario Spagnol che prediligeva il poker. Ma quello è un gioco non di puro azzardo, ma di azzardo e sopraffazione, cosa che ben si conciliava con il suo carattere. Il disinteresse degli editori dipende forse dal fatto che l'azzardo è il loro pane quotidiano, alla lunga noioso come ogni altra *routine*. Contrariamente a quel che si pensa, da parte del pubblico e anche a volte della critica, i libri non portano scritto in faccia il loro destino. O perlomeno non prima che il contatto con il pubblico abbia svelato che cosa veramente sono. E nella luce incerta di quest'alba, in questa attesa, che si muovono gli editori, prima che tutto diventi ovvio, che tutto diventi facile. Cesare

era affascinato da questo momento della verità, quando la fortuna scopre le sue carte. Quando ciò che l'autore aveva creato in solitudine e in cui lui, l'editore, aveva creduto, su cui aveva puntato, si trasformava – o non si trasformava – in un'opinione, una sensibilità, un gusto comuni, partecipati dai molti, ossia da quei sempre pochi che leggono i libri. E qui, essendo l'editoria un Giano bifronte, si celava anche il meccanismo economico dell'editoria, la sua possibilità di sopravvivenza. La bellezza e anche, perché non dirlo, la grandezza dell'editoria stava per noi, per lui e anche per me, nella trasmutazione alchemica capace di far nascere dall'elisir dell'anima, la cultura, lo sterco del diavolo, il denaro. Fervido sostenitore dell'impurità radicale dell'editoria, del suo traballante



camminare sul filo teso, sempre a rischio di cadere nel diletterantismo intellettuale da una parte o nella volgarità commerciale dall'altra, Cesare De Michelis è stato anche un grande imprenditore culturale. Coraggioso e spregiudicato, ma attento e abile. Orizzonti sconfinati, ma mano saldamente sul portafoglio. Sensibile come una corda di violino, ma non intimidito dai numeri e dalla finanza. Orecchio letterario, ma sincero entusiasmo per i grandi successi. Come un editore vero deve essere. Quando venne insignito del titolo di Ca-

valiere del Lavoro, ne fu schiettamente felice. Vedeva riconosciute e compensate le ansie, per non dire le angosce, i duri confronti con le realtà economiche che sono il pane quotidiano per ogni imprenditore, ma un pane particolarmente duro per quel particolare imprenditore che è l'editore di libri. Eppure lui ce l'aveva fatta. Si era caricato tutto sulle spalle, la nascita di una piccola casa editrice, la sua trasformazione in media, i proble-

mi di liquidità, la sede decentrata rispetto alla capitale dei libri, il Partito socialista, il merito culturale, le necessità commerciali, la sopravvivenza in un mondo dominato dai gruppi, le molte diffidenze, i molti sospetti. E alla fine, come nelle favole, tutti i pezzi si erano miracolosamente combinati, tutto era andato a posto. La fisionomia culturale garanti-

ta, la prospettiva imprenditoriale assicurata. Per quanto naturalmente queste cose possono essere garantite e assicurate. Cesare ha avuto la fortuna di morire quando aveva ottenuto tutto ciò che voleva. Che ci manchi è ovvio, quanto ci manchi lo si può forse dire parafrasando Lorca, un poeta di cui non so che cosa lui pensasse. «Tarderà molto a nascere, se pur nasce, un editore così schietto, così ricco d'avventura. Cantiamo la sua eleganza con parole che gemono».

Gian Arturo Ferrari

IL DESTINO DELL'EDITORE FORMIGGINI
DAI "CLASSICI DEL RIDERE" AL TRAGICO GESTO

UNA RISATA NON È BASTATA

NEL 1912 VIDE LA LUCE IL PROGETTO CHE DA TEMPO
MATURAVA NELLA MENTE DI UN UOMO
SENSIBILE ALLE CONTRADDIZIONI DEL SUO TEMPO

di IRENE PIAZZONI



DISSACRATORE

Nella pagina a fianco, Angelo
Fortunato Formigini.
Qui a fianco, la sua redazione e
il frontespizio de *Il Decamerone*.



La vita di Angelo Fortunato Formiggini, la sua fervida attività culturale, la sua fine appaiono, si potrebbe azzardare, nel segno dell'ossimoro. O, se si preferisce, nel segno di beffardi paradossi, di sconcertanti antinomie, di rovesciamenti imprevisi. Pensiamo alla cifra umoristica, ora mordace ora candida, che percorre in filigrana tutta la sua parabola umana e professionale e al suicidio che la sigilla. O al modo in cui quel gesto si consuma – così clamorosamente, dalla Ghirlandina, la torre del Duomo di Modena, il 29 novembre 1938 – e al silenzio tombale che lo avvolge per ordini dall'alto, in quella livida stagione che segue l'emanazione delle leggi razziali. O al «pesce d'aprile», come lo definisce lo stesso Formiggini nelle sue memorie, affibbiato ai professori con una tesi di laurea (*La donna nella Thòra in raffronto con il Manâva-Dharma-Sâstra. Contributo storico giuridico ad un riavvicinamento tra la razza ariana e la razza semita*) fondata su basi epistemologiche bizzarre, e alla pertinenza politica e civile degli assunti sostenuti in quel lavoro: per esempio che, citiamo, «ariani e semiti, in un passato molto remoto della preistoria fossero uno stesso popolo, oppure, se ciò sembri troppo grave, due popoli aventi virtualità evolutive identiche». Potremmo continuare. Quel che importa qui è ricordare che il Novecento si apre, per la cultura europea, nel segno di una riflessione sulla problematicità dell'esistenza umana e sul disagio dell'io. E che in quel frangente l'umorismo si propone come una disposizione, un registro, un punto di osservazione funzionale a cogliere il "sentimento

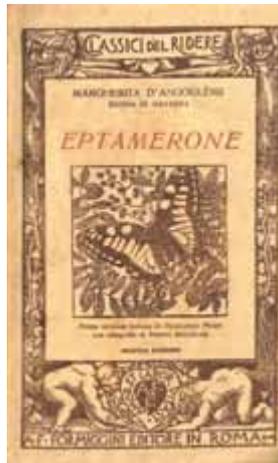


del contrario”, cioè lo scarto tra forma e vita, tra apparire ed essere, tra ideale e reale: l'umorismo smaschera gli inganni, i camuffamenti, le “finzioni dell'anima”, svela l'assurdo di cui è intessuta la vita, fitta di aporie e fragilità, incongruenze e contraddizioni, offre una prospettiva originale ed empatica. L'umorismo dunque si presenta come indice della modernità novecentesca, che oppone all'ordine il disordine, al sublime il grottesco, all'armonia la dissonanza, alla Verità consacrata il relativismo. Formiggini, figlio del suo tempo inquieto, si fa interprete di quella sensibilità ponendo il tema dell'umorismo al centro del suo progetto editoriale, vale a dire facendone materia del discorso culturale attraverso i libri, attraverso una collezione di libri: i “Classici del ridere”. A sostenere questo progetto ci sono, filosoficamente parlando, riflessioni teoriche di suo stampo (la seconda tesi di laurea si intitola *Filosofia del ride-*

re) e altre che circolano in quel crogiuolo culturale di inizio secolo su impulso de *Le rire* di Bergson (1900) e del saggio *L'umorismo* di Pirandello (1908), destinate ad intrecciarsi con le suggestioni dell'aurorale psicanalisi. Benedetto Croce è pronto a replicare dalle autorevoli colonne della *Critica*, sulla scorta dei principi della sua *Estetica*, liquidando l'umorismo come un sentimento, dunque uno pseudo-concetto, e allo stesso tempo muovendosi a difesa di un canone nazionale di matrice romantica cui il comico è alieno. Ma Formiggini non è un crociano, non lo sarà mai. La sua formazione attinge piuttosto al positivismo nella sua ultima stagione, ricca di umori e di potenzialità. Non a caso sotto la sigla dell'editore modenese escono anche "Biblioteca di filosofia e di pedagogia", tre ponderosi tomi che raccolgono le relazioni del cruciale Congresso della Società filosofica italiana svoltosi a Bologna nel 1911, e un nucleo di saggi i cui autori lavorano sui possibili sviluppi e sulle integrazioni del positivismo (e delle teorie del socialismo) o su altre piattaforme teoriche che non coincidono né con quelle idealiste né con quelle intrise di tentazioni mistiche e irrazionali: è un modo per rispondere alle sfide nuove che attendono il pensiero italiano ed europeo in quell'epoca tumultuosa, densa di cambiamenti e quindi di timori.

I "Classici del ridere" nascono in questa temperie, e a dispetto di Croce, nel 1912. Anch'essi sono nel segno dell'ossimoro, con quell'accostamento, nel titolo, tra il "classico", che suona come serio, anzi

sacro, e il riso. La collezione ha un precedente: il *Satyricon* di Petronio, dato alle stampe nel 1911 nella versione di Umberto Limentani con un contributo del traduttore alle spese di stampa; la prima modesta tiratura è esaurita in un mese e Formiggini ne ricaverà cinque edizioni, un successo. Il libro entrerà in seguito nei "Classici", varati con il *Decamerone* di Boccaccio diviso in giornate, trascritto «con una punteggiatura moderna, coi virgolati e con gli a capo, da Ettore Cozzani che ne dette un testo eccezionalmente leggibile e perspicuo, pure essendo in tutto fedele», come racconterà lo stesso Formiggini. Prezzo: 2 lire.



Seguono scritti di De Maistre, Cyrano de Bergerac, Anton Francesco Doni, Giovanni Rajberti, le novelle di Agnolo Firenzuola, i dialoghi di Luciano di Samosata, le poesie di Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli, le commedie di Machiavelli, una scelta dall'*Heptaméron* di Margherita di Navarra, opere di Claude Tillier, l'importante edizione della *Secchia rapita* di Tassoni a cura di Giorgio Rossi, la prima traduzione

italiana del *Fantasma di Canterville* di Oscar Wilde e la prima versione integrale dei *Viaggi di Gulliver* di Swift, nonché *Marienbad*, capolavoro del grande scrittore yiddish Sholem Aleichem. Dopo la Grande guerra, in un clima che si farà via via sempre più difficile per l'editore modenese, emarginato dal circuito culturale in anni di egemonia dell'idealismo e dagli ambienti politici che contano, si aggiungono altri titoli di valore. Per il filone antico, ecco gli epigrammi di Marziale e le favole

di Esopo tradotti da Concetto Marchesi, le commedie di Terenzio tradotte da Limentani e *L'asino d'oro* di Apuleio nella versione di Felice Martini. Per quello settecentesco, il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne tradotto da Ada Salvatore – anche autrice per la medesima collana di una versione del *Book of snobs* di Thackeray – e opere di Voltaire e Diderot. Per l'Ottocento francese opere di Edmond About, Théophile Gautier, Alphonse Daudet, Alphonse Karr e *Les Contes* di Balzac. Poi un'antologia di scritti di Giordano Bruno a cura di Ermilio Troilo e il capolavoro del prima citato Aleichem: *La storia di Tewje il lattivendolo*. Non mancano due autori i cui nomi circolano in altre collezioni umoristiche negli anni tra le due guerre: Jerome K. Jerome e Georges Courteline.

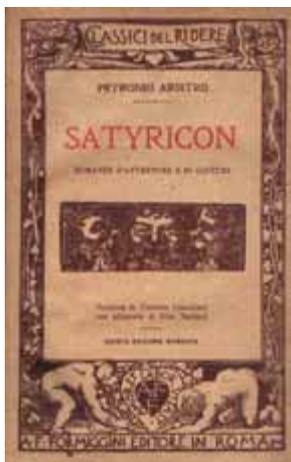
Tra i tanti titoli, 105 in tutto, spiccano la prima versione integrale del *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, autore Gildo Passini, che in linea con la filosofia della collana sacrifica alla leggibilità del testo l'estrema varietà linguistica dell'originale, e l'appena citata traduzione del *Tristram*, nella cornice di un recupero e di una valorizzazione della vena parodica di Sterne che non mancherà di incidere sulla poetica dei giovani umoristi italiani del tempo. Notiamo anche la presenza de *Le avventure del barone di Münchhausen* nella versione di Gottfried A. Bürger, curata da Corrado Pavolini, libro tuttavia poco amato dall'editore e dalle sfortunate traversie editoriali, e la versione delle *Dames galantes* di Brantôme firmata da Savinio, che Formiggini ri-

tirò dal commercio per le accuse di indecenza (di recente è stata riproposta da Adelphi).

La fisionomia della collezione è nota: veste accurata ma non lussuosa, sguardo a un lettore colto e di buon gusto, proposta inedita ma di classe, apparato serio ma non erudito né didascalico, e in genere non memorabile per acutezza critica e interpretativa; un occhio alla qualità e un altro alla godibilità, nessuno scrittore in erba o esordiente,

ampio arco cronologico, respiro universale, selezione disinvolta ma tutto sommato castigata, originale ma senza alcuna concessione alle avanguardie, ancora lontane dall'assurgere alle vette della classicità; eterogeneità di registri ed espressioni, a delineare, per citare le parole di Luigi Guicciardi, una «gran cornice del Ridere». Non si tratta di una collana didattica, o accademica, o pregiata, e neppure di una collana popolare; piuttosto, traccia i confini di una inclinazione poetica e morale nella storia della letteratura occidentale e rappresenta una chiamata a raccolta di lettori desiderosi di letture sapide, o rispettabilmente

impudiche, e di valore. In questa direzione vanno le raccomandazioni dell'editore: «Le antologie non dovranno essere fatte con intenti scolastici, ma solo con questo criterio: scovar fuori quelle pagine che possano dare una più completa idea della giocondità dell'autore, le pagine più accessibili ai palati contemporanei». E ancora: «Nella mia intenzione c'è che le scelte siano fatte in riguardo alla potenzialità degli scritti dei vari autori di far ridere un lettore contemporaneo. Deve



essere perciò bandita l'erudizione nel modo più rigoroso, e bandite le note erudite. I volumi non avranno prefazione vera e propria, ma una presentazione brevissima in cui sarà detto dell'autore e del suo tempo e della sua arte come se si mandasse un telegramma ad un amico sull'argomento». L'amico – dice Formiggini – «sarebbe il lettore», che da questi brevi cenni si troverebbe orientato e meglio disposto alla lettura. Tuttavia è estranea a Formiggini l'idea di una collezione popolare. Al contrario: «L'edizione sarà molto aristocratica: ché una collezione quale io la vagheggio non può andare fra la moltitudine ed è bene che non ci vada». La libertà proclamata dalle ortodossie filologiche e l'intento di una circolazione presso un pubblico non specialista, insieme alle remore di editore e curatori, le concessioni alla morale del tempo e i timori di attacchi spiegano, infine, autocensure, tagli, omissioni: *La Ninetta del Verzee* di Porta è espunta nella seconda edizione della raccolta per una denuncia; la selezione delle novelle dell'*Hep-taméron* è guidata dal criterio di non comprendere le più spinte; la prima traduzione della *Guerre des boutons* di Louis Pergaud con le illustrazioni di Gustavino è segnata dalla eliminazione dei paragrafi più scabrosi.

Nonostante questi limiti, per l'editoria italiana del Novecento i "Classici del ridere" di Formiggini costituiscono un punto fermo, non a caso ricordati da almeno una generazione di lettori. Le ragioni sono molte. Come modello di collezione fanno da battistrada. Identificano un pubblico per una tipologia di testi, passibile di configurarsi in un genere, che in Italia non aveva un recente radicamento nel territorio delle lettere. Delineano un panorama letterario, in questo modo legittimandolo. Scompaginano la cifra didascalico edificante e seriosa

del canone nazionale di ascendenza romantico risorgimentale, talora rischiando di mettere in campo o evocare registri – il pornografico, l'osceno, il grossolano, il volgare, il sottinteso – molesti per il *milieu* cattolico e moraleggiante così come per i sacerdoti della poesia contemplativa, che espungono *tout court* la possibilità stessa della categoria del comico. Spalancano gli orizzonti culturali e letterari in direzioni disparate nel tempo e nello spazio – dall'antichità al contemporaneo, dalla tradizione europea a quella americana, dai testi in lingua a quelli in dialetto. Disseminano interesse e passioni, oltre che tra i lettori, in quanti si cimentano in traduzioni e curatele: alcuni di loro sono o diverranno a loro volta motori di iniziative e incursioni nelle regioni del riso o del sorriso, quali Massimo Bontempelli, Silvio Spaventa Filippi, Dino Provenzal.

Non a caso tanti editori seguono, negli anni tra le due guerre, la strada di Formiggini. E se non tutti sono nutriti della medesima consapevolezza programmatica, se non tutte le iniziative sono sostenute dalla stessa qualità, se molti preferiscono dare spazio, più che al recupero dei grandi scrittori del passato, alla più o meno felice vena degli esordienti, e se infine alcuni si impegnano comunque nella ricerca di una via nostrana alla letteratura umoristica sensibili al verbo della italianità a tutti i costi, ciò non toglie che, alla fine della guerra, tutte queste energie si mettano in moto e sulla scia dell'editore modenese si incammino in molti, tanto che anche sul fronte dell'editoria libraria, come su quello della pubblicistica periodica, del teatro, del cinema, della canzone in lingua, lo sfruttamento del tema umoristico sarà intenso e crescente negli anni a seguire.

Irene Piazzoni



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

CHIAMATEMI ANAM

Nella pagina a fianco, Tiziano Terzani, inviato speciale in tutte le guerre e nei cambiamenti epocali vissuti dall'Asia nella seconda metà del Novecento.

MITI DEL GIORNALISMO

TIZIANO TERZANI, IL GIORNALISTA
CHE SI INVENTÒ IL MESTIERE

CON LA STORIA NELLE SCARPE

DALLA OLIVETTI ALLA COLUMBIA. DA *IL GIORNO* AL
GRANDE SALTO NELL'ASIA IMMENSA E TENEBROSA...

di PAOLO PAGANI

Lil 19 aprile del 2004 ricevetti l'ultima mail di Anam, "il senza nome". Voleva essere chiamato così. Dopo una vita passata a farselo, scavando tra i calcinacci della Storia per raccontarla sui giornali, il nome era difatti diventato soltanto un impiccio identitario. Borghese e occidentale, forse troppo occidentale. Quel 19 aprile il testo del messaggio di Tiziano Terzani, ex inviato di guerra e leggendario corrispondente dall'Asia, diceva, spersonalizzato e gelidamente burocratico: «Buongiorno, questo messaggio vi viene inviato tramite un marchingegno in maniera automatica. In questo periodo voglio stare tranquillo ed in pace, quindi Massimo De Martino, che gestisce il sito a me dedicato, si occuperà di raccogliere tutti questi messaggi in bottiglia e inviarmeli insieme, periodicamente, in blocco. Leggerò i messaggi arrivati, ma non me ne vogliate se non sarà possibile rispondere a tutti...».

Anam, classe 1938, figlio di un umile meccanico comunista, si stava spgnendo. La sua fama, anzi: il

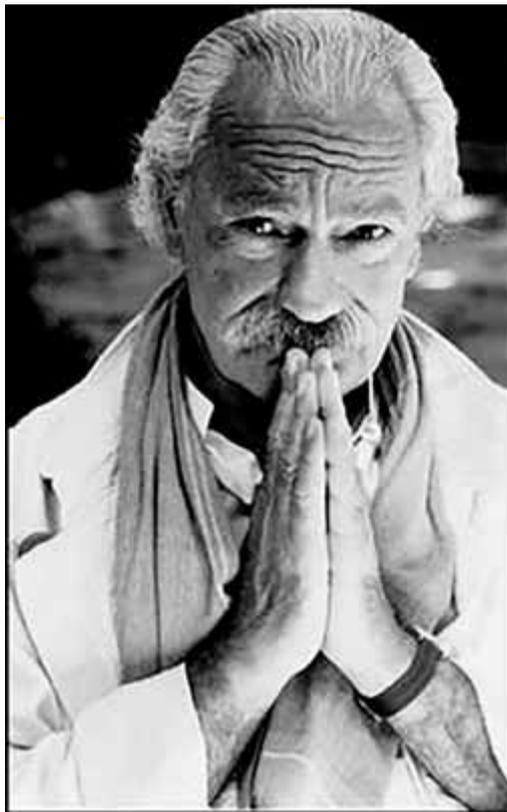
suo culto, quello no. Quello, il "terzanismo", cominciava proprio allora. Ed era intrecciato stretto all'Orsigna, la casa-culla, il guscio della chiocciola. Il luogo del ritorno. «La patria di un uomo che può scegliere è là dove arrivano le nubi più vaste». Lo scriveva André Malraux nel romanzo partigiano *I noci dell'Altenburg* e forse è per questo che Terzani veniva quassù. Dov'era la sua officina, la baita-rifugio dell'Orsigna. Nido dell'aquila sull'Appennino, in sella tra Emilia e Toscana, dove nubi veloci e fradice strofinano i boschi d'inverno e una luce nitida e rigida li fa scintillare d'estate.

Orsigna dopo una vita trapunta di traslochi, 30 anni di Sud-Est asiatico: la Turtle House di Bangkok, quella nel formicolio umano di New Delhi, India. Fino all'eremo in faccia all'Himalaya, tra i rododendri giganti e, poi, alla stanza asettica dello Sloan-Kettering Cancer Center di New York. Dove è nato *Un altro giro di giostra*, l'ennesimo di tanti libri, ma diverso da tutti. Perché dedicato alla fine per colpa di un cancro. Che poi, per l'appunto, era ed è soltan-

to l'inizio. Tiziano diventava di colpo una figura sdoppiata, irrocervo metà profeta e metà testimone. L'uomo dalla bianca tunica, di un'asciuttezza quasi maoista, e dall'altrettanto candeggiata barbona: Anam, l'inviato che non volle mai farsi guru, ma forse lo divenne per plebiscito popolare. Per l'inverarsi, dalla stanzuccia newyorkese e da quel libro così diverso, della malattia e della morte come espressioni integrali di umanità. Anam raccontava l'immersione totale nella Natura, nel Destino, nel Ciclo della Vita.

Si è scoperto in seguito che esistevano altri fogli. Altri scritti, altri appunti. Chissà: magari altri libri. Mai stampati. Gli inediti di Anam. Stavolta nascosti nei cassetti di Firenze-Bellosguardo, la casa di città che guarda verso i colli di Luccchesia. Fra scatoloni di dattiloscritti mai spulciati, né archiviati per temi o per date, e statuozi di divinità orientali. Tra la passione mai spenta di Folco e Saskia, i due figlioli adorati e adoranti il babbo, e l'amore di Angela (Staude). La moglie tedesca, figlia del pittore cosmopolita Hans-Joachim. Che tutto ha conservato, negli anni, e ha riordinato con meticolosità orientale. Sono spuntate per esempio, dalla camera matrimoniale fiorentina, le lettere che Tiziano spediva dai Paesi del Finimondo ai direttori di giornali. E dispacici in forma di racconto.

Mi disse Anam, un giorno d'estate lassù all'Orsigna: «Sono nato povero a Firenze, ma fossi nato ricco tre o quattrocento anni fa cosa avrei fatto? Il viaggiatore. Avrei scritto lettere a qualche principe. Sono stato talmente fortunato che ho potuto vivere come se fossi nato ricco. Ho girato il mondo e ho inviato lettere periodiche a degli zii che, per farlo, mi pagavano...». Ecco le carte segrete di Tiziano, un po' reportage e un po' summa morale. I suoi pensieri sull'Oriente e sulle guerre, profili e ritratti di ditta-



tori e vittime. La Storia. Dentro alla quale Anam entrava in abito bianco e sciarpa khmer. Come certi anti eroi estetizzanti *dandy* e lunatici di Maugham o Waugh o come il console di Lowry, ma certo non altrettanto alticcio. O come, tanti anni dopo, il viaggiatore Bruce Chatwin.

Firma storica dello *Spiegel* tedesco, per anni Terzani ha scritto su *Repubblica* ed *Espresso* per passare poi a spedire le sue corrispondenze al *Corriere della Sera*. Anche se tutto era iniziato nel 1969 a *Il Giorno* di Italo Pietra, direttore ex partigiano. Dopo il liceo classico Galileo a Firenze e una laurea in Legge alla Normale di Pisa nel 1961, compagno di corso di Giuliano Amato. E, nel 1962, l'assunzione alla Olivetti di Ivrea, che reclutava in giro per l'Ita-

DALL'ASIA FINO ALL'ULTIMO VIAGGIO

Qui sotto, Tiziano Terzani in un tempio buddista.

Nella pagina a fianco, quando si era già fatto crescere la lunga barba bianca; sotto, le copertine di alcuni dei suoi numerosi libri.

MITI DEL GIORNALISMO

lia della Ricostruzione i laureati con 110 e lode. Un esempio irripetibile e utopico di azienda, lontano dai criteri padronali di allora e di oggi. Durerà in ufficio cinque anni appena. Il colpo di fortuna nel 1967, un convegno della Johns Hopkins University a Bologna, sono gli anni dell'*escalation* in Vietnam. Mi confessò con una punta d'imbarazzo: «Alla fine si avvicina un tizio che mi fa: ma perché lei è così anti-americano? Mi offrì, per rimediare, una Borsa di studio Fullbright. Ho vissuto due anni negli Stati Uniti da uomo libero, università completamente pagata. Ero un Harkness Fellow alla Columbia di New York. Mi sono laureato in Scienze Politiche e ho imparato il cinese. Nel 1969, al ritorno a Milano, ho cercato un posto da giornalista». Diciotto mesi di praticantato al quotidiano allora di proprietà dell'Eni, l'esame da professionista e le dimissioni. Con un milione di lire di liquidazione, il progetto folle prende forma. A Singapore con tutta la famiglia, Angela e i due piccoli. Trecentomila lire al mese le garantiva *Il Giorno*, un contratto con *Der Spiegel* fece il resto.

È sempre Terzani che racconta quello spartiacque decisivo tra due vite: «Tre mesi dopo il mio arrivo scatta l'offensiva del Vietnam del Nord contro il Sud.



Stavo a Singapore, mi proiettai laggiù. E così, di colpo, il signorino beneducato che ero, allevato in doppiopetto Olivetti, si ritrovò nella mimetica del corrispondente di guerra. Parlavo bene il tedesco, lo *Spiegel* era contento di me e mi assunse facendomi entrare nella Società dei Redattori che possedeva il giornale al 50 per cento». Il trasferimento a Hong Kong, a Pechino da dove viene espulso per eccesso di curiosità, in Giappone, a Bangkok, a New Delhi. «Ho sempre camminato con l'orecchio al suolo», diceva volentieri della sua esistenza da cronista cronico: la gioia di esserci, vedere, comprendere, la ricchezza nel narrare, la passione sin dai primissimi tempi dell'*Astrolabio*, la rivista di sinistra democratica di Ferruccio Parri alla quale inviava articoli di viaggio mentre assisteva il capo del personale per le società estere del gruppo Olivetti *aggirato* per il mondo, come amava ripetere spesso consentendosi un toscanismo affettuoso. Poi vennero i primi libri dal Vietnam, classici introvabili ed epocali, freschissimi e autentici, come *Pelle di leopardo* (1973) e *Giai Phong! La liberazione di Saigon* (1976). Un giorno constatò, guardando all'indietro le migliaia di miglia percorse: «Sono disceso nelle budella dei regimi». E ammise anche: «Non ho mai pensato d'essere obiettivo, ho anzi vissuto le lacerazioni dell'occidentale adottato».

Terzani, prima di sparire, annullarsi nella bolla impersonale di un Anam, non fu mai un freddo osservatore dell'Asia in cui aveva deciso di vivere e scrivere una vita più larga della vita stessa. Abbracciò tante volte con forza la verità del momento, una verità che ustiona ed espone, non essendo ancora memoria e tantomeno Storia. Alla maniera di John Reed sulla Rivoluzione di Ottobre, o Edgar Snow sulla Lunga Marcia maoista, o ancora Herbert L. Matthews sul Fidel Castro della Sierra Maestra. Ma



non venne mai meno a certi severi principi morali e deontologici, fu spesso pronto a ravvedersi, seppe esprimere feroci autocritiche, come nel caso della Cambogia, di un suo primo e mal riposto innamoramento politico. Visse con energia irrefrenabile l'immersione nelle realtà che la cronaca gli scodellava sul taccuino, amava sedurre, lui piacente marcantonio pieno di forza, e al tempo stesso essere sedotto dalle storie incrociate in Asia.

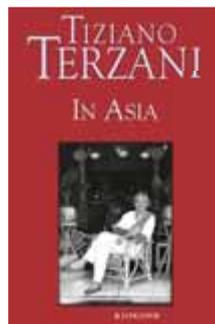
«Il mestiere che ho fatto me lo sono inventato» ragionava, eterno ribelle controcorrente, ripensandoci «ma te lo immagini un italiano che scrive dall'Asia per un giornale tedesco, che va dove gli pare, scrive quel che gli pare, che diventa anche fotografo perché non gli va di viaggiare con i fotografi tra i piedi... Non esisteva mica questo lavoro». Sempre distante dalle salmerie vocianti di un giornalismo ordinario e prevedibile. Per questo descriveva i fatti con prosa tersa, priva di alchimie persuasive e piacione. «Anni fa a Dushanbe, Tagikistan, ho visto cadere il primo Lenin di bronzo in piazza dinanzi a un popolo medievale di mullah che gridava: "Allah è grande!"».

Ho cominciato così un lungo pezzo: l'esecuzione è avvenuta all'alba. Gli hanno messo intorno al collo una corda di ferro... Una frase che mi ricordava García Márquez. Io sono sicuro che il mio oscuro ragionier

Brambilla che a Milano sfoglia distrattamente il giornale, leggendo le parole esecuzione e Dushanbe è andato avanti a leggermi».

Giusto il parere di Franco Cardini, amico di sempre, che nella *Prefazione* al primo dei "Meridiani" Mondadori dedicato a tutte le opere di Terzani lo definisce «un testimone del suo e nostro tempo, con le sue speranze e i suoi errori, le sue meraviglie e i suoi orrori; un grande scrittore su cui è stato detto molto, perfino troppo, ma che tuttavia meriterebbe tanto una sistematica, accurata, approfondita biografia quanto un attento studio stilistico-letterario che mettesse in luce il suo talento di artista della parola e del racconto». Quel giornalista famoso e anticonformista che amava la letteratura, odiava la televisione e spesso, come Graham Greene, raggiungeva il fronte in taxi, se n'è andato il 28 luglio 2004.

Paolo Pagani



LA SATIRA CHE FA MALE

Nella pagina a fianco, copertine di *Lambda*, la rivista di liberazione omosessuale pubblicata a Torino dal 1976 al 1982.

RIVISTE DI CONTROCULTURA

LAMBDA, VOCE DEL MOVIMENTO OMOSESSUALE NEGLI ANNI SETTANTA

PER COMBATTERE UN TABÙ

NE USCIRONO 40 NUMERI (1976-1982). EBBE QUALCHE SUCCESSO QUANDO SI AFFIANCÒ A *LOTTA CONTINUA*

di MICHELA RAVASI

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta anche l'Italia, sulla scia di quanto sta avvenendo in America e nel resto d'Europa, è attraversata da un'ondata di contestazioni operaie e studentesche e da movimenti che rivendicano e sollecitano trasformazioni sociali e culturali. È in questo contesto che gli omosessuali, che non hanno mai avuto visibilità, anzi sono stati e ancora sono soggetti ad atavici pregiudizi, si sentono pronti a uscire allo scoperto per denunciare le discriminazioni di cui sono vittime e per rivendicare i loro diritti.

Il Fuori!, il Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, si costituisce a Torino il 15 aprile del 1971. Un anno dopo si dota di un proprio organo di stampa, che appare lo strumento più idoneo per diffondere le idee e le iniziative del neonato movimento e per offrire un punto di riferimento a tutti gli omosessuali, invitandoli appunto a "uscire fuori", a smettere di vivere nell'ombra. La distribuzione del Fuori!, il cui primo numero compare nel giugno 1972, è affidata alle edicole, alle librerie alternative

di sinistra e alla vendita militante; le sedi e il materiale necessario sono messi a disposizione dal Partito Radicale, al quale i membri del Fuori! scelgono di federarsi in quanto esso è l'unico che sostiene la lotta per la liberazione sessuale nell'ottica di una difesa dei diritti civili.

Nel 1976 *Fuori!* viene diffuso con una periodicità irregolare a causa dei costi elevati legati alla gestione e alla distribuzione; vende tra le trecento e le cinquecento copie, una tiratura decisamente limitata che non riesce a coprire le cospicue spese. Si decide così di sospendere momentaneamente le uscite e di dare vita a una pubblicazione più agile, distribuita solo dalle librerie di sinistra e dagli stessi militanti, escludendo di fatto il circuito delle edicole. La nuova rivista prende il nome di *Lambda*: è l'iniziale del verbo greco *lûein*, che letteralmente significa "sciogliere, liberare". I primi dieci numeri sono pubblicati tra il novembre 1976 e il febbraio 1978 e sono venduti come supplemento ad *Alternativa Radicale*.

Questa prima fase è caratterizzata dalla convivenza



all'interno della redazione tra le due anime del movimento omosessuale, vale a dire gli omosessuali dei Fuori! federati al Partito Radicale e i membri dei Collettivi autonomi, l'ala più creativa e rivoluzionaria del movimento. È una convivenza che si rivela però irrealizzabile sia sul piano politico, sia sul piano editoriale; la miccia che innesca lo scoppio è una finta intervista realizzata da Felix Cossolo, uno dei redattori di *Lambda*, a Marco Pannella, uno *scoop-outing* nel quale Cossolo fa dichiarare al leader dei Radicali la propria omosessualità.

Nella seconda metà degli anni Settanta hanno un buon successo i giornali satirici come, ad esempio, *IL MALE* e Cossolo decide di ispirarsi proprio alla loro satira. Tuttavia, Angelo Pezzana, che è il direttore responsabile di *Lambda*, e alcuni collaboratori appartenenti ai Fuori! di Torino si dissociano da questa scelta editoriale e abbandonano la redazione. A questo punto si verifica una vera e propria svolta nella storia di *Lambda*. Il nuovo direttore responsabile diventa Andrea Valcarengi, già direttore di *Re Nudo*, la rivista fondata nel 1970 che si occupa di musica, droga, sessualità e, più in generale, divulga la controcultura giovanile che si oppone a una società di massa a base patriarcale. La pubblicazione di *Lambda* come supplemento a *Re Nudo* e non più ad *Alternativa Radicale* può essere pertanto interpretata come una trasformazione della rivista da *Critica della liberazione sessuale* a *Mensile di controcultura del Movimento Gay*, che è appunto il sottotitolo che accompagnerà la testata dal numero 13 del 1978 fino al numero 26 del 1980. Ed è proprio a *Re Nudo* che si ispirano la nuova grafica che accompagna le copertine, i disegni e le vignette umoristiche che si trovano sulle pagine del bollettino.

Marco Silombria, già collaboratore della rivista *Fuori!*, si occupa degli aspetti iconografici di *Lambda* e stabilisce un parallelo tra i contenuti forti e le immagini provocatorie. Silombria è un artista innovativo e il suo merito è indubbiamente quello di impostare una comunicazione visiva aggressiva attraverso una grafica facilmente riconoscibile, una sorta di marchio di fabbrica che contraddistingue le copertine colorate e irriverenti, ironiche, certamente provocatorie, destinate a fare scalpore.

La nuova sede della redazione, dato che la precedente è stata messa a disposizione dal Partito Radicale, diventa l'abitazione di Cossolo a Torino. La rivista è autogestita e autofinanziata: i suoi collaboratori sono per la maggior parte giovani volontari di età compresa tra i diciotto e i trent'anni che non solo non percepiscono lo stipendio, ma spesso e volentieri investono i loro pochi risparmi per cercare di tenere in vita un bollettino che costa impegno e fatica. *Lambda* si inserisce a pieno titolo nel filone di un'editoria di nicchia che ha la sua massima fioritura nel decennio degli anni Settanta: le vicende di Cossolo e dei rappresentanti dei Collettivi autonomi, infatti, si intrecciano con il clima di fermento e di creatività culturale che investe il Movimento del Settantasette, gli Indiani metropolitani, l'Autonomia Operaia.

Lambda rappresenta lo strumento con il quale questi giovani tentano di dare un contenuto sociale e politico alla propria scelta omosessuale: «Facevamo controcultura per demistificare quella del regime», ricorda Pietro Tarallo, uno dei direttori redazionali della rivista. Rispetto ai *Fuori!*, le cui pubblicazioni riprendono nel 1978 dopo una sospensione temporanea dovuta ai problemi finanziari e i cui contenu-

ti si rivolgono a quella parte del movimento che fa riferimento al Partito Radicale, *Lambda* non si identifica in nessuna sigla politica specifica e sceglie di dare voce a tutti gli omosessuali in un senso più ampio, non solo a quelli politicizzati.

Le difficoltà non mancano. Tanto che, per cercare di pubblicizzare la rivista, si mettono in atto strategie originali. Tra i tanti espedienti, vale la pena citare quello relativo alla pubblicazione della poesia *L'amore che osa pronunciare il suo nome* di James Kirkup, nella quale l'autore descrive un ipotetico rapporto sessuale con Gesù Cristo durante la sua crocifissione, «la stessa sessualità sofferta dagli amanti, pazientemente e gioiosamente». I versi erano stati pubblicati per la prima volta sul giornale britannico *Gay News* nel 1976 e avevano procurato al giornale e al suo direttore, Denis Lemon, una denuncia per blasfemia, un'accusa che non era stata più rivolta a nessuno in Inghilterra da almeno cinquant'anni. Gli attori del Living Theatre, un gruppo di teatro sperimentale e provocatorio, che conoscono bene Cossolo e i redattori di *Lambda*, inviano alla rivista la traduzione della poesia di Kirkup per rendere nota la vicenda anche in Italia. Cossolo è convinto che una simile notizia possa fare da cassa di risonanza per *Lambda*, ma ciò non si verifica: la rivista non compare nelle edicole, ma solo nelle poche librerie di sinistra presenti sul territorio italiano e raggiunge un pubblico esiguo. Cossolo non si perde d'animo e decide di inviare un paio di copie di *Lambda* contenenti la poesia ad alcune parrocchie di Torino, la città in cui la rivista vede la luce, allo scopo di rimediare almeno una denuncia per oscenità: in questo modo, pensa, almeno qualcuno ne parlerà! Eppure, sembra proprio che l'Italia, pur essendo un Paese cattolico, si dimostri più tollerante dell'Inghilterra; o forse, dietro a un atteggiamen-

to di apparente tolleranza, la Chiesa sceglie deliberatamente di ignorare la provocazione per non affrontare il tema di alcune pratiche sessuali non conformi alla morale vigente. Gli unici quotidiani che in quella fase danno un po' di spazio e di visibilità al bollettino di controcultura e di informazione gay sono quelli della sinistra rivoluzionaria, tra cui il *Quotidiano dei Lavoratori*, *Il Manifesto* e *Lotta Continua*. Ed è proprio su *Lotta Continua* che, per circa sei mesi, sul finire del 1979 esce settimanalmente *La pagina frocia*, gestita principalmente dagli esponenti del movimento omosessuale romano. In questo spazio sono pubblicati articoli, informazioni, dibattiti, le lettere dei lettori: si tratta quindi di un ulteriore strumento di divulgazione che si affianca a *Lambda*. Nonostante la breve durata, questa esperienza si rivela fondamentale, perché la tiratura di *Lotta Continua* è nettamente superiore a quella di *Lambda*; il quotidiano è infatti presente nella maggior parte delle edicole del territorio italiano e in questo modo funziona da eco per la diffusione della realtà del movimento omosessuale.

Il materiale pubblicato su *Lambda* è ricco e variegato e spazia dalle interviste con i personaggi del mondo dello spettacolo, della cultura e della politica alle recensioni di film, libri e spettacoli teatrali, dalla traduzione degli articoli inviati dai collaboratori dei bollettini di liberazione sessuale internazionali alla pubblicazione di poesie, racconti, annunci personali, inchieste e tanto altro ancora. Anche il pubblico è invitato a collaborare attivamente con la redazione e la rubrica dedicata alla corrispondenza con i lettori occupa uno spazio importante: dalle lettere emerge la solitudine e la confusione dei molti adolescenti omosessuali, che affidano alle pagine del giornale i loro pensieri e le loro paure. In quest'ottica, *Lambda* è uno strumento utile per far conosce-

re ai giovani una realtà censurata e proibita sia dall'editoria eterosessuale, sia dalla famiglia, dalla scuola e dalla Chiesa.

I contenuti pubblicati su *Lambda* si rivolgono a un pubblico prettamente maschile, ma è comunque presente uno spazio autogestito dalle Brigate Saffo, un collettivo di donne lesbiche rivoluzionarie di Torino che condividono con i compagni omosessuali la lotta per la liberazione sessuale, ma che attuano la pratica del separazionismo, mutuata dal movimento femminista. Le tematiche trattate nei loro inserti fanno riferimento alla sessualità, al lavoro, all'aborto, alla letteratura femminista, e anche in queste pagine ritroviamo uno spazio dedicato alla corrispondenza con le lettrici. Il problema delle risorse finanziarie è sicuramente una costante nella storia di *Lambda*; anche in questo caso, per cercare di recuperare dei fondi, vengono attuate alcune iniziative provocatorie e curiose, come i campeggi omosessuali e la guida dei locali gay italiani. È comunque molto faticoso organizzare simili eventi, sia dal punto di vista burocratico, sia dal punto di vista della gestione dei proventi: gli introiti servono all'acquisto delle attrezzature tecniche per la redazione (registratore, macchina fotografica, macchina per scrivere, fax) e per garantire la distribuzione.

La parabola di *Lambda*, dopo una prima sospensione nel 1980 e una breve rinascita sotto forma di uno scarno bollettino di informazione nel 1981, si conclude definitivamente nell'estate del 1982. L'effervescenza creativa e culturale che ha caratterizzato il decennio degli anni Settanta svanisce nel cosiddetto "riflusso" che inaugura il decennio Ottanta e segna un disinteressamento generale nei confronti della politica, oltre che un marcato ritorno a una dimensione individuale, privata, intima. Tuttavia, dal punto di vista editoriale, il movimento omosessuale

progetta una nuova rivista che nasce nel 1983: *Babilonia*. La nuova pubblicazione è distribuita nelle edicole delle maggiori città italiane e non si pone più come l'interlocutore politico privilegiato del movimento gay, ma vuole rivolgersi a un pubblico più eterogeneo. I tempi sono ormai cambiati e Cossolo intravede la possibilità di un successo editoriale commerciale e non più di nicchia; dopo i primi mesi di instabilità sul piano finanziario, la rivista conosce una discreta diffusione con una tiratura media di circa 5.000 copie e chiude i battenti nel 2009 con alle spalle ben 281 numeri stampati.

I numeri di *Lambda* pubblicati dal 1976 al 1982 sono quaranta. Attualmente è impossibile consultare in una sola sede l'intera collezione, dispersa tra gli archivi interessati a preservare la storia della questione omosessuale, ognuno con proprie modalità di fruizione e di conservazione sia delle riviste sia del materiale affine (audio, filmati, gadget, volantini, manifesti e così via). Una delle realtà più longeve e attive per la conservazione e la tutela del patrimonio Lgbt, sorta nel 1983 a Bologna, è il Centro di documentazione del Cassero, oggi denominato Centro di documentazione Flavia Madaschi; attualmente aderisce al Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) e al Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP) e può vantare un patrimonio di circa 500 testate di periodici italiani e stranieri, oltre alle raccolte librarie e fotografiche. L'auspicio è quello di una maggiore collaborazione tra gli archivi e le associazioni Lgbt nell'ottica di rendere fruibile al maggior numero di studiosi e di utenti il vasto materiale in loro possesso, comprese le numerose riviste degli anni Settanta che ancora sono nelle mani dei privati e purtroppo rischiano di essere disperse se non trovano un'adeguata collocazione.

Michela Ravasi

I MISTERI DELLA *LETTURA PER FAMIGLIE*
CHE VISSE SOLTANTO QUATTRO NUMERI

LA RIVISTA TROPPO TIMIDA

VI SCRISSERO GRANDI FIRME TRA LA FINE DEL 1948
E L'INIZIO DEL '49. AVEVA UN DIRETTORE DI GRANDE
ESPERIENZA MA NON SI SAPEVA CHI NE FOSSE
IL PROPRIETARIO. LA ILLUSTRAVA FORNASETTI

di PATRIZIA CACCIA

All'indomani della fine della Seconda guerra mondiale il panorama editoriale italiano continuava a trarre nutrimento da ciò che era stato seminato negli anni Trenta. Non per questo però nuove iniziative non prendevano vigore. È il caso del mensile milanese *Letture per famiglie*, uscito per soli 4 numeri, dal novembre 1948 al febbraio 1949. La testata si presentava in formato quaderno, 14x22 centimetri, con una novantina di pagine. Le copertine erano disegnate dal trentacinquenne Piero Fornasetti che proponeva alcuni soggetti a lui cari: Arlecchino (nel 1949 gli verrà affidata la decorazione del cinema Arlecchino), le mani, i volti tratteggiati a matita, già presentati nei lunari commissionatigli dall'amico Gio Ponti. All'in-

terno, invece, la rivista era priva o quasi di immagini a eccezione di piccoli fregi sparsi qua e là, sempre opera dell'artista milanese, *silhouettes* in bianco e nero che rappresenteranno anch'esse uno dei suoi marchi di fabbrica.

A dirigere il mensile venne chiamato Giuseppe Gorgerino (Riva di Chieri, Torino, 5 ottobre 1904 - Milano, 8 dicembre 1998) che aveva alle spalle un'intensa attività giornalistica. Molto legato a Gobetti, fondò, nel 1926, *Davide*, un periodico dalla vita breve a causa della censura fascista. In quegli anni è descritto da Giuseppe Ravagnani, suo direttore al *Gazzettino* di Venezia e poi, a ruoli invertiti, autore alla *Letture per famiglie*, come un «tipo assai strambo e puntuto, [che] aveva studiato coi gesuiti, e portava nel suo foglio un animo battagliero e intransigente». Nel 1927

L'ESPACE D'UN MATIN

Qui sotto, i quattro numeri di *Lettura per famiglie* apparsi tra il novembre del 1948 e il febbraio del 1949. Le copertine sono di Piero Fornasetti.



Gorgerino andò a *La Stampa* (quotidiano per il quale lavorò a lungo, ma non consecutivamente) nella veste che gli sarà più congeniale, quella di critico d'arte. Ricoprendo lo stesso ruolo, dal 1930 al 1939, firmò la terza pagina de *L'Ambrosiano* di Giulio Benedetti. Sfuggito, con Diego Valeri, a una condanna a morte emessa dal Tribunale Speciale di Salò, entrò a far parte de *L'Italia libera*, il giornale clandestino del Partito d'Azione. Nel maggio 1945, fu membro della redazione de *Lo Stato Moderno*, testata che lasciò a settembre sostituito da Libero Lenti. Infine, nel 1951, dopo la chiusura della *Lettura per famiglie*, e dopo essere passato attraverso diverse redazioni, Gorgerino fu chiamato alla segreteria della Triennale.

La *Lettura per famiglie* era suddivisa in tre parti.

La prima, preponderante, era costituita per lo più da racconti firmati dalle migliori penne dell'epoca, molti di area conservatrice: Benedetto Croce, Giovanni Papini, Riccardo Bacchelli, Francesco Flora, Cesare Angelini, Salvator Gotta, Orio Vergani, Antonio Baldini, Marino Moretti, Ettore Janni, Sergio Solmi, Carlo Linati, Marco Ramperti, Michele Saponaro, Giovanni Comisso, Giovanni Ansaldo, e altri.

La seconda era riservata alle rubriche, curate anch'esse da intellettuali di prim'ordine, tutte raggruppate sotto la voce generale *Cronache del mese*. Così *Vita letteraria* fu seguita prima da Giuseppe Ravagnani e poi da Gorgerino, che si occupava inoltre di *Vita artistica*; *Vita economica* era invece stilata da Luigi Federici; *Vita musicale* da Beniamino Dal Fabbro; *Vita teatrale*

era condotta da Luigi Bonelli, mentre Gaetano De Luca si interessava di *Vita sportiva* ed Enrico Emanuelli di *Vita del cinema*; infine Agnoldomenico Pica conduceva *La casa* e il misterioso Vergniaud girondino *Vita politica*.

Nella terza sezione trovava spazio il *Gazzettino del bel mondo*, una serie di brevi rassegne organizzate in rubriche non fisse come *Giornate romane*, tenuta ancora da Marco Ramperti; *Il cielo (e la donna) di Lombardia* da Mo-

scardino; *La moda* da Vera Vaerini (illustrata per una volta sola da Jeanne Michot che, successivamente con il marito Franco Grignani, lavorò molto per le grandi campagne pubblicitarie della Pirelli e di altri celebri marchi). Ulteriori scampoli di rubriche saltuarie furono *La Saliera*, un *potpourri* di notizie, che rasentavano il *gossip*, sulla vita degli artisti, «una raccolta di aneddoti ameni di personaggi illustri e oscuri, opinioni ed epigrammi e allegre prese per il bave-ro», come sosteneva lo stesso periodico. Anche i bambini ebbero il loro angolo con *La stanza dei giochi*. Non mancava la cucina, di

Alfredo Panzini, e la medicina, a cura del medico sessuologo Pietro Babina. Curioso poi lo spazio *La borsa letteraria*, una specie di borsino degli scrittori di Mercadet, titolo e pseudonimo già utilizzati da Alberto Cecchi per *La Fiera Letteraria*.

Questa la descrizione a grandi linee di un mensile che si può definire di tutto rispetto.

La domanda che ci si pone, però, è chi ci fosse

dietro a tutto ciò. Secondo i documenti della Camera di Commercio di Milano, le “Edizioni della Lettura per Famiglie” nacquero dalla trasformazione della società “Edizioni Universali - La Grande Guida di Milano” creata il 14 novembre 1946 da Vittorio De Michele, un pubblicitista nato a Castellanza, in provincia di Bari, il 26 giugno 1903, e da Maria Agolini, vedova Fiori, nata nel viterbese, a Civita Castellana, il 19 dicembre

1889, entrambi residenti a Milano. Nell’ottobre 1948 l’amministrazione passò interamente a De Michele. Sede dell’editrice era via Fatebenefratelli 2.

Sebbene nel verbale di costituzione dell’impresa si scriva di una “assemblea...”, di una “acclamazione degli intervenuti...” e della presenza di tre soci, senza però rivelarne i nomi, è lecito interrogarsi su come sia stato possibile che un folto numero di noti letterati abbia deciso di aderire a un foglio amministrato da un anonimo pubblicitista.

Una risposta potrebbe essere questa. Non considerando il fatto che l’ambiente culturale di allora non era vastissimo e che quindi fosse

quasi impossibile che gli intellettuali dell’epoca non si frequentassero, la *Lettura per famiglie* aveva come distributore la COEDI, una concessionaria nata intorno al 1945 per volontà di un gruppo di piccole e raffinatissime editrici quali Rosa e Ballo, Minuziano, Il Balcone, Edizioni della Meridiana, Poligono e Gentile. Sede della COEDI era via Fatebenefratelli 2, la stessa della *Lettura per famiglie*. La Gentile era stata fonda-



ta da Peppino Caprotti, Mario Paggi e Gaetano Baldacci. Questi ultimi condivisero la direzione de *Lo Stato moderno*, nella cui redazione aveva lavorato tre anni prima Gorgerino, principalmente come critico d'arte, quindi personaggio sicuramente conosciuto dagli animatori delle case editrici che avviarono la COEDI. Mentre è difficile pensare a un unico *deus ex machina* artefice della *Lettura per famiglie*, non così arduo è credere che Gorgerino, per le frequen-

ziazioni e la sua lunga esperienza giornalistica – e umana – maturata fino a quel momento, possa essere stato l'anello di congiunzione tra autori, foglio e finanziatori. Carlo Linati, in *Quelli dell' "Ambrosiano"* (*Corriere Padano*, 2 agosto 1942) lo ricorda alla redazione del quotidiano milanese mentre, «sempre in maniche di camicia [dava] pacche sulle spalle a tutti, corregeva bozze, proponeva articoli, riceveva pittori e letterati, lanciava cronisti sulla città e si bisticciava, cordialmente, un po' con tutti, infarcendo volentieri la polemica con citazioni da San Tommaso o dai Padri della Chiesa. [...] [Gorgerino, prosegue Linati,] lasciava sbrigliare i temperamenti dei suoi collaboratori a loro beneplacito, accontentandosi, quand'erano, al corto, di suggerir temi, scorci, argomenti, ch'essi, in genere, accettavano di buon grado». Insomma un perfetto organizzatore o, come si direbbe ora, un ottimo motivatore.

L'idea di dar vita a una nuova testata, magari meno pretenziosa, più agile, ad esempio della



Rassegna d'Italia (gennaio 1946 - dicembre 1949) promossa dalla Gentile, sarebbe potuta tranquillamente maturare a un tavolo del *Covino*, la birreria di via Verdi 2, dove, come ricorda Luisa Baldacci, in quel periodo si riunivano giornalisti e scrittori di Milano, tra cui il marito Gaetano e Longanesi che “teneva banco”. Al bar c'è chi vede gli amici per mettere a punto un sistema di vincita al totocalcio e c'è chi discute di come

potrebbe/dovrebbe essere la rivista ideale, magari senza esporsi in prima persona per non essere additato in caso di fallimento.

«96 pagine di lettura appassionante e amena», si autodefiniva il periodico di via Fatebenefratelli in una pagina pubblicitaria sulla *Rassegna d'Italia*. La presenza infatti di una serie di rubriche “leggere”, cucina, moda, mondanità, soprattutto quest'ultima stilata con un linguaggio sarcastico, *radical chic*, rivelano la volontà di creare un mensile, se non sperimentale e innovativo, almeno diverso per quei tempi in cui si desiderava lasciarsi alle spalle la durezza della guerra.

Erano gli anni dell'affermazione di Camilla Cederna e del suo genere; chissà se dietro gli pseudonimi Moscardino, Il postiglione ed Emma c'era lei, in passato collega di Gorgerino all'*Ambrosiano*?

Dunque un foglio per un pubblico colto, ma non pedante, moderno, ma non superficiale.

A “tirar dentro” Fornasetti, invece, probabilmente fu Longanesi. I due si apprezzavano molto. Condividevano l'entusiasmo nei confronti dell'i-

CON L'AIUTO DEGLI AMICI

Qui sotto, la pubblicità della Pirelli in quarta di copertina di *Lettura per famiglie*, anno I, numero 1, novembre 1948.

RIVISTE DIMENTICATE

onografia popolare reinterpretata in modo ironico, che tanto permea il lavoro dell'artista milanese per la *Lettura per famiglie*, e che tanto spazio avrà nelle pubblicazioni legate a Longanesi.

Persino il tipo di pubblicità raccolta può essere considerato come un indizio di lavoro frutto di incontri personali e non unicamente pianificati a tavolino. Agli inserzionisti, forse amici, come la Pirelli, che compariva sempre sul verso del periodico, la Olivetti, come le case editrici Poligono, Francesco De Silva e Gentile, come il settimanale *Omnibus* diretto da Salvato Cappelli, come Fornasetti stesso con "Piero Fornasetti decoratore" e come il Piccolo Teatro, diretto da Paolo Grassi, già responsabile della COEDI e animatore delle collane teatrali di Rosa e Ballo e Poligono, si affiancavano le promozioni della ditta Ocair (dalle lampade alle pentole) e del cartificio Ambrosiano, entrambi con sede in via Montano 30, il medesimo indirizzo delle Arti Grafiche Capra che stampavano il mensile. Chissà che legame c'era, invece, con la Columbus, una compagnia di trasporto navale e aereo.

Quello che è certo è che a determinare il successo o meno di una testata non è sufficiente l'autorevolezza dei suoi collaboratori. Verosimilmente la proposta di *Lettura per famiglie* era troppo

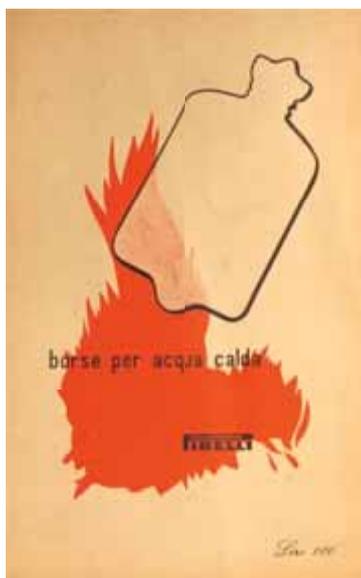
timida finanche per quegli anni. Forse eccessivamente preponderante la parte narrativa. Probabilmente un po' confusa, perché ripetitiva, la sezione delle rubriche. Tant'è che dopo quattro numeri la rivista chiuse i battenti, ma non per questo tutto andò perduto. In particolare l'impostazione grafica e il formato *tabloid* verranno ripresi dalla successiva produzione longanesiana. Nel 1950 nasceva *Il Borghese*, un raffinato mix di letteratura e politica, con molti autori già presenti in via Fatebenefratelli.

Infine due punti sollevano curiosità. Il primo concerne il racconto autobiografico di Indro Montanelli *Paura a Gallarate*, in cui il giornalista di Fucecchio rievoca la prigionia nel carcere di San Vittore e di Gallarate. Nonostante il pericolo di essere sanzionato, pure in modo pesante, Montanelli, "firma blindata" de *La Lettura* periodico del *Corriere della Sera*, sfidò via Solferino facendo

uscire questo scritto contemporaneamente anche sul foglio diretto da Gorgerino. Perché correre un così grande rischio per una rivistina dall'incerto futuro?

Seconda curiosità: perché scimmiettare il titolo del ben più celebre mensile milanese? Per attirare lettori in modo ingannevole? Un ben misero espediente per un mensile di classe.

Patrizia Caccia





Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



PRIMA DEL MANIFESTO

Nella pagina a fianco, la copertina del primo numero della rivista *Poesia*, febbraio 1905.

FUTURISMO - I

GLI ALBORI DI UN'EDITORIA RIVOLUZIONARIA:
GIAN PIETRO LUCINI E FILIPPO TOMMASO MARINETTI

TRE "PAROLAI" IN LIBERTÀ

UN SODALIZIO, PERÒ, FINITO MALE. COSÌ QUANDO
IL POETA MARIO PUCCINI COMINCIÒ A STAMPARE
LIBRI IN PROPRIO SOTTRASSE LUCINI A MARINETTI

di *FRANCESCA CORRIAS*

Il primo contatto fra Filippo Tommaso Marinetti e Gian Pietro Lucini risale ai primissimi anni del XX secolo, quando Lucini scrisse per *L'Italia del Popolo* una recensione a *La Conquête des Étoiles* (27-28 agosto 1902; oggi in *Marinetti Futurismo Futuristi. Saggi e interventi*, a cura di M. Artioli, Bologna, Boni Editore, 1975, pp. 49-56), l'opera che costituisce l'esordio letterario del fondatore del Futurismo, pubblicata nel 1902 a Parigi per le Éditions de la Plume. Nella recensione, Lucini loda la capacità del giovane Marinetti di innovare il rigido schema dell'alessandrino francese grazie all'utilizzo del verso libero, riconoscendo in lui un possibile alleato per l'affermazione del simbolismo in Italia (Marinetti ringraziò Lucini per l'ottima lettura della sua opera con un biglietto autografo conservato nel Fondo Lucini Gian Pietro, Biblioteca Comunale di Como).

L'amicizia e la sincera stima fra i due si consolidano tra le pagine di *Poesia*, rivista-baluardo dello stile Liberty, del versoliberismo e del simbolismo italiano, fondata da Marinetti nel 1905 (cfr. *Poesia, (1905-1909)*, a cura di F. Livi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992). Lucini vi collabora fin dal primo anno e quando Marinetti, spinto dal fervore industriale dell'età giolittiana, decide di affiancare alla rivista una casa editrice, Lucini non esita a vedere in lui il suo editore; dal 1908 al 1910 usciranno per le Edizioni di "Poesia": *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee* (1908), *Carme di Angoscia e di Speranza. In commemorazione del XXVIII Dicembre MCMVIII* (1909), *Revolverate* (1909) e *La Solita Canzone del Melibeo* (1910). A esclusione di *Revolverate*, che venne stampata dall'Of-

Bertieri e Vanzetti di Milano presso cui si serviva Marinetti, le altre opere furono stampate dalla Tipografia G. Botta di Vazzate a spese dell'autore. Il padre del Futurismo, conosciuto da tutti per il suo mecenatismo, era invece solito far affrontare agli scrittori abbienti – come era Lucini – le spese di tipografia, mentre negli altri casi faceva fronte a tutte le spese in cambio della proprietà dell'opera (si veda C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 61, 78-79).

Una simile costanza era davvero estranea alla storia editoriale del poeta di Breglia; molto probabilmente la possibilità di pubblicare presso un editore come Marinetti, votato alla poesia e in grado di lanciare un libro suscitando attenzione di pubblico e critica, spinse Lucini ad accettare anche un cambio di prospettive piuttosto importante: la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, che iniziò a circolare privatamente fra gli amici di Marinetti fin dagli ultimi mesi del 1908. La sua pubblicazione ufficiale segna il trapasso dal post-simbolismo al Futurismo. Anche la rivista *Poesia* registrò il colpo della neonata avanguardia e di fatto gli ultimi tre fascicoli editi nel 1909 altro non furono che il canto del cigno della passata stagione. Nel 1910, infatti, Marinetti decise di sopprimerla, mantenendo in piedi solo l'attività editoriale che a partire da *L'Incendiario* di Palazzeschi assunse la denominazione di Edizioni Futuriste di "Poesia" (ivi, pp. 79-95). Come è noto, Lucini non apprezzò la trovata marinettiana e da subito si disse non in linea con i suoi proclami: «Caro Marinetti, ebbi ieri il *Manifesto* [...]. Vedrai i motivi per i quali, se pure approvo molti punti del tuo Futurismo



non di meno non posso farne parte. La prima ragione è che io non voglio scuole fra i piedi e non so che farne di questo ingombro retorico. Se tu desideravi che io avessi da accogliere senz'altro il programma, dovevi mandarmelo in bozze, nelle quali io avrei fatto le mie riserve ed aggiunte, che se accettate da te avrebbero integrato la nuovissima ragione estetica. Non l'hai fatto ed è un peccato, perciò io mi tiro in disparte» (G. E. Viola, *L'utopia futurista. Contributo alla storia delle avanguardie*, Ravenna, Longo Editore, 1994, p. 49. Le lettere di Lucini a Marinetti sono conservate presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale). Queste furono le parole private di Lucini a Marinetti, e sostanzialmente fino alla guerra di Libia e alla proclamazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) la misura esatta del dissenso luciniano al Futurismo restò un fatto privato, gestito cordialmente per corrispondenza o affidato a lusinghiere prefazioni. Si pensi alla curiosa vicenda della *Prefazione Futurista* firmata da Marinetti per le *Revolverate* che in realtà

dovevano uscire con la prefazione autoriale intitolata *Diffida contro certo Futurismo*, che Marinetti si rifiutò di pubblicare perché troppo ostile al movimento. La prefazione marinettiana cercava, pur salvando il dissenso di Lucini nei confronti della neonata avanguardia, di arruolare, sebbene con riserva, il *Melibeo* nella compagine futurista (F. T. Marinetti, *Prefazione Futurista*, in G. P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 7-8). Dunque i due volevano, entrambi, trarre il massimo vantaggio dall'azione parallela dell'uno e dell'altro evitando aperti dissapori: Marinetti si avvantaggiava di una firma prestigiosa e nota negli ambienti antiaccademici ed europeizzanti come quella di Lucini, mentre quest'ultimo trovava finalmente un editore per le sue opere, come scrisse alla madre: «Io non sono futurista, ma senza Marinetti sarebbe al di là da venire le mie *Revolverate*; Treves non me le avrebbe certo stampate. E poi han tratto fuori il mio nome dal limbo dei santi padri per portarlo in piazza, e la gente di buon gusto ha saputo subito distinguermi. Intanto io viaggio con loro e non mi si confonde» (C. Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 82. L'opera di Lucini ebbe una tale diffusione che se ne fece perfino una parodia, *Cannonate*, del 1910, che parodiava anche lo stile tipografico delle edizioni marinettiane, a opera di Fedoro Tizzoni, pseudonimo di Teodoro Finzi). È a questo punto della vicenda che fa la sua comparsa Mario Puccini,



a quel tempo ancora solo scrittore sconosciuto agli esordi. Proprio nel 1909, mentre l'amicizia tra Lucini e Marinetti conosceva le sue prime increspature, Puccini inizia a collaborare alla rivista del padre del Futurismo, più attirato dalla militanza in questa del simbolista autore del *Verso Libero* che di quello del *Manifesto* (nello specifico, le collaborazioni di Puccini a *Poesia* furono due: M. Puccini, *La nemica*, V, nn. 1-2, febbraio-marzo 1909, pp. 56-57 e M. Puccini, *Da «La canzone degli umili»*, V, nn. 7-8-9, agosto-settembre-ottobre 1909, p. 72).

Nella prima lettera che scrive a Lucini, nell'agosto del 1909, Puccini si pone da subito come un discepolo, lo chiama «maestro» e lo prega di recensire *La canzone della mia follia*. Sperava che il poeta Lucini lo ammettesse fra i giovani seguaci del verbo versoliberista. Il tramite fra i due sarebbe dovuto essere Marinetti – a cui allude Puccini nel *post scriptum* della lettera –, ma Marinetti non indirizzò neppure un rigo della sua pur prolifica penna per metterli in contatto, forse prevedendo che Puccini sarebbe stato più volentieri luciniano che futurista (nel *Fondo Mario Puccini*, presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, sono conservate dodici lettere di Marinetti a Puccini; nove di queste risalgono al periodo in cui Puccini collaborava a *Poesia*. Le lettere in questione sono tutte su carta intestata della rivista. In una lettera del gennaio-febbraio 1910, Marinetti

lo invita a prender parte alla seconda serata di Poesia Futurista al Teatro Lirico di Milano, proponendogli perfino il rimborso del costo del viaggio. Non ci è giunta documentazione della partecipazione di Puccini alla manifestazione futurista). È lo stesso Puccini, all'oscuro di ogni contrasto, a chiamare in causa il direttore di *Poesia*: «Le recensioni scritte per *Verso Libero* risalgono al marzo ed io le mandai non solo a *Poesia*, ma anche a lei, presso la stessa redazione. Ma così come è andata perduta la 1ª copia del libro inviata in omaggio presso *Poesia*, devono essersi sperdute le recensioni. Si rivolga al Marinetti, egli le troverà, io non ne ho più copia». Innocentemente Puccini attribuì la mancata ricezione delle opere a un casuale smarrimento, ma Lucini mangiò subito la foglia e si predispose ad assumere la stessa tattica anche nei confronti di Marinetti. Tra i due vi era un conto in sospeso: Lucini aveva promesso di scrivere in merito alle *Ranocchie Turchine* del Cavacchioli, poeta uscito per le Edizioni Futuriste di “Poesia”, su *La Ragione*, nella quale avrebbe inaugurato una rubrica sui poeti giovani, ma a settembre, dopo aver capito le segrete intenzioni di Marinetti, annuncia a Puccini: «Sulla *Ragione* col vostro nome incomincerò una serie di profili: *Poeti giovani*» (l'articolo annunciato uscì: G. P. Lucini, *Poeti Giovani*. Mario Puccini, in *La Ragione*, 8 novembre 1909). I tempi non erano ancora maturi per un aperto conflitto con il padre dell'avanguardia futurista: dovevano ancora uscire *Revolverate* e *La Solita Canzone del Melibeo*, inoltre mancavano ancora tre anni al manifesto che avrebbe esaltato il paroliberoismo, ma intanto ciascuno, ancor prima della Guerra Mondiale, si attestava sulla propria trincea. Il conflitto tra Marinetti e Lucini



venne fatto pubblicamente conoscere solo il 10 aprile del 1913, quando, sotto sollecitazione di Prezzolini, Lucini consegnerà alle pagine de *La Voce* il celebre articolo *Come ho sorpassato il Futurismo* (oggi leggibile in G. P. Lucini, *Marinetti Futurismo Futuristi*, cit., pp. 137-179). Prima di quella data Lucini non aveva di certo risparmiato critiche al Futurismo, ma i toni erano stati sempre mediamente concilianti.

Per tutto il 1909 le relazioni epistolari fra Lucini

e Puccini restano sul piano di un reverenziale carteggio fra maestro e discepolo. Talvolta nel loro carteggio si tocca il tema futurista, ma Lucini non fa trapelare nessuna posizione di sorta in merito, anzi, venendo a sapere da Marinetti che Mario Puccini era annunciato per una serata futurista gli scrive di esserne contento: «Marinetti scrivendomi testé si è mostrato ben lieto di avervi [annunciato] a Milano, †...† sono: ho piacere che abbiate simpatizzato reciprocamente, così vi gioverete entrambi nel †...† della letteratura italiana, la quale ha bisogno di coraggio, di audacia e di caratteri aggressivi per rinnovarsi» (lettera del 1 dicembre 1909). Le parole di Lucini non si debbono prendere come una mancanza di coerenza, anzi esse confermano ciò che Gianni Eugenio Viola dice in merito al rapporto tra Marinetti e il Melibee: tra le due linee non vi potrà essere unione, ma solo, finché fu possibile, «contiguità, tattica e opportunità» (G. E. Viola, *L'utopia futurista*, cit., p. 55).

Ma al principio del 1910 Lucini introduce la tematica editoriale nei contatti fra i due. L'anno costituisce quanto meno un'interessante coincidenza: esso non è solo quello dell'esordio editoriale della Puccini & Figli di Ancona, di cui Mario sarà a tutti gli effetti il responsabile, ma anche del conflitto pubblico tra Marinetti – ormai ex editore del Lucini – e il Melibee. Un anno di fermenti editoriali per il poeta di Breglia che, dopo aver pubblicamente liquidato la sua esperienza futurista, si appresta a trovare un altro editore. Nell'estate del 1910, Lucini scrisse a Puccini, probabilmente invogliato dal fatto che Giuseppe Lipparini fosse il direttore della “Collana Poetica” – questi infatti aveva partecipato attivamente nella fase simbolista della rivista

marinettiana per poi negare il suo appoggio nella svolta futurista –, offrendogli «un'infinità di cose per la biblioteca lirica», tra le quali sicuramente anche le *Nuove Revolverate*, ma il marchigiano dovette rifiutare. Passò molto tempo prima che il sodalizio editoriale fra i due si avviasse; nel carteggio non si hanno lettere fino all'autunno dell'anno successivo quando, rompendo il lungo silenzio, fu Mario Puccini ad avanzare proposte editoriali, spiegando anche le ragioni del suo precedente rifiuto: «Mio caro Maestro, io non vi ò [*sic*] dimenticato; voi si [*sic*] invece. [...] Il lavoro su Carducci che state maturando, credete di darlo a me. Sarò felice di essere una volta tanto il vostro editore. Una volta mi proponeste dei versi; ma i versi, credetemi, sono la peggior merce che dio e il diavolo aiutino a creare; che a spacciarla non valgono nemmeno le trombe più squillanti. Da quanto tempo manco di vostre notizie! Come va la vostra salute? Scrivetemi ve ne prego, una bella e lunga lettera, ditemi di voi, del vostro lavoro, della vostra vita. [...] Permettami, se potete, di annunziare, senz'altro, il libro per Carducci lo pubblicheremo ad anno nuovo in bella edizione con una di quelle *réclame* che voi odiate, ma che noi editori dobbiamo saper fare per resistere a lungo e contro l'apatia e la vana differenza del pubblico italiano. Vedete maestro, come vi parla il poetino della *Follia!*? Egli è diventato, anch'egli, un industriale ed ahimè! Con quali e quanti sacrifici».

Alla lettera Lucini rispose lieto della resurrezione editoriale del giovane («Caro Puccini, bravo, mi resuscitate in veste di editore», scrive il 29 ottobre 1911), rovesciando sull'editore un'enorme quantità di testi: *Nuove Revolverate*, *Le Notole ed i Vasi*, *Letteratura Eroica ed Episodio*

Qui sotto, Gian Pietro Lucini, una delle figure che meglio rappresentarono le contraddizioni emergenti nel mondo culturale italiano tra Otto e Novecento.

della *Giovane Italia*. Sono tutti testi che Lucini ha già tentato invano di piazzare sul mercato; le *Nuove Revolverate* e *Le Nottole ed i Vasi* erano stati offerti anche a Marinetti, il primo esplicitamente, mentre il secondo in maniera allusiva e contraddittoria: «Di prosa ho pronto *Vasi e Nottole* ma non fanno per te perché



ritornano nientemeno all'antica Grecia, un orrore, in faccia al Futurismo attuale. Una Grecia a dir il vero, alla Louys e più forte e più sboccata, più salace, più rossa di sangue: Grecia alessandrina; un tornare indietro almeno 1800 anni in una direzione futurista è troppo. Eppure è così delizioso! E la burla che vi appresto con quella nota a trappola, agli accademici si meriterebbe anche il plauso di Perelà. Un colmo» (lettera di Lucini a Marinetti del 10 giugno 1911). Gli altri due testi – *Letteratura Eroica* ed *Episodio della Giovane Italia* – si trovano invece nel progetto della collana “Costumi Milanesi”, che Lucini stava portando avanti con Carlo Dossi (cfr. F. Castellano, *Sul carteggio Dossi-Lucini. Prima comunicazione*, in *Nei giardini del Melibee. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, volume monografico di *Resine. Quaderni liguri di cultura*, a. XXXII-XXXIII, n. 137-140, III-IV trimestre 2013 – I-II trimestre 2014, p. 124).

Delle tante opere Puccini ne accettò due: *Letteratura Eroica* e *Le Nottole ed i Vasi*, riuscendo a pubblicare soltanto l'ultima. Nasceva così il sodalizio editoriale Puccini-Lucini che, con i dovu-

ti distinguo, sarà uno dei tanti sorti nei corsi e nei ricorsi della storia editoriale e letteraria nostrana, come quello Treves-De Amicis o D'Annunzio e, in tempi più recenti, Einaudi-Calvino o Bompiani-Moravia.

Sicuro di aver trovato finalmente il suo editore nella persona di Puccini, giovane e soprattutto non

ancora corrotto dai meccanismi becери dell'editoria che ha come unico fine il guadagno, Lucini chiude la lettera con un profondo *memorandum*, nel quale, tra le righe, tutte si scorgono le delusioni per le trascorse epoche editoriali, specialmente quella futurista: «Intanto state bene e ricordatevi che per essere un grande editore bisogna sempre assicurarsi uno schietto artista. Non è vero che l'arte buona sia in conflitto permanente con il gusto del pubblico: l'editore deve risvegliare il buon gusto ed il buon senso della folla avvalendosi dell'[estemporaneità] per [pensare] al futuro ed alla †...†. Diffidate dalle voci che sono troppo buone, delli uomini troppo in vista, delli [sic] idoli di un giorno, delle donne di una notte. Diffidate dalle cose che luccicano troppo perché sono false, che suonano †...† perché vuote, delli uomini specialisti e delle congreghe tribolanti. Diffidate anche di voi stesso quando [vi] accorgete dentro di voi di non essere persuaso dall'[opinione] altrui e di dargli ragione per convenienza. Ciò che dovete fare anche nel presente caso con me» (29 ottobre 1911).

Francesca Corrias

FILIPPO TOMMASO MARINETTI ALL'OMBRA
DELL'ETNA (E DI DUE RIVISTE "LOCALI")

SICILIA, ISOLA PAROLIBERA

MOLTI ARTISTI CHE SPOSARONO LE IDEE DELLA
NUOVA FORMA LETTERARIA E ARTISTICA VIVEVANO
NELLA TERRA DEL *GATTOPARDO*. E PROPRIO
TOMASI DI LAMPEDUSA SI RITROVÒ A DIFENDERLI

di ANDREA G. G. PARASILITI

Durante un convegno milanese sull'editoria del Novecento, l'amico Mauro Chiabrandò, cultore di arti grafiche e già direttore della rivista *Charta*, mi disse che il Futurismo in Sicilia ebbe, secondo lui, il gusto della migliore pasticceria siciliana, poi mirò meglio e sparò: «È un cannolo». Questa idea mi piacque, e credo che sarebbe piaciuta anche a Marinetti giacché il cannolo ha una tipica forma belligerante e, in più, i canditi sono come dei proiettili colorati, degli shrapnel, che ben potrebbero corrispondere ai dettami della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, dell'*Estetica della Guerra-Festa* e del *Manifesto della Cucina Futurista*. In effetti, il Futurismo in Sicilia riserva più di una sorpresa. Pensiamo innanzitutto a quanto aveva

già detto nel 1984 il noto studioso delle avanguardie storiche, Giovanni Lista, nel suo *Le livre futuriste: de la libération du mot au poème tactile...* Bene, Lista ritrovandosi a compilare un primo repertorio dei «poeti, degli scrittori e di qualche illustratore di libri futuristi», notò il fatto che la Sicilia avesse fornito «il maggior numero di scrittori al movimento di Marinetti». Ovviamente questa affermazione ci incuriosisce e allo stesso tempo ci costringe anche a prendere sul serio dei fenomeni apparentemente periferici. A un primo sguardo, infatti, di fronte ai tanti proclami di Marinetti contro una Roma passatista, così come Venezia e Firenze, entrambe altrettanto passatiste, cioè città museo, mummificate, schiave del proprio passato, saremmo portati a immaginare Milano quale unica *grande città tra-*

Qui sotto, Filippo Tommaso Marinetti in campeggio sull'Etna con la moglie Benedetta Cappa, Guglielmo Jannelli e altri amici nell'agosto 1925.

dizionale e futurista (come titola un libro di memorie di Marinetti). Tuttavia, la Sicilia di inizio Novecento non è quella immobile e statica del *Gattopardo*... E attrae Marinetti, nato com'è noto ad Alessandria d'Egitto.

Per prima cosa, l'isola, terra del Simun (il vento africano) e dei vulcani, è abitata dai «Saraceni d'Italia» come scrive il fondatore del Futurismo nel suo *Aeroplano del Papa* del 1914, uscito in prima edizione a Parigi nel 1912 con titolo *Le Monoplan du Pape*. Ed è proprio in questo *Romanzo profetico in versi liberi* che Marinetti immagina di partire dalla propria camera «chiusa da sei lati come una bara» per volare verso la Sicilia definita «nuovo cuore d'Italia», nel primo capitolo, al fine di dirigersi verso l'Etna per raccogliere *I consigli del Vulcano* (capitolo 2), e poi attardarsi presso il Vulcano, al capitolo 3, a prendere lezioni di Futurismo (*Nel dominio di mio padre, il Vulcano*).

L'Etna infatti, sulla quale nel 1999 la mai abbastanza compianta filologa Maria Corti scrisse quel delizioso volume dal titolo *Catasto Magico* – un libro sul rapporto fra l'Etna, l'immaginario e la letteratura dall'età antica ai giorni nostri –, non disdegnò di affascinare anche il padre del Futurismo. Il risultato della malìa, della fascinazione, fu un Marinetti rapito dai giochi pirotecnici, dall'attività ininterrotta del vulcano, e dalle sue continue creazioni effimere. Il vulcano, infatti, crea delle opere d'arte immense, magnifiche, e le distrugge all'istante, «con lo schifo e il terrore di vederle durare», dirà l'Etna a Marinetti nell'*Aeroplano del Papa*.

Insomma, il vulcano è l'elemento antipassatista per eccellenza. Un elemento così futurista che sembra essere stato creato apposta da Marinetti



nei suoi Manifesti, o quanto meno creato per Marinetti. In altre parole l'Etna è il più grande regalo che il buon Dio avesse mai potuto fare al padre del Futurismo, il quale chiamerà a sua volta «padre» l'Etna.

Al di là delle suggestioni ambientali e letterarie, è certo che Marinetti in Sicilia trovò sempre un'accoglienza calda ed entusiasta, e proprio a Palermo aveva sodalizzato col poeta Federico De Maria, fra gli ideatori del celebre *Manifesto del Futurismo* del 1909, come ha messo in rilievo

negli anni Ottanta Giuseppe Miligi nel suo *Pre-futurismo e primo futurismo in Sicilia*. O ancora, per fare un altro esempio, Marinetti in Sicilia era riuscito ad attirarsi l'ammirazione e l'aiuto di Alessandro Tasca, principe di Cutò, zio materno di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *ça va sans dire*, l'autore del *Gattopardo*. Un aiuto provvidenziale quello del principe di Cutò, ch  Marinetti e i suoi amici durante le proprie serate futuriste, a forza di venire alle mani col pubblico fischiante e passatista, si mettevano spesso nei guai. Come quella sera del 7 settembre 1913 a Palermo, quando Armando Mazza (il "Bud Spencer" del Futurismo) arriv  financo a colpire un funzionario di polizia... E meno male che intervenne lo zio di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, in perfetto stile monicelliano, a fare la supercazzola al vigile al fine di liberare il futurista.

Ma il supporto ricevuto da Marinetti non si ferm  alla fase che possiamo chiamare "pre-futurista". Infatti ancora nel 1915, quando Marinetti divorzi  col gruppo fiorentino della rivista *Lacerba* e aveva necessit  di proseguire con la propria campagna futurista interventista in favore della Prima guerra mondiale, gli venne messa a disposizione da un giovane studente futurista di Messina, Guglielmo Jannelli, una rivista appena nata a Ragusa, e dal nome di *Balza*. Questa rivista era stata creata da Lu-

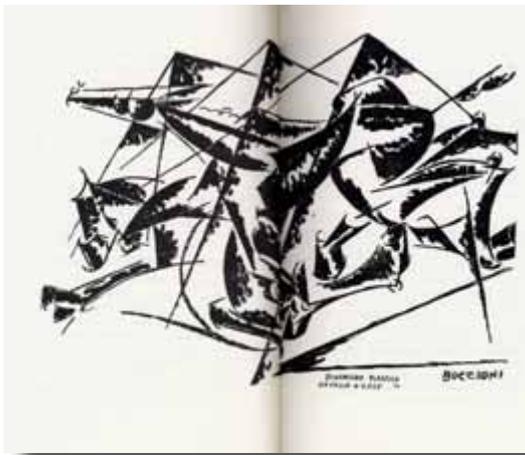
ciano Nicastro, futuro curatore della voce *Futurismo* nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco Flora, e da Giovanni Antonio Di Giacomo detto Vann'Ant , poeta.

Ripensata tipograficamente da Vann'Ant  per renderla appetibile a Marinetti, questa rivista divenne, a detta dello stesso fondatore del Futurismo, «la prima rivista veramente futurista». Uscita solo in tre numeri, per le sue caratteristiche bibliografiche e per i suoi contenuti (troviamo infatti scritti di Marinetti, opere d'arte di Boccioni, di Depero e di Carr , *Il Manifesto della scenografia futurista* di Prampolini, etc....), *La Balza* futurista rappresenta un gioiello letterario, editoriale e artistico. Un cannolo, appunto.

Ma i canditi (non pi  il diavolo, ch    meglio non nominarlo) stanno nei dettagli. La tipografia della *Balza* futurista fu pi  volte definita «una piccola tipografia di provincia», il cui nome venne spesso omesso o, come nel caso della *Salaris*, venne tramandato, erroneamente, in «tipografia

Picciotto». Tuttavia, consapevoli del fatto che per i Futuristi le questioni tipografiche non furono affatto secondarie, anzi,   all'avanguardia futurista che dobbiamo i libri d'artista, il libro oggetto d'arte in s , la rivoluzione tipografica, i libri di latta o le angurie liriche, non possiamo tralasciare questi dettagli.

In pi , come ci insegn 

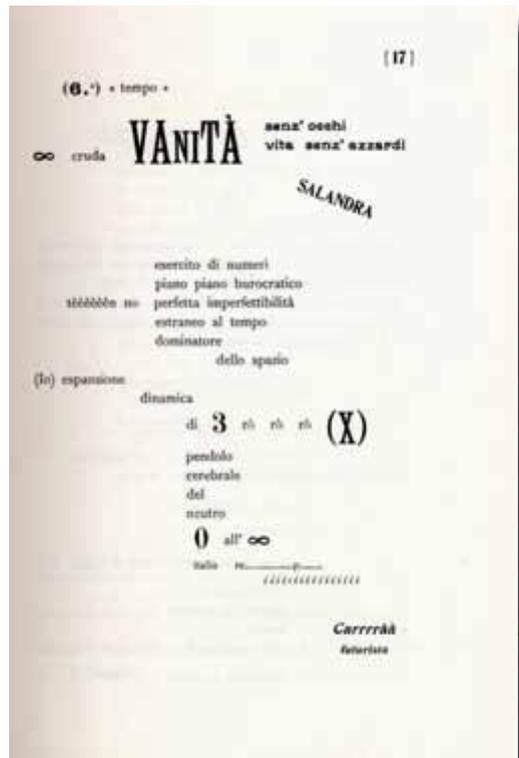


Nella pagina a fianco, Umberto Boccioni, *Dinamismo Plastico Cavallo + Case*, *La Balza* n. 3 del 12 maggio 1915; sotto, Carlo Carrà, *Parolibero*, *La Balza* n. 1 del 10 aprile 1915.

il buon vecchio Giorgio Manganelli, «i refusi non esistono». E il bellissimo refuso della Salaris “Picciotto” per “Piccitto” (che è il vero nome della tipografia di Ragusa) è già tutto un assaggio dell’arruolamento futurbellico che Marinetti promosse in Sicilia: “i picciotti futuristi volontari della Prima guerra mondiale”. Come anche ci mette davanti agli occhi la carne viva del poeta ragusano Vann’Antò, “picciotto” appunto di Marinetti, il quale Vann’Antò tanto si affannò per donare al fondatore quella che Marinetti stesso chiamò «la prima rivista veramente futurista», per tono, per trovate grafiche, per spregiudicatezza.

Fermo poi scoprire che la tipografia editrice Piccitto era già da fine Ottocento una delle più importanti tipografie siciliane, per merito del barone Serafino Amabile Guastella, “il barone dei Villani”, come lo chiamava Leonardo Sciascia. Un uomo, Serafino Amabile Guastella, nato nel 1819 in un piccolo paese collinare, Chiaramonte Gulfi (oggi in provincia di Ragusa), e lì morto nel 1899 senza essersi mai spostato dall’antica Contea di Modica. Ma raffinato folclorista e bibliofilo, che mise l’acquolina in bocca a Italo Calvino a tal punto che Calvino nel 1969 scrisse un’introduzione alle *Parità e le storie morali dei nostri villani* del Guastella, ripubblicate a Palermo in quell’anno, e poi nel 1976 portò il Guastella a trovare un confortevole angolino all’interno della “Biblioteca Universale Rizzoli”.

Il fatto poi che Marinetti, abbandonato dal gruppo fiorentino di *Lacerba*, avesse trovato supporto in Sicilia grazie agli studenti siciliani Jannelli, Nicastro e Vann’Antò, al fine di procedere con le sue battaglie di guerra e di arte, più che un dettaglio è un segno. *La Balza*, periodico futurista e



interventista a carattere nazionale, edito a Messina e stampato a Ragusa, cos’è se non il simbolo di tutta un’altra isola rispetto a quella “immobile” alla quale siamo stati abituati dalla tradizione letteraria?

La Balza, se da un lato è simbolo della vittoria del Futurismo, capace non solo di penetrare ma anche di generare capolavori in periferia, dall’altro è anche il simbolo di una terra, per dirla con

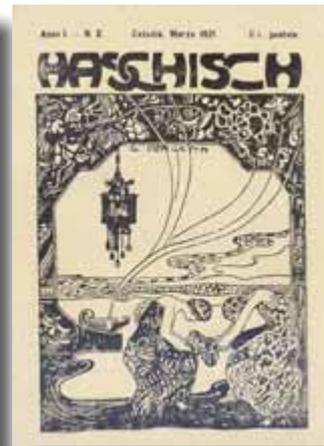
Marinetti, percorsa dall'ira dei vulcani. «O Siciliani! O voi, che fin dai tempi brumosi notte e giorno lottate a corpo a corpo coll'ira dei vulcani, amo le vostre anime che fiammeggiano come folli propaggini del fuoco centrale!» (*L'Aeroplano del Papa*); le cui «lave mi sembrano gli spiragli e gli sfiatori delle macchine della nostra navigante Sicilia» (da un'altra opera di Marinetti sull'Etna, questa volta teatrale e dal titolo *Vulcani*, del 1927). Ed è così navigante la Sicilia futurista che i suoi figli si spostarono a Fiume d'Italia in preda all'Artecrasia istituita dal Comandante Gabriele D'Annunzio, e che proprio a Catania scoppiò il caso internazionale del piroscrafo Cogne. Di quella volta che questo grande piroscrafo della società di navigazione Ansaldo di Genova, diretto in Argentina con un carico considerevole di sete, automobili, orologi svizzeri e altro materiale di valore, in parte di proprietà italiana e in parte di ditte straniere, venne catturato nel porto di Catania il 2 settembre 1920, per essere dirottato, appunto, verso Fiume, al fine di costituire per il Comandante D'Annunzio un importante mezzo di ricatto e, quindi, di sostentamento per la sua Reggenza del Carnaro, a corto di viveri. E infatti, all'indomani del Natale di Sangue del 1920, il Natale in cui venne messa fine, dallo stesso governo italiano, all'impresa di

Fiume, è ancora in Sicilia, e più precisamente a Catania, che troviamo la rivista dei futuristi fiumani. La rivista, uscita a partire dal febbraio 1921, si chiama provocatoriamente *Haschisch*, è diretta da Mario Shrapnel *nom de plume* di Giambattista Melfi, e si autodefinisce la rivista più piccola del mondo (si tramanda un 9x11 cm, ma oggi non è più dimostrabile, non essendo più rintracciabile l'originale dei primi due numeri; dal terzo, il formato della rivista cambia). *Haschisch*, come è giusto che sia, è dedicata al capitano e poeta Mario Carli, fra i protagonisti dell'impresa di Fiume e capo degli Arditi d'Italia, nonché attentatore presso la Centrale elettrica di Milano in quel Natale 1920, quel Natale del sangue dei poeti, «degli artisti e libertari», per dirla con Claudia Salaris, che se ne andarono a Fiume, tutti in preda al sacro fuoco dell'Artecrasia. Che cosa sono gli arditi, capitano Carli? «Gli arditi sono i futuristi di guerra». E dunque «a Mario Carli, perseguitato dall'assoldata sbirraglia, il saluto fraterno di *Haschisch*», è la dedica con la quale nel febbraio 1921 si apre questa rivista futurista e fiumana.

Haschisch, il cui nome già di Fiume, della "Città Olocausta", tramanda gli odori, fu talmente sicura di sé da pubblicare il *Manifesto del Tattilismo* di Marinetti, cioè il Manifesto del secondo Futurismo, vale a dire del Futurismo post Prima guerra mondiale. E come lo



Nella pagina a fianco, *Antineutralità. Sintesi teatrale* di Marinetti. Qui sotto, *La Balza* n. 1 del 10 aprile 1915; *Haschisch*, copertina del primo numero (Giuseppe Marletta), Catania, febbraio 1921 e *Haschisch*, secondo numero (Giuseppe Marletta), Catania, marzo 1921.



pubblicò, lo criticò. Perché? Perché il Manifesto di Marinetti proibisce le mollezze, le inversioni e i paradisi artificiali nei quali gli intellettuali del dopoguerra si erano, dal punto di vista futurista, accoccolati. E in effetti gli artisti e libertari che se ne andarono a Fiume con D'Annunzio diedero vita a uno squisito '68, certamente un poco più militare, con esercitazioni da Arditi di Guerra, ma pur sempre con droghe (in gran quantità, a tal punto da preoccupare anche D'Annunzio), musica ovunque, belle donne e nudismo (pensiamo quanto meno all'aviatore-eroe Guido Keller e al gruppo della rivista *Yoga*). Mentre, ricordiamolo, «Marcciare non marcire» era il motto di Marinetti... Nella generosità che l'ha contraddistinto, il Futurismo ci ha donato della Sicilia un ritratto a propria immagine e somiglianza. È questa l'immagine di una terra per nulla immobile, ma anzi, ontologicamente in movimento per via del magma e della carne del Vulcano che la plasma e la

rimodella a ogni eruzione. «Io non ho mai dormito», dice l'Etna a Marinetti nell'*Aeroplano del Papa*, «Lavoro senza fine per arricchire lo spazio d'effimeri capolavori!». Ed è questo uno schiaffo, lo schiaffo del risveglio, che il Futurismo avrebbe già bello e preparato per tutti i sonnacchiosi principi di Salina. Perché «la vita», ci dice Marinetti, «ha sempre ragione».

Un'ultima curiosità: Mario Shrapnel, ovvero Giambattista Melfi barone di Sant'Antonino, era originario di Chiamonte Gulfi, come il barone Serafino Amabile Guastella, autore storico e consulente della tipografia Piccitto (quella della *Balza*). Ma di Chiamonte Gulfi fu anche Telesio Interlandi, lo storico direttore del *Tevere* e della *Difesa della razza*, «il razzista di via della Mercedes», per dirla con Giampiero Mughini. Ché Chiamonte Gulfi ha tutta una storia d'amore e di fuoco con la carta stampata.

Andrea G. G. Parasiliti

LA LUNGA PREPARAZIONE DI QUELL'ANNO NELLE UNIVERSITÀ ITALIANE

IL CICLOSTILE DEL '68

È STATO SCRITTO MOLTO SUL PRIMA E SUL DOPO. VOLANTINI E MANIFESTI PERÒ SONO STATI SPESSO RELEGATI A "LETTERATURA GRIGIA" E QUINDI NON SCANDAGLIATI A SUFFICIENZA DAGLI STORICI

di SIMONE CAMPANOZZI

Sono trascorsi oltre cinquant'anni da quel fatidico 1968 ed è naturale chiedersi cosa ha realmente rappresentato il movimento giovanile e studentesco che ha investito come uno tsunami università e licei. Per l'Italia bisogna retrodatare di mesi, se non di anni l'avvio del movimento di protesta che cambiò la società. I contenuti tipici del '68 emersero, infatti, già all'inizio degli anni Sessanta divenendo urgenti nel biennio '66-'67. Si andava affermando prepotentemente un protagonismo giovanile che interessava e attraversava campi disparati: dagli stili di vita alla musica, dai viaggi alla politica. Nel 1966 ci furono due occupazioni alla Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento, nel gennaio-febbraio e nell'ottobre-novembre, che portarono ad alcuni avvicendamenti nel corpo docente e nella didattica. Non dimentichiamo poi

il grande risalto mediatico seguito all'incriminazione e rinvio a giudizio per pubblicazione oscena di tre studenti del Liceo Parini di Milano, nei primi mesi di quell'anno, rei di aver pubblicato un'inchiesta sul giornalino scolastico *la Zanzara* dal titolo *Che cosa pensano le ragazze d'oggi?*. Era il campanello d'allarme di un profondo scollamento tra la vetusta e bigotta morale di certi apparati dello Stato (e di leggi repressive che risalivano ancora al periodo fascista) e il bisogno dei giovani di vivere più liberamente la propria sessualità. L'episodio più tragico fu però la morte dello studente Paolo Rossi all'Università La Sapienza di Roma il 27 aprile 1966, caduto da un'altezza di cinque metri durante un vile attacco da parte di estremisti di destra e morto a causa della frattura del cranio. I pestaggi violenti da parte di frange di neofascisti di Ordine Nuovo e Avanguardia Nazionale erano

all'ordine del giorno alla Sapienza, sottovalutati sia dal rettore Ugo Papi (costretto però a dimettersi dopo la tragedia) sia dalla polizia, ancora orientata prevalentemente a destra. Da quel momento gli studenti di sinistra iniziarono a organizzarsi. L'anno successivo seguirono le occupazioni di Architettura a Milano, di Pisa per contestare il ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui, di Torino, terminata con lo sgombero coatto degli studenti della Facoltà di Lettere. Quindi a fine novembre l'occupazione all'Università di Trento, animata da Marco Boato, Mauro Rostagno, Renato Curcio e Margherita Cagol, nomi importanti destinati a seguire percorsi e parabole differenti. Il vento nuovo soffiava non solo a sinistra. Infatti, quello che può essere considerato il vero e proprio atto di nascita del '68 avviene il 17 novembre del 1967 a Milano, quando, davanti all'Università Cattolica fondata dal severo padre Gemelli, accade un fatto nuovo per quel luogo: un'assemblea di studenti che discutono e contestano la tipologia dei corsi di studio, l'annuncio raddoppio delle tasse universitarie, la formazione "autoritaria", i criteri "classisti" di accesso. Lo studente Mario Capanna, futuro leader di Democrazia Proletaria, convince gli altri dell'urgenza di occupare subito la Cattolica: durerà solo sette ore e i settecento studenti coinvolti saranno fatti sgombrare alle tre di notte dagli agenti chiamati subito dal rettore Ezio Franceschini (come è noto Capanna verrà espulso e si iscriverà in Statale). Ma è il detonatore per manifestazioni e guerriglie urbane che si allargheranno a macchia d'olio negli atenei di Genova, Napoli, Firenze, Cagliari, Salerno, Padova (occupati da dicembre '67 ai mesi successivi). Quello studentesco era un movimento internazio-



nale, avvolgente. Come si poteva leggere in un articolo dal titolo *Studenti di tutto il mondo*, in *L'Espresso Colore*, n. 12 (24 marzo 1968), «oggi in Europa, in America, in Asia, nel primo mondo e nel terzo, chi protesta sono gli studenti. Hanno fondato una "Internazionale" di uomini di 20 anni che proclama gli stessi principi, adora gli stessi maestri, si muove dietro gli stessi slogans, nei campus della California o per le strade di Shanghai, sulle rampe di Valle Giulia o nei viali dei Colleges inglesi».

Spesso le fonti utilizzate per le ricerche storiche sul '68 sono giornali e periodici a grande diffusione o anche pubblicazioni maggiori dei gruppi, ma quasi mai tali fonti sono prodotte dai movimenti. Parliamo di quel materiale o "letteratura grigia" che talora viene scartata o sottovalutata. Per una più corretta analisi di quei movimenti occorrerebbe naturalmente fare un lavoro di integrazione storica fra le diverse fonti: archivistiche, i giornali, le fonti orali, gli atti giudiziari, i materiali grigi. Presso l'Università di Bologna, centro nevralgico dei mo-

RIVOLUZIONE PER LE VIE DI ROMA

Nella pagina a fianco, la “battaglia di Valle Giulia”, Roma, 1 marzo 1968; fra le prime file, militanti di Avanguardia Nazionale. Sotto,

Mao a San Lorenzo; un corteo sfila nel popolare quartiere romano (fotografia di Fausto Giaccone).

ARCHIVI DELLA RIVOLTA STUDENTESCA

vimenti del '77, esiste una raccolta di volantini, manifesti, striscioni che hanno “imbrattato” i muri dell'Università e che, dopo essere stati staccati dai bidelli, sono stati conservati. Anche nella Biblioteca Nazionale Braidense si trova un interessante fondo, ancora non catalogato, in cui è conservata una messe imponente di materiale grigio, relativo agli anni '60 e '70: manifesti, ciclostilati, volantini che riguardano anche l'ambito studentesco milanese e in particolare le università Statale e Cattolica. Il problema del cosiddetto materiale grigio è che spesso non è datato, quindi si riesce solo in pochi casi a risalire al periodo esatto del documento. Ma i contenuti ci restituiscono in ogni caso lo *zeitgeist*, lo spirito di una stagione irripetibile, l'affermazione di un importante protagonismo studentesco. Migliaia di giovani imposero nuovi slogan e parole d'ordine, esigendo spazi di libertà, autogestione, partecipazione politica fino ad allora negati e criticando l'ordine costituito.

Vediamo, dunque, alcuni dei documenti conservati alla Braidense. In un ciclostilato presumibilmente di fine 1967, gli studenti dell'Università Cattolica lanciano una giornata di agitazione per denunciare «l'immobilismo pluridecennale» delle autorità accademiche, in particolare del CdA, massimo organo decisionale e «strumento di conservazione ed esercizio incontrastato del potere». Non è più tollerabile il processo di deterioramento della vita accademica, affermano gli studenti, rivendicando l'autonomia e l'autogoverno dell'Università, che «significa oggi una corrispondenza effettiva tra responsabilità culturali e scientifiche e responsabilità decisionali delle categorie protagoniste dell'attività di studio e ricerca (studenti, assistenti e professori)». Peraltro il rettore Ezio Franceschini aveva provato a mediare tra le parti, ma il CdA

continuava a rimanere su posizioni di intransigenza. In un documento dattiloscritto con l'*incipit* «caro amico», il Movimento studentesco si rivolge agli altri studenti ed esprime tutta la propria preoccupazione per la politica repressiva messa in atto dalle gerarchie cattoliche. Se la contestazione ha avuto inizio per l'aumento del 50 per cento delle tasse universitarie, si legge, «il vero obiettivo dovrà d'ora in poi essere quello di porre un argine al potere accademico, reagendo alla repressione in atto che ha condotto all'espulsione di studenti dall'Ateneo, e alla censura ecclesiastica preventiva che colpisce il giornale studentesco».

La contestazione si stava incanalando verso posizioni sempre più critiche, persino con giustificazioni nel ricorso alla violenza. Tra il novembre '67 e il maggio '68 il rettore si misurò con quattro occupazioni, nonostante l'insediamento alla vigilia del Natale '67 di una commissione per rivedere lo statuto e allargare il consiglio di amministrazione a tutte le componenti dell'università. Franceschini, però, era già diventato un nemico tanto per gli studenti dalle posizioni sempre più radicali, quanto per le componenti del corpo accademico ostili all'idea di aprire il governo dell'istituzione agli studenti. Era la crisi stessa che si chiedeva fosse istituzionalizzata. Dopo le espulsioni degli studenti contestatori (cominciando da Mario Capanna), di fatto la contestazione studentesca aveva già al suo fianco i gruppi dell'area del “dissenso cattolico” post-conciliare, impegnati politicamente e sensibili alle tematiche sociali e terzomondiste. In un documento, datato “14 XII '67”, il Comitato d'agitazione reagisce duramente contro il rettore, che «continua a falsificare la realtà dei fatti e a nascondere, dietro i paraventi legalistici, la volontà delle autorità di stroncare l'agitazione degli studenti».

Viene denunciato il tentativo di screditare l'azione del Comitato, accusato di «dominare l'Assemblea generale degli studenti», quando in realtà «il Comitato d'agitazione è espressione dell'assemblea generale che ha fissato la linea politica». L'accusa più offensiva, ribadiscono gli studenti, è quella di parlare di «un piccolo gruppo di agitati, male orientati», che agirebbero per fini estranei all'Università Cattolica. Ma in questo modo il rettore dovrà accusare di «imbecillità i tremilacinquecento studenti che hanno aderito alla sottoscrizione» (per richiedere l'Aula Magna). Per avviare una concreta attuazione del diritto allo studio, si rivendica «il riconoscimento all'Assemblea Generale degli studenti il diritto di veto sulle decisioni del CdA e del CdF». La forte ribellione verso l'ordine costituito si evince dai seminari di studio proposti dall'Assemblea, tra i quali «spazio di dissenso all'interno dell'attuale legislazione italiana, struttura autoritaria della scuola e ruolo dell'insegnante».

Tra i documenti conservati in Braidense, ve n'è uno curioso relativo alla goliardia, ormai agonizzante storicamente e pronta a essere spazzata via dalla contestazione: «Noi, Monatto I° Gran Maestro dell'Ordine indiciamo Lo gran Giubileo de la Peste, per martedì 16 gennaio alle 21.30 presso il Dancing Colosseo. Il goliardo è di rigore». L'invito dei Monatti della Cattolica era esteso a tutti gli «Organi Goliardici della Suprema Tirannide», ossia al Ducatus Summus della Statale, all'Ordine Bocconiano de lo Mercurio, all'Ordine dello Spadone del Politecnico. Una «goliardata» fuori tempo massimo, si potrebbe dire, mentre altri studenti cattolici protestavano in quelle stesse ore niente meno che in Piazza San Pietro: «Un centinaio di giovani, ragazzi e ragazze – riportava l'a-



genzia Ansa – sono stati seduti a terra sul selciato di piazza San Pietro questo pomeriggio per cinque ore mostrando cartelli e distribuendo volantini ciclostilati ai passanti che si fermavano incuriositi. Erano gli studenti della facoltà di Medicina dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, che ha sede in Roma, i quali hanno voluto esprimere in tal modo la loro protesta per alcune decisioni prese dal ret-

tore dell'Università in merito alle agitazioni studentesche di Milano dei mesi scorsi e dimostrare solidarietà a tre loro colleghi espulsi dall'Ateneo milanese: uno di questi, Mario Capanna». Sui cartelli di protesta di quei giovani si potevano leggere frasi come «Dio ci ha dato la libertà, la Cattolica ce l'ha tolta». Cose mai viste dalle parti del Vaticano, almeno fino ad allora.

I giovani universitari, cui agli inizi del 1968 si aggrupperanno i liceali (il 26 gennaio gli studenti del Berchet, primi in Europa, indicano uno «sciopero»), dicevano no «alla scuola di classe», in sintonia con l'insegnamento di Don Milani, battendosi per l'applicazione concreta del diritto allo studio, chiedendo con forza più corsi serali per studenti lavoratori, borse di studio e minori tasse per permettere l'accesso all'istruzione universitaria alle classi sociali economicamente più disagiate. In un volantino si sostiene che il Movimento studentesco «deve diventare sempre più di massa» e che l'obiettivo generale deve essere «la realizzazione del diritto allo studio nell'aspetto quantitativo (eliminazione dei condizionamenti economici degli studenti) e nell'aspetto qualitativo (trasformazione delle strutture didattiche e scientifiche)». Il Movimento cercava di sensibilizzare gli studenti denunciando, dati alla mano, la profonda discriminazione economica presente nella scuola, in cui «soltanto il 27 per cento dei figli dei lavoratori dipendenti riescono a conseguire il diploma di studio superiore. Una ulteriore selezione avviene nell'Università, dove al titolo di laurea vi giunge soltanto l'8,1 per cento». Da quel lontano 1968 non è che le cose siano molto migliorate, se si pensa che i laureati in Italia si fermano oggi al 18 per cento, che corrisponde ad una delle percentuali più basse tra i Paesi OCSE.

Gli studenti italiani combattevano per un cambiamento strutturale della scuola, contro il potere costituito, consapevoli di far parte di un più ampio movimento di contestazione che stava contagiando l'intera Europa. In un volantino che reca il titolo *Bozza di discussione sul movimento studentesco*, leggiamo che «le linee generali di sviluppo del movimento studentesco italiano trovano ampie corrispondenze (premesse e derivazioni) nei movimenti studenteschi delle altre nazioni europee, e l'influsso reciproco e la confrontabilità che ne deriva oggi con crescente evidenza, apre a sua volta la via alla rigenerazione necessaria di un internazionalismo attivo, al collegamento internazionale dei movimenti di lotta in Europa». Si assistette proprio in quel periodo a un sostanziale ridimensionamento dello Stato nazione: gli studenti protagonisti di questa intensa stagione non avevano più i confini nazionali o le tradizioni come punto di riferimento, ma si sentivano parte di un mondo che stava cambiando. Il '68 riuscì ad amplificare quell'idea di una dimensione politica e sociale senza frontiere, avanzata durante tutti gli anni '60 dai capelloni e dai giovani che si riconoscevano nella «maledetta» *Beat Generation*. Come ebbe a scrivere il poeta e pedagogista Gianni Milano, essi «buttarono via la buccia conformista e comoda della passività e strigliarono per bene il cavallo della Libertà perché li portasse lontano». Questo non deve farci dimenticare però la peculiarità della contestazione studentesca e operaia in Italia, dove non a caso il fenomeno delle lotte, degli scontri e della richiesta di diritti in campo politico e sociale si prolungò a tutti gli anni Settanta. Il problema che si pose con forza nel 1968, però, all'apice di un lungo percorso di lotte e agitazioni giovanili, riguardava una questione squisitamente

politica, forse la più dirimente: riformismo o rivoluzione? In un'intervista di Jean-Paul Sartre a Daniel Cohn-Bendit, apparsa il 20 maggio 1968 su *Le Nouvel Observateur*, il filosofo esistenzialista cercò di stanare lo studente anarchico, protagonista in quei giorni delle occupazioni alla Sorbonne e delle barricate al Quartiere Latino, asserendo che il problema rimaneva storicamente sempre lo stesso: «Tutto ciò che voi fate con la violenza è recuperato dai riformisti in modo positivo. L'università, grazie alla vostra azione, sarà riformata, ma lo sarà nel quadro della società borghese». Dany il rosso, come veniva appellato, rispose che tutto ciò era evidente ma era il solo modo di avanzare: «Prendiamo l'esempio degli esami. Si faranno, non c'è dubbio. Ma non si svolgeranno certo come prima. Si troverà una nuova formula. E se si svolgono anche una sola volta in modo inabituale, sarà innescato un processo di riforma irreversibile». Proprio sulle modalità del voto d'esame si appuntavano spesso le rivendicazioni sessantottine nei diversi atenei italiani. Ad esempio, si legge su un volantino a cura del Movimento Studentesco di Milano, gli studenti chiedono «il diritto di rifiutare il voto, in particolare quello NEGATIVO [*sic!*]». Si riteneva così di garantire il diritto allo studio agli studenti lavoratori e a quelli più disagiati economicamente, una richiesta che sarebbe stata accolta nelle università italiane negli anni successivi. Ma la critica radicale al "sistema" di istruzione nel suo complesso avanzata dagli studenti si poteva comprendere solo all'interno di quella critica più ampia al "sistema" capitalistico occidentale. In un documento politico, intitolato *Documenti per l'agitazione n. 2*, presentato al Comitato di agitazione di Palazzo Campana (famosa sede delle facoltà umanistiche dell'Università di Torino) affinché venisse



sottoposto alla discussione di tutto il movimento studentesco, la scuola è intesa quale "strumento di subordinazione", funzionale alla trasmissione dei valori borghesi, del culto dell'autorità e dell'obbedienza. E in modo a dir poco *tranchant* si affermava: «Nella scuola, tra allievi e insegnanti, non esistono rapporti di tipo capitalistico (come quelli tra padroni ed operai) e nemmeno di tipo burocratico (come quelli tra superiori e dipendenti), ma di tipo feudale (come quelli tra signore e suddito)». Affermazioni che ai nostri giorni fanno un po' sorridere, considerando le quotidiane vessazioni denunciate dagli insegnanti italiani.

Mi piace concludere questo breve viaggio nelle parole d'ordine e nelle utopie di quella irripetibile stagione con le parole che Andrea De Carlo affidava al tragico personaggio, Guido, nel romanzo *Due di due*: «Non c'è niente di inevitabile nel mondo così com'è adesso. È solo una dei milioni di forme possibili, ed è venuta fuori sgradevole e ostile e rigida per chi ci vive. Ma possiamo inventarcene di completamente diverse, se vogliamo». I nostri studenti sono avvisati.

Simone Campanozzi

VIAGGIO NELLA "SORMANI": ORIGINE, BOMBARDAMENTO E RINASCITA

LA BIBLIOTECA DEI MILANESI

DOVEVA SODDISFARE LE ESIGENZE DI INSEGNANTI
E DIPENDENTI COMUNALI. POI NEL DOPOGUERRA...

di STEFANO PARISE E ALBERTO RAPOMI COLOMBO

Nel ricco e articolato panorama delle biblioteche milanesi, che secondo recenti stime annovera oltre 400 istituti, la Biblioteca Comunale Centrale occupa una posizione unica per via della particolare fisionomia assunta a partire dal secondo dopoguerra. Le vicende di questo istituto culturale non affondano nei secoli passati come nel caso di altre prestigiose biblioteche cittadine; la sua origine non si deve alle decisioni di un eminente personaggio storico o all'azione di un mecenate o di un collezionista illuminato, né le sue collezioni possono vantare fondi antichi paragonabili a quelli della Biblioteca Ambrosiana, della Braidense o della Trivulziana; le raccolte, pur quantitativamente ragguardevoli, sono lungi dall'essere caratterizzate da un profilo bibliografico nettamente definito e risentono, al contrario, di una certa disorganicità in ragione delle stratificazioni legate alla sua storia. Eppure "la Sormani", come affettuosamente viene definita dai frequentatori, è forse la biblioteca che può contare sul più acuto sentimento di affezione che i cit-

tadini milanesi abbiano mai tributato a un'istituzione del suo genere e la ragione è semplice e tuttora valida: quella di aver sviluppato un'attenzione costante alle esigenze di studio e di informazione dei suoi frequentatori consentendo un accesso ampio alle risorse bibliografiche possedute, agevolandoli mediante l'estensione del prestito a domicilio a sezioni consistenti delle raccolte, annoverando fra i suoi servizi attività innovative per i tempi in cui furono proposte, come la possibilità di leggere le partiture del fondo musicale in sede grazie alla presenza di un pianoforte a disposizione degli utenti. La Biblioteca rappresenta un osservatorio privilegiato dal quale è possibile ripercorrere una parte significativa della storia culturale di Milano, indissolubilmente intrecciata con quella dell'istituto ospitato dal 1956 fra le mura prestigiose di Palazzo Sormani Andreani Verri, le cui origini tuttavia rimandano agli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia. Il suo sviluppo può quindi essere assunto a rappresentare, emblematicamente, il processo di crescita della città nel passaggio al secolo



Ventesimo: una transizione caratterizzata da una forte attenzione al tema dell'organizzazione di un sistema della pubblica lettura che «partita da vari organismi sociali, soprattutto di ispirazione socialista, trovò presto corrispondenza nell'Amministrazione comunale che vi collaborò sin dall'inizio e che in seguito assunse in proprio tale funzione» (*Il diritto di leggere. Il Comune di Milano e la pubblica lettura dal 1861 a oggi*, a cura di A. Martinucci, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1981).

Benché le prime notizie riguardanti la presenza di una biblioteca comunale risalgano al 1861, è solo nel 1886 che l'accresciuta consapevolezza dell'importanza della lettura portò il Comune a sostenere economicamente l'istituzione di una Biblioteca circolante per maestri comunali con sede a Palazzo Marino nella Sala dell'Orologio, che può essere considerata il nucleo originario dell'attuale Biblioteca Comunale Centrale. Qualche anno prima, nel 1872, era stata costituita la Società promotrice delle biblioteche popolari, ospitata gratuitamente in locali di proprietà comunale, che nel 1904 conflui nel Consorzio per le biblioteche popolari costituito con la Società Umanitaria, la Camera del Lavoro e l'Università Popolare, a cui tre anni dopo aderì formalmente anche il Comune.

Il dinamismo della realtà milanese in questo campo

non deve sorprendere, perché germinava in campo fertile: nell'Ottocento Milano aveva iniziato a consolidare un altro primato che resiste tutt'ora, divenendo il principale distretto editoriale della nazione. La nascita della moderna industria del libro trovava nel capoluogo lombardo una patria d'elezione: qui avviarono la propria attività alcune fra le più importanti case editrici della storia dell'editoria italiana, come Sonzogno (1804), Ricordi (1808), la Antonio Vallardi (1843), Sperling & Kupfer (1899), Treves (1861, poi Garzanti editore), Hoepli (1870), Giuffrè (1931) e poi Mondadori, Rizzoli, Bompiani, Garzanti, Fabbri, Feltrinelli, il Saggiatore, Longanesi, solo per citare i principali.

Il dibattito sulla necessità di sviluppare un servizio bibliotecario all'altezza di una moderna città industriale, a cui parteciparono intellettuali ed esponenti di spicco della politica milanese (primo fra tutti Filippo Turati), portò l'Amministrazione comunale meneghina ad aumentare progressivamente gli investimenti nel settore. Uno degli esiti di questo percorso fu il consolidamento della Biblioteca comunale – che nell'arco di pochi anni, dal 1909 al 1914, cambiò per tre volte sede passando da Palazzo Marino al Palazzo dei Giureconsulti, quindi al Museo di Storia Naturale e finalmente al Castello Sforzesco – e la definizione più precisa del suo ruolo rispetto

a quello esercitato dalle istituzioni storiche, l'Ambrosiana e la Braidense: non biblioteca d'erudizione e d'alta cultura, orientata a soddisfare una élite di studiosi, bensì istituto riservato al personale dipendente del Comune, specialmente i maestri e i professori delle scuole civiche, mentre alle biblioteche popolari spettava il compito di fornire occasioni di svago e d'istruzione a un più ampio pubblico studentesco e operaio (cfr. *La Biblioteca Civica di Milano nel Ventennio. Documenti d'archivio*, a cura di A. M. Rossato, Milano, Biblioteca Comunale, 2007, p. 17). Nel 1920 venne nominato il primo direttore dell'istituto, assieme a un vice direttore e a un impiegato. Nel 1924 la Biblioteca fu equiparata agli altri istituti culturali del Castello Sforzesco, e nel 1928 si registrò il primo stanziamento per l'apertura serale. Nel 1930 l'istituto poteva vantare un patrimonio di 220.000 volumi e 70.000 opuscoli, le sale di consultazione erano aperte a tutti i cittadini mentre il prestito a domicilio era concesso ai dipendenti della Civica Amministrazione e a persone fornite di speciale malleveria. Infine, nel Regolamento approvato nel 1940, la biblioteca assunse ufficialmente il nome di "Biblioteca Comunale", lasciandosi così alle spalle la sua matrice iniziale. Nella notte fra il 12 e il 13 agosto del 1943 volarono sul cielo di Milano 504 bombardieri inglesi che scaricarono 2.000 tonnellate di bombe. Numerosi spezzoni incendiari colpirono anche il Castello Sforzesco nell'ala in cui aveva sede la Biblioteca Comunale. «Con oltre 300.000 volumi e opuscoli andarono distrutti tutti gli schedari, l'arredamento delle sale e dei depositi, gli impianti e l'intero edificio» (G. Bellini, *La Biblioteca Comunale di Milano. Palazzo Sormani*, Comune di Milano, Ripartizione Educazione, 1961, p. 11). L'impegno dei direttori della

Comunale (prima Alberico Squassi, poi Giovanni Bellini) fu subito quello di rimettere la Biblioteca in condizione di riprendere il suo servizio, limitatamente alle sale e alle porzioni di patrimonio che non erano state danneggiate. Ha dell'incredibile constatare che il 1° ottobre del 1943 fu riaperta, nell'ala sinistra del Castello, una saletta di studio per le pubblicazioni periodiche, che le bombe di agosto avevano risparmiato.

Questa "rinascita" coincide con la ripresa delle acquisizioni librarie (già a partire dal 1944), alla quale diedero un significativo apporto anche i doni, di singole opere o di interi fondi, provenienti da privati cittadini, da librerie e case editrici, accademie e università, enti culturali e di credito. Scriveva Bellini nel 1961: «Sono di questi anni i doni cospicui di Emma Conti Capelloni, della signora Sutermeister [...], di Maurizio Cogliati, bibliotecario e bibliofilo, degli editori Antonio Vallardi, Carlo Signorelli, Giovanni Scheiwiller; delle case musicali Carisch, Ricordi, Sonzogno, Curci, Suvini e Zerboni; [...] le donazioni di Emilia, Teresa e Luigi Curti in onore del padre Antonio Curti, storico e pubblicista» (ivi, p. 14). Di questa donazione faceva parte il vario materiale (ritagli di stampa, manoscritti, documenti personali) che costituisce il Fondo Antonio Curti (1858-1945), al cui interno troviamo un carteggio con lettere dirette a Curti – tra gli altri – da Croce, Fogazzaro, Ada Negri, Gaetano Salvemini e Filippo Turati. Una curiosità: 220 di queste lettere riguardano un'inchiesta che Curti promosse nel 1913 su Napoleone e furono alla base di un suo saggio pubblicato nel 1914, *Napoleone I nel pensiero italiano*. Ma quegli stessi anni sono anche il momento in cui si pongono le fondamenta (in senso figurato e poi anche materiale) della nuova sede della Biblioteca



PASSIONE PER IL SIGNOR BEYLE

Qui a fianco, esemplare interfogliato di *Rome Naples Florence*, conservato nel Fondo Stendhaliano Bucci della Sormani.

Comunale. Viene individuato un luogo illustre e in posizione centrale, il Palazzo Sormani Andreani Verri in Corso di Porta Vittoria 6, già da anni passato in proprietà del Comune ma esso pure colpito pesantemente durante i bombardamenti del 1943. L'architetto Arrigo Arrighetti ridisegna integralmente il lato sulla Via della Guastalla e cura il ripristino e l'adeguamento di tutta la rimanente parte dell'edificio.

La nuova sede della Biblioteca comunale, ora denominata "centrale" per distinguerla dalle biblioteche succursali e rionali, fu inaugurata il 10 marzo 1956 alla presenza delle autorità cittadine e nazionali. Lo stabile si estendeva su una superficie di oltre 7.000 metri quadrati e affacciava su un prestigioso giardino storico, che offriva ai frequentatori un esclusivo polmone verde di oltre 5.000 metri quadrati. All'epoca della riapertura il patrimonio bibliografico ammontava a 330.000 volumi, ovvero più di quanti ne fossero andati distrutti dai bombardamenti. Giovanni Bellini volle organizzare la biblioteca recependo gli indirizzi più innovativi del dibattito biblioteconomico dell'epoca per offrire alla città una biblioteca di informazione, non di conservazione: una struttura aperta a tutti, agile nei servizi, accurata nella documentazione, «la casa dei milanesi studiosi», dove chiunque potesse approfondire i propri interessi e trovare supporto per lo studio e la ricerca, sia in ambito letterario-umanistico sia scientifico e tecnico. Lo sforzo di permettere l'identificazione delle opere più utili agli studi dell'utenza portò a dare particolare cura nella redazione dei cataloghi e a organizzare nella maniera più rapida possibile il

servizio di consultazione in sede. Risale al 1959, ad esempio, l'allargamento del *Catalogo Centrale* delle raccolte bibliografiche comunali – impresa avviata nel 1952 – a comprendere il patrimonio della Braidense, dell'Ambrosiana e della Bocconi. Nel 1960, la Biblioteca Comunale si arricchiva di una discoteca – primo esempio italiano di tale servizio – con l'intento di documentare non solo il settore musicale in senso stretto ma un'ampia varietà di documenti sonori.

La sede. (Le informazioni relative a questo paragrafo sono tratte da *La biblioteca comunale di Palazzo Sormani. Una guida storico artistica*, a cura di N. Di Bella, M. Malinverno, C. Zedda, Milano, Biblioteca Comunale, 2015). L'edificio scelto nel dopoguerra come sede della Biblioteca Comunale risale al XVI secolo. Come testimonia una lapide nell'atrio d'ingresso, il Palazzo fu proprietà del marchese Giovan Battista Castaldo, condottiero al servizio dell'imperatore Carlo V. Dopo alterne vicende familiari, nel 1642 fu acquistato da Giulio Monti, cugino del vescovo di Milano Cesare Monti, il successore di Federico Borromeo, che chiese l'intervento di Francesco Maria Richini, a cui si devono la trasformazione del cortile centrale e l'inserimento di uno scalone monumentale. Il successivo importante intervento si deve a Francesco Croce, che fu responsabile dell'ampliamento del Palazzo realizzato nel primo trentennio del Settecento e della nuova facciata verso l'attuale Corso di Porta Vittoria. Nel 1756 la famiglia Monti impegnò un altro architetto per il rinnovamento della facciata verso il giardino, il piemontese Benedetto Alfieri, che impostò il disegno del nuovo prospetto su una serrata scansione di lesene di ordine composito gigante, coronato da un'alta balaustra decorata da sculture e da un fastigio

centrale con orologio. La facciata, tutt'oggi visibile nella sua complessa dialettica architettonica, è tipicamente neoclassica pur conservando il ricordo del tardo barocco. Il Palazzo, acquistato dal Comune nel 1930, fu adibito a Museo di Milano nel 1935 e mantenne tale funzione sino allo scoppio del conflitto mondiale.

La Biblioteca Comunale Centrale può vantare la presenza di notevoli opere d'arte nelle proprie sale. Indubbiamente la più interessante è la cosiddetta Sala del Grechetto, ubicata al termine dello scalone d'onore. Essa contiene 23 tele appartenenti a un ciclo pittorico raffigurante il mito di Orfeo, attribuito in passato al pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. La data di esecuzione delle tele è da situare intorno al 1650-1670. La paternità dell'opera al Castiglione è stata indotta dalla descrizione della *Nuova Guida di Milano* del 1787 di Carlo Bianconi e messa in dubbio solo nel 1982 da Mina Gregori, che ha definito come autore un anonimo artista di estrazione nordica conosciuto con il nome convenzionale di "Pittore di Palazzo Lonati Verri". I dipinti provengono infatti dal palazzo della famiglia milanese Verri (un tempo in Via Monte Napoleone), in cui vennero collocati dopo il 1759, anno di acquisto dell'immobile. Le 23 tele vennero spostate nell'attuale sede e collocate alle pareti come una tappezzeria, ricalcando la funzione originaria, a parte due tele ora nella cosiddetta Sala Putti e provviste di cornice come fossero quadri autonomi, sebbene già Alessandro Morandotti si fosse accorto che facessero parte del ciclo originario. Il trasferimento e il riallestimento avvenne nel 1907, quando gli eredi di Carolina Verri Sormani Andreaeni decisero di decorare la sala del palazzo con le tele staccate da Palazzo Visconti Lonati Verri nel 1877, senza però riuscire in pieno a ricostruirne la

sequenza originaria. La ricollocazione delle tele avvenne sotto l'impulso dell'architetto Achille Majnori (1855-1935). Nel 2013 Vittoria Orlandi Balzari ha avanzato l'ipotesi che l'opera sia stata realizzata a più mani, con probabili interventi di autori fiamminghi (cfr. V. Orlandi Balzari, *L'incanto di Orfeo a Palazzo Sormani. Un'opera collettiva di metà Seicento a Milano*, Università di Varsavia, Istituto di Storia dell'arte, 2018). Allo stato attuale, quindi, l'attribuzione tradizionale al Grechetto è considerata priva di credibilità data la distanza stilistica con la cifra del maestro genovese, e il nome della sala è da ritenersi convenzionale.

Nella parte storica del palazzo, rimasta conservata nell'intervento di Arrigo Arrighetti, è da segnalare il valore architettonico del Centro Stendhaliano, che conserva, oltre alle opere, parte delle librerie dello scrittore francese, nonché il soffitto originale in stile neoclassico opera di Giocondo Albertolli, i pavimenti in legno e alcuni ambienti originali della famiglia Sormani. Completa il percorso di visita degli aspetti artisticamente più validi di Palazzo Sormani il giardino. Esso venne sistemato alla fine del Settecento dall'architetto Leopoldo Pollack, il più importante e originale allievo di Giuseppe Piermarini, secondo i criteri e il gusto dei cosiddetti romantici giardini all'inglese. In questo giardino, dove negli anni in cui gli Andreani erano proprietari della casa ebbe sede l'Arcadia lombarda, spicca oggi un singolare gruppo di sculture opera dell'artista Agenore Fabbri. Si tratta de *La caccia al cinghiale*, terracotta a gran fuoco composta da vari pezzi staccati, esposta nel 1949 alla Triennale di Milano dove venne acquistata dall'Amministrazione Comunale, che nel 1955 la destinò alla Biblioteca. Le tre sculture del gruppo rappresentano uomini a cavallo armati di lance a caccia di un poderoso cinghiale, metafora

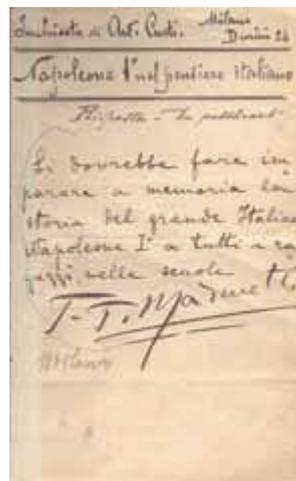
della crudele recente esperienza della Seconda guerra mondiale.

Le collezioni. Nell'anno stesso in cui la "nuova" Comunale avvia il suo corso (1956) perviene in dono, per volontà degli eredi, il *Fondo Paolo Buzzi*. Poeta, scrittore e drammaturgo tra i più rappresentativi della stagione futurista (di cui, con Filippo Tommaso Marinetti, fu tra i fondatori), il Buzzi, che era nato a Milano nel 1874, ebbe una lunga carriera amministrativa nei ruoli della Provincia di Milano, della quale fu Segretario generale. Ma la sua attività extraprofessionale nel campo poetico lo condusse, dopo gli esordi legati al classicismo carducciano, a vincere il concorso bandito sul primo numero della rivista *Poesia* di Marinetti e Sem Benelli (1905). Inoltre, appassionato di metrica e di musica, realizzò le prime "tavole parolibere". Il Fondo comprende i manoscritti e i dattiloscritti delle opere di Buzzi, un carteggio di 1.700 lettere di personalità del mondo della cultura della prima metà del Novecento e numerosi ritagli di stampa riferiti alla sua attività giornalistica: Buzzi infatti collaborò con riviste e quotidiani come *L'Italia futurista*, *La Sera*, *Il Popolo d'Italia*, *L'Ambrosiano*, *La Balza Futurista* e, nel 1920, fu tra i fondatori del giornale *La Testa di Ferro*. Ma del Fondo non fanno parte solo documenti cartacei: furono acquisiti anche un busto di bronzo di Paolo Buzzi, opera di Enrico Pancera, e un pregevole pianoforte a coda della Manufacture Pleyel di Parigi, costruito tra il 1880 e il 1890, che il Buzzi suonava personalmente e che, collocato nella Sala del Grechetto, in particolari occasioni viene ancora utilizzato.

Ma non tutti i fondi pervenuti in quegli anni furono oggetto di donazioni. Uno degli acquisti più ragguardevoli è il *Fondo Francesco Cazzamini Mussi*, che

il Comune di Milano comprò dall'Ospedale di Abiategrasso, in quanto erede diretto del poeta e critico letterario, morto nella sua villa di Baveno nel 1952. Si tratta di una raccolta piuttosto organica, costituita da 25.000 volumi e opuscoli, 112 manoscritti antichi e manoscritti dello stesso Cazzamini. Gli incunaboli e i manoscritti antichi, che comprendevano statuti di corporazioni, lettere e relazioni di ambasciatori, vennero ben presto destinati all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Alla Comunale rimasero la cospicua biblioteca e le opere autografe dello stesso Cazzamini.

Ma non c'è dubbio che, tra i fondi della Comunale, uno dei primi posti vada al *Fondo Stendhaliano Bucci*, la cui storia inizia nel 1842, subito dopo la morte di Henri Beyle-Stendhal (all'epoca console di Francia a Civitavecchia), quando il suo esecutore testamentario mise mano alle pratiche relative alla successione e alla vendita dei beni posseduti dal console negli Stati della Chiesa. Lettere, carte del consolato e libri rimasti invenduti formano il nucleo originario del Fondo, rimasto a Civitavecchia e conservato dall'amico Donato Bucci, poi arricchitosi con successive stratificazioni operate da Donato stesso e dal nipote Clodoveo. Alla morte di Clodoveo (1942), i figli vendono i documenti stendhaliani – la biblioteca e la parte archivistica – a Federico Gentile (1904-1996), evitan-



done così la dispersione. A guerra finita tutto il materiale viene trasferito a Firenze nell'abitazione del Gentile, dove rimane fino al 1969 quando Raffaele Mattioli (1895-1973), presidente della Banca Commerciale Italiana, ne tratta l'acquisto con la clausola che venga destinato alla Biblioteca Comunale di Milano.

Il materiale arrivato a Palazzo Sormani consta di 2.793 pezzi e comprende circa 1.200 volumi, opuscoli e fascicoli (di cui quasi mille appartenuti a Stendhal), lettere, documenti e manoscritti, oltre a materiale iconografico: un ritratto ad olio del Beyle, eseguito nel 1835 a Roma da Jean-Louis Ducis, uno di Donato Bucci realizzato nel 1863 da Filippo Caetani, stampe d'epoca di Civitavecchia e un dagherrotipo di Lysimaque Tavernier. Appartengono al Fondo anche mobili e oggetti, come il bastone da passeggio raffigurato nel dipinto del Ducis con il suo legittimo proprietario, e un barattolo di legno con coperchio, con note autografe nell'interno, che testimonia l'irrefrenabile impulso di Stendhal di scrivere ovunque (il "barattolo" di Stendhal colpì anche Leonardo Sciascia, che lo menziona in una nota a *La scomparsa di Majorana*: «commuove, tra le cose del "fondo Bucci" ora alla Sormani di Milano, la scatola della cipria – o del tabacco – all'interno tutta scritta»).

Ma la passione scrittoria del Beyle è testimoniata principalmente dalle numerosissime annotazioni, marginalia, glosse e note che troviamo apposte sulle pagine dei libri del Fondo: esse diventano veri e propri manoscritti quando riempiono anche fogli/carte o interfogli fatti inserire da Stendhal, e vanno così a comporre dei *mélanges* di generi diversi in un magmatico caos scrittoria. Le copertine, i risguardi, gli occhietti, persino i margini dei libri si trovano ad ospitare parole che sovente con l'opera annunciata

dai caratteri tipografici nulla hanno a che vedere. Intorno a quelle "note", ai misteri e agli enigmi che parevano racchiudere, si indirizza l'interesse degli stendhaliani a partire dai primi decenni del Novecento: e Gian Franco Grechi (1932-2000), che fino al 1999 fu il conservatore del Centro Stendhaliano della Biblioteca, ebbe modo di studiare con grande passione le note e i volumi del Fondo, di cui pubblicò il *Catalogo* (primo volume) nel 1980. Continuando l'opera di valorizzazione del Fondo, la Biblioteca ha realizzato la pubblicazione digitale (oltre che la trascrizione) di tutte le postille stendhaliane, che possono essere consultate sul sito www.digitami.it. Meriterebbe un più ampio cenno anche la *Raccolta Stendhaliana Pincherle*, venuta a completare il *Fondo Bucci* nel 1977, grazie alla donazione voluta da Gino Pincherle per esaudire le ultime volontà del fratello Bruno, famoso studioso stendhaliano (curatore e traduttore della prima edizione italiana di *Roma Napoli e Firenze nel 1817*), che aveva destinato ad un uso pubblico la sua biblioteca dedicata allo scrittore francese. Anche questa raccolta, che comprende una biblioteca composta di 2.758 libri e periodici, è conservata nei locali del Centro Stendhaliano.

Lasciamo ai cultori degli studi novecenteschi il compito di raccogliere notizie su altre importanti acquisizioni di quel secolo (come il *Fondo Montale* e l'*Archivio Aloï*) e concludiamo questa rassegna con uno sguardo ad una delle acquisizioni più recenti e importanti, il *Fondo Vigorelli*. Il Comune di Milano lo acquistò circa dieci anni fa, anche grazie all'apporto finanziario di un'azienda privata: si compone di circa 40.000 documenti tra libri, periodici e manoscritti appartenuti alla biblioteca personale di Giancarlo Vigorelli (1913-2005), critico milanese, scrittore, giornalista, presidente del Centro Nazio-

nale Studi Manzoni e intellettuale di spicco nello scenario culturale del Novecento. L'Archivio, in particolare, è un autentico racconto di vita e di attività giornalistica e letteraria di una personalità quanto mai poliedrica e aperta alle avanguardie artistiche europee, vero protagonista del dialogo culturale tra Novecento italiano ed Europa. All'Archivio di Vigorelli la Biblioteca ha dedicato una mostra nella scorsa primavera (*Brama di Vita e di Letteratura*), esponendo lettere di Bo, Montale, Quasimodo, Saba, Gadda, Sereni, Sciascia, Calvino, Vittorini, Pasolini, Moravia, Magris. Senza contare le testimonianze delle collaborazioni alle più importanti riviste letterarie italiane, dal *Frontespizio* a *Letteratura*, da *Corrente* a *Campo di Marte*, da *Prospettive* a *Primato*. Ma Vigorelli, interessato a tutti gli aspetti della cultura del suo tempo, negli anni Cinquanta e Sessanta lavorò anche nel mondo del cinema e del teatro, frequentando registi e attori, come testimoniano le lettere ricevute – ad esempio – da Gassman, Strehler, Zavattini e le numerosissime fotografie presenti nell'Archivio.

Uno sguardo al futuro. L'attenzione al servizio al pubblico è, oggi come allora, il tratto distintivo della Biblioteca, e caratterizzò la Sormani almeno fino alla prima metà degli anni Ottanta del Novecento in senso moderno rispetto al panorama bibliotecario italiano. Tuttavia, le cospicue e generose donazioni che negli anni immediatamente successivi al conflitto pervennero alla Biblioteca con il lodevole intento di colmare i vuoti creati dalle distruzioni belliche, contribuirono a dare vita a un insieme vasto, costellato da vere e proprie “perle” rappresentate da fondi di particolare pregio appartenuti a figure di primo piano della cultura milanese, ma non del tutto coerente. Inoltre, i problemi di spazio, a tutt'oggi

ancora irrisolti, iniziarono a manifestarsi addirittura dopo sei anni appena dall'inaugurazione. Nei decenni successivi, esaurita la spinta propulsiva impressa dai direttori che si avvicendarono alla guida dell'istituto sino alla fine degli anni Settanta, i servizi si assestarono sullo standard raggiunto e il peso della gestione di collezioni documentarie sempre più consistenti condusse l'attività di conservazione delle raccolte ad aumentare significativamente il proprio peso.

La progressiva mutazione della composizione del pubblico che frequenta la struttura, divenuta più marcata a partire dagli anni Duemila, la portata delle innovazioni indotte dalle tecnologie digitali e l'ampliamento delle funzioni oggi attribuite alle *public libraries* ad abbracciare anche un ruolo di natura sociale, richiedono un ripensamento dell'organizzazione complessiva della Biblioteca che potrà realizzarsi compiutamente solo all'interno di una nuova sede bibliotecaria progettata per essere programmaticamente “ibrida”: una struttura in grado di ospitare una grande *public library* contemporanea che opera in un contesto metropolitano dinamico e orientato all'innovazione, integrando servizi di accesso a collezioni cartacee e digitali, servizi tipici di una *community center*, servizi di conservazione e valorizzazione delle raccolte storiche grazie a depositi altamente tecnologici e sufficientemente capienti per accogliere tutte le raccolte attualmente distribuite in varie strutture sparse in città. Questa è la sfida che attende Milano nei prossimi anni, tale da rinsaldare il legame di questa istituzione culturale con la città per diventare il centro della rete bibliotecaria di Milano e dell'intera Città Metropolitana nel XXI secolo.

**Stefano Parise
e Alberto Rapomi Colombo**

I LIBRI APPARTENUTI
AI CUSANI CONFALONIERI A CARATE BRIANZA

SPECCHIO DI UNA FAMIGLIA

FRUTTO DI DIVERSE "SEDIMENTAZIONI", IL FONDO È CONSERVATO PRESSO L'ARCHIVIO STORICO COMUNALE. CONSTA DI 1.400 VOLUMI MA È SOLO UNA MODESTA PARTE DI UNA COLLEZIONE NEL TEMPO SMEMBRATA

di FEDERICA RE

Realtà varie e multiformi, le biblioteche nobiliari rappresentano un incessante terreno di sfida per gli studiosi. Se pare tuttora difficile formulare una definizione adeguata a descriverle nelle loro molteplici differenze, non è però impossibile rintracciare almeno un dato comune a molti casi. Infatti, la storia materiale di queste collezioni librarie, scandita da acquisizioni, smembramenti, riorganizzazioni, spesso risulta riflettere quella vissuta – talvolta in modo straordinariamente dinamico – dai loro proprietari con matrimoni, decessi, aperture di nuovi orizzonti culturali. Un esempio ancora inesplorato, ma significativo, di un simile sviluppo simbiotico fra biblioteca privata e vita familiare è di sicuro offerto da ciò che oggi rimane del complesso librario un tempo appartenuto ai Cusani Confalonieri. Caso di un certo interesse

anche per la rilevanza assunta da questa famiglia aristocratica, le cui vicende si intrecciarono a più riprese con alcuni snodi cruciali della storia italiana nel periodo compreso tra l'epoca risorgimentale e il primo dopoguerra.

I Cusani Confalonieri discendevano dal prestigioso casato dei Cusani, fra i più antichi e influenti della nobiltà lombarda e del patriziato milanese. Di tale ceppo originario essi rappresentavano uno dei tre assi ereditari emersi fra Sette e Ottocento. Per loro, come per i cugini Cusani Visconti e Cusani, una delle principali fonti di ricchezza risiedeva nei beni enfiteutici di Chignolo Po, nel Pavese, che gli uomini del casato, secondo le investiture del 1621 e del 1785, avevano l'onere di gestire in modo congiunto.

Sempre a cavallo tra XVIII e XIX secolo risaliva l'aggiunta del secondo cognome. L'acquisizione

era avvenuta a seguito di un matrimonio particolarmente vantaggioso in termini economici per il loro ramo: quello celebrato nel 1780 tra Cesare Cusani (1748-1818) e Maria Teresa Brivio, figlia di donna Marianna Confalonieri da Candia, nonché ultima erede del casato materno.

Al primogenito della coppia, Carlo Cusani Confalonieri (1781-1855), passò l'affascinante villa cinque-seicentesca di Carate, in Brianza, che ancora oggi ne porta il cognome. Si trattava di un edificio concepito nel XVII secolo dal conte Valerio Confalonieri per i propri svaghi e ottenuto riadattando un preesistente fortilizio dalle fattezze castellane a corte quadrangolare. Collocato in un'amenissima posizione d'altura, da cui si poteva godere di uno splendido belvedere sulla Valle del Lambro, si sviluppava su tre piani. Lo circondavano un grazioso giardino all'italiana d'impianto seicentesco e un estesissimo parco all'inglese sorto tra il XVIII e il XIX secolo. Nel 1806, dopo la morte di Ansperto Confalonieri, un prozio materno di Maria Teresa Brivio, divenne la dimora stabile di Carlo Cusani Confalonieri, che vi si trasferì da Milano per poter meglio amministrare i suoi possedimenti in Brianza. Insieme a lui vi era la moglie, la contessa Bianca Visconti (1780 circa-1854), donna colta ed energica, con i loro quattro figli, poi divenuti quindici (quattro maschi e undici femmine). E proprio questa villa, che i loro discendenti avrebbero abitato fino al 1976, in seguito acquistata dal Comune della cittadina, fu anche la sfarzosa sede della loro biblioteca.

Il fondo librario, ora conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Carate Brianza, consta di circa 1.400 volumi, stampati tra il 1647 e il 1941, che purtroppo costituiscono solo una parte residua del complesso originario. La collezione subì infatti

degli smembramenti dopo la morte dell'ultima Cusani Confalonieri, Beatrice, sposatasi con il principe napoletano Michele Cito Filomarino di Rocca d'Aspro. La porzione pervenuta al Comune di Carate Brianza è quindi frutto di una fortunata dona-



zione da parte dell'antiquario Marco Galli.

Dall'esame in loco di alcuni esemplari si è potuto riscontrare che nella raccolta confluirono almeno tre nuclei di diversa provenienza, poi amalgamatisi in un insieme dall'apparenza omogenea anche a seguito del restauro a cui alcuni tomi furono sottoposti nel corso del XX secolo. Alle opere comprate dai vari membri della famiglia fra Sette e Ottocento, col passare del tempo, se ne aggiunsero infatti altre. Centrale, per mettere a fuoco queste successive sedimentazioni, risulta la figura di Ferdinando Cusani Confalonieri (1816-1880). Egli era il dodicesimo figlio di Carlo e Bianca Visconti; fu molto legato al primogenito Francesco, intellettuale impegnato nelle battaglie risorgimentali e famoso autore di una *Storia di Milano* in otto tomi pubblicata in epoca postunitaria. Laureato in legge e di sentimenti patriottici, Ferdinando nel 1847 convolò a nozze con Lodovica Boga, vedova dell'imprenditore milanese Luigi Azimonti, anch'egli d'inclinazioni liberali e proprietario a Carate. Di conseguenza, probabilmente dopo il decesso di Lodovica (1857), i libri di Azimonti vennero ricollocati senza distinzioni tra quelli dei Cusani Confalonieri. Oggi se ne possono identificare alcuni poiché conservano ancora le annotazioni vergate da Azimonti.

Nel Novecento pervennero invece i volumi di Luigi Gerolamo (1861-1934), il più noto dei figli nati dal secondo matrimonio di Ferdinando – quello con la nobile Vittoria Calderari. Quest'ultimo esponente intraprese la carriera diplomatica, fino a divenire ambasciatore del Regno d'Italia, con delicati incarichi a Washington (1910-1914) e a Tokyo (1917-1920). Molto sensibile alle problematiche relative alla conservazione e alla divulgazione della memoria storica locale, si preoccupò inoltre

di valorizzare l'intenso rapporto nato nel primo Ottocento fra i suoi avi, il famoso filosofo Gian Domenico Romagnosi e Carate. Ospite dell'amico Azimonti, Romagnosi aveva in effetti trovato nel borgo brianzolo un rifugio accogliente durante i mesi estivi e autunnali dei suoi ultimi anni di vita (1823-1835). Un luogo dove riposare e studiare, ma anche dove conversare piacevolmente nel vivace salotto dal respiro europeo organizzato da Bianca Visconti nella villa del marito.

Per ricordare alla cittadinanza il suo profondo legame con quel periodo cruciale per la diffusione degli ideali risorgimentali in Lombardia, nel 1928 Luigi Gerolamo inaugurò a Carate Brianza il Museo Romagnosi. Per l'occasione, varie località italiane spedirono in dono numerosi volumi di e su opere dell'illustre giurista. Ma, una volta smantellato il Museo – la cui storia è ancora tutta da scrivere –, questi libri vennero accorpati senza soluzione di continuità al resto della biblioteca nobiliare.

Nel complesso, la collezione costituisce un'insostituibile e preziosa testimonianza del vasto patrimonio culturale a cui attinse, nell'arco di due secoli e mezzo, l'importante famiglia aristocratica che ne fu proprietaria. Un elenco dei titoli stilato nel 2009 dal Comune di Carate Brianza e rimasto inedito, ma consultabile in sede, permette qualche ulteriore considerazione. Concentrandosi, più nello specifico, sulla prima parte della raccolta, quella sette-ottocentesca, privilegiata dalle mie ricerche, si può senz'altro constatare che i 464 volumi di cui si compone – un terzo della biblioteca – rispecchiano fedelmente gli interessi dei Cusani Confalonieri in quell'epoca. Nei libri trova infatti un'ulteriore, originale conferma quella loro propensione al cambiamento, ad accogliere le sfide

della modernità in molteplici campi – dall’ambito familiare a quello economico e politico –, che emerge dallo studio del carteggio privato (oggi custodito all’Archivio Storico Civico di Milano e analizzato in F. Re, *Patriottismo e cosmopolitismo nel primo Ottocento: Francesco Cusani Confalonieri, traduttore, storico ed editore lombardo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017).

Alcuni dei testi più antichi, di natura pedagogica, ci riportano a quei mutamenti nella sfera affettiva che nel secondo Settecento avevano indirizzato gli strati più cosmopoliti dei ceti altolocati occidentali verso un nuovo modello familiare, meno gerarchico, più confidenziale e sensibile all’individualità dei suoi membri, in cui già Cesare Cusani appariva immerso. Proprio a questo clima di rinnovato interesse per le fasi della vita infantile e verso pratiche di allevamento alternative, più attente allo sviluppo corporeo e intellettuale, bisogna ascrivere la lettura in lingua originale de *Les enfans élevés dans l’ordre de la nature*, del francese Jean-Louis de Fourcroy, nell’edizione del 1775. Sulle questioni morali, non meno delicate delle cure materiali, si soffermava invece un altro tomo francese, *De l’objet moral de l’éducation* (1802) di François Bouillon.

Altrettanto aggiornate si può dire fossero le letture d’argomento economico, essenziali per una gestione degli affari al corrente delle più recenti teorie e dinamiche di mercato. Fin dai primi titoli si rintraccia un’impronta progressista, superatrice del sistema mercantilista d’antico regime: *Dello spirito del governo economico* (1775) del fisiocratico Paul Boesnier de l’Orme e *Lezioni di commercio* (1802) di Antonio Genovesi, caposcuola dell’illuminismo napoletano, di tendenze liberiste. I principi del ca-



pitalismo moderno erano invece approfonditi dal *Catechismo d’economia politica* di Jean-Baptiste Say (1824, seconda edizione in traduzione italiana), su posizioni industrialiste e venato di una particolare fiducia ottimistica nell’efficacia dello sforzo umano.

Rispetto a quest’ultima prospettiva, sembra inevitabile percepire una certa analogia con l’attività imprenditoriale di Luigi Azimonti, proprietario di una raffineria di zucchero, e con l’intraprendenza di Carlo Cusani Confalonieri, che fu un possidente incline a reinvestire i profitti ricavati dalle rendite fondiari di Chignolo e Carate nell’industria serica lombarda, uno dei settori più fiorenti del tempo. A tal proposito, vale la pena ricordare che

fu proprio Carlo a ideare un importante miglioramento tecnico per il funzionamento delle filande a vapore, sperimentato per la prima volta nel suo setificio di Carate.

Sempre a esigenze pratiche si può ricondurre una buona presenza di testi legislativi, editi fra il 1796 e il 1815, indispensabili per una corretta amministrazione del patrimonio nel rispetto delle normative vigenti. A loro complemento compaiono svariati manuali universitari degli anni Venti dell'Ottocento, acquistati per gli studi politico-legali intrapresi da Francesco e Ferdinando all'Ate-
 neo di Pavia.

A indicare, tuttavia, un interesse radicato, non meramente nozionistico, nella giurisprudenza, si notano anche opere dalla forte carica riformatrice, che riflettendo sul diritto miravano a fondare nuovi modelli di società. Fra queste spiccano *La scienza della legislazione* dell'illuminista napoletano Gaetano Filangieri (edizione del 1784) e numerosissimi scritti di Gian Domenico Romagnosi. Quest'ultimo è senza dubbio l'autore più presente nella biblioteca, con circa 25 volumi, a riprova della grande influenza esercitata dal suo pensiero sui Cusani Confalonieri e sul loro coinvolgimento nelle lotte risorgimentali.

Manuali di filosofia per la gioventù e trattati in sospenso tra morale e pedagogia destinati ai genitori paiono raccontare di un inesausto processo di apprendimento filosofico esteso a tutti i membri della famiglia. Mentre, a rappresentare uno slancio verso il sapere davvero onnicomprensivo, i libri di scienza spaziano dall'astronomia alla mineralogia, fino al recupero di una concezione sistemica delle scienze, di stampo illuminista, con i *Fondamenti di enciclopedia razionale* (1836) di Luigi Pierac-



cini, posto all'Indice nel 1839. Invece, diversi manuali e dizionari di medicina risalenti al primo Ottocento riflettono la pluralità di conoscenze acquisite da un altro fratello di Ferdinando, Ansperto Cusani Confalonieri, che abbracciò la difficile professione di medico e chirurgo della condotta di Carate.

La maggioranza dei volumi sette-ottocenteschi pervenuti attiene però ai versanti letterario, storico e geografico. Se osservati nel loro insieme, questi

Nella pagina a fianco, Villa Cusani Confalonieri, Sala superiore della torre, nel Novecento adibita a biblioteca. Qui sotto, lo stemma della famiglia Cusani Confalonieri.

titoli dimostrano come i loro fruitori coltivassero sì un senso d'appartenenza regionale, ma sempre ricompreso entro una dimensione italiana, europea e internazionale di cui si sentivano pienamente partecipi. Opere di cultura lombarda, come quelle del poeta dialettale Domenico Balestrieri e di Carlo Cattaneo, si alternano infatti con disinvoltura ad altre di storia italiana, quali il secondo tomo dell'*Introduction à l'histoire générale et politique de l'univers* (1721) di Pufendorf e le *Observations sur les Romains* di Mably (1751 o 1767). Tra i titoli di quest'ultimo genere non mancano peraltro testi che la storiografia ha ritenuto basilari per la maturazione di una coscienza nazionale nella Penisola, come l'*Histoire des républiques italiennes* di Sismondi (1807-1818) e il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco (1820).

Ma l'apertura cosmopolita è confermata da altri libri, riguardanti la storia polacca, russa, francese, austriaca, prussiana, irlandese. In modo analogo, accanto alle opere di grandi scrittori italiani – Gian Carlo Passeroni, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Tommaso Grossi, solo per citarne alcuni – si trovano i capolavori, talvolta in versione originale, di Molière, Voltaire, Victor Hugo, Walter Scott, Scribe. Del resto una tale commistione era agevolata dall'apprendimento delle lingue straniere, in particolare del francese e dell'inglese, studiate al pari di quelle classiche, come attesta una buona quantità di vocabolari, grammatiche ed eserciziari. Infine, uno sguardo davvero internazionale pare fosse garantito dai testi geografici, che dagli itinerari inglesi del tardo illuminista Carlo Castone si

estendevano ai *Viaggi in Egitto ed in Nubia* dell'archeologo Giovanni Battista Belzoni (1827) e ai *Viaggi del barone di Lahontan nell'America settentrionale* (1831), avvenuti a cavallo tra Sei e Settecento.

Ora, tornando a un'ottica d'insieme, dal complesso di queste letture così variegata sembra però affiorare una costante: la forte influenza che il pensiero illuminista seppe esercitare sulla *formamentis* aperta e intraprendente dei Cusani Confalonieri, divenendone una sorta di sostrato culturale ineliminabile. Ovviamente le potenzialità conoscitive custodite dalla biblioteca non si esauriscono certo in queste brevi notazioni. Rimane ancora molto da scoprire, ad esempio sulla sua parte novecentesca, oppure utilizzandola più in generale come fonte per la storia dell'editoria e della lettura. Non resta quindi che concludere con un auspicio per il futuro: che, tramite ulteriori ricerche e nuovi cataloghi, la grande ricchezza di questo patrimonio venga davvero valorizzata come merita.



Federica Re

[Vorrei rivolgere un particolare ringraziamento alla dott.ssa Luisa Spinelli, responsabile del settore Servizi educativi, Istruzione, Cultura e Sport del Comune di Carate Brianza, per avermi autorizzata a visionare alcuni esemplari della biblioteca nonostante le difficoltà logistiche. Un sentito grazie anche a Giovanna Pirovano, Claudia Colombo, Erika Cesana, al dott. Alberto Bordogna e alla dott.ssa Angela Pessina per avermi assistita nel recupero dei volumi].

COME E PERCHÉ MANTENERE
IN PERFETTO DISORDINE I PROPRI LIBRI

L'ANARCHIA DELLO SCAFFALE

DAI MONASTERI MEDIOEVALI ALLE BIBLIOTECHE ORGANIZZATE DEL SETTECENTO. DAI LETTORI ORDINATI A QUELLI IN BALIA DELLA CARTA. ECCO I VANTAGGI DI ABDICARE A UNA RIGIDA CATALOGAZIONE

di MASSIMO GATTA

Fin dalla notte dei tempi gli uomini si sono dattati per dare un ordine ai libri, fossero per uso pubblico o privato. Ad Alessandria, ad esempio, gli innumerevoli rotoli di papiro della biblioteca fondata nel III secolo a. C. dal generale macedone Tolomeo I, che aveva servito sotto Alessandro Magno, erano ben adagiati sugli scaffali, coi cartellini del titolo che, dall'estremità visibile, pendevano come lingue arse dal caldo perché chi li cercava prima o poi potesse trovarli o ritrovarli. Fu il capolavoro di Zenodoto di Efeso, che sistemò in rigoroso ordine alfabetico quell'immenso patrimonio, mentre Callimaco di Cirene si occupò in seguito di catalogarli. Entrambi già dentro all'ossessione per l'ordine perfetto. Poi è cambiata la forma: rotolo, tavoletta, codex, volumen, libro, eBook, ma l'esigenza è rimasta quella di allora. *L'horror vacui*

regna ancora sovrano. Il timore di perdere e non ritrovare i libri, propri o di tutti, è forse la conseguenza del terrore di perdersi e non più ritrovarsi? Temere che i libri possano diventare, come noi stessi, le Cose che finiscono in basso, dentro al campetto di Giustiniano, come in un bellissimo racconto che ho letto, per non riemergere più alla vista, al tatto, alla vita? Questa, credo, sia stata l'esigenza primaria per ordinarli, catalogarli, collocarli, trovarli e ritrovarli che con ostinazione gli uomini hanno perseguito nei secoli. Oltre a quella, cristiana e assai encomiabile, di conservarli con cura e perseveranza nelle buie e silenziose biblioteche conventuali inaccessibili a chiunque, sebbene anche lì l'ordine lasciava un poco a desiderare. Come ricordava Stephen Greenblatt, infatti, solo per la sua ostinazione e una certa fortuna Poggio Bracciolini riuscì a scoprire nell'inverno del 1417,

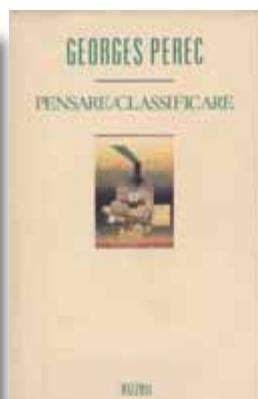
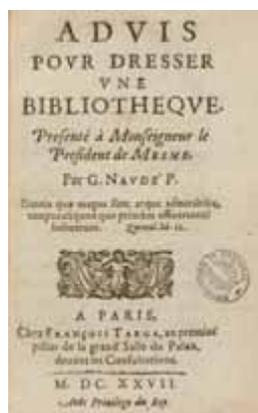
Qui sotto e nelle pagine seguenti alcuni dei libri suggeriti dall'autore che parlano di come mettere in ordine (o in disordine) i propri libri.

in un monastero tedesco, l'unica copia sopravvissuta del lucreziano *De rerum natura*, che grazie alla cura ostinata di quei monaci, e alla ossessiva fame di cultura dell'umanista toscano, è giunto fino a noi. Quei bravi e solerti monaci bibliotecari non sapevano quasi mai cosa contenessero davvero quelle loro polverose biblioteche, ma lo contenevano comunque con amore e ostinazione, con compassione.

Nell'ancestrale paura dell'uomo, perdere e scomparire sono diventati sinonimi, termini sovrapponibili. L'uomo scompare soltanto per un poco, come il Wakefield di Hawthorne, o si perde del tutto, come il Bartleby melvillianiano? E ciò che si perde può ricomparire? E dove? Insomma traffichiamo sempre, più o meno, coi massimi sistemi, anche quando parliamo di calcio o di libri.

Una bella mazzata all'esigenza di mantenere in perfetto disordine i propri libri la diede invece Gabriel Naudé nel 1627, col suo celebrato *Advis, Manifesto Supremo dell'Arte Istruttiva per Allestire (dresser) adeguatamente una biblioteca pubblica*.

Le sue rigogliose 167 pagine di purissimo *esprit philosophique* (che poi è tutta qui la questione, nella lettura *en philosophe* delle cose), non lasciano scampo all'improvvisazione, al tanto per fare di calviniana memoria. E neppure la prima traduzione inglese del 1661, con le sue ridotte 96 pagine nelle quali confidavamo per poter imbrogliare le acque; niente da fare. Questo è stato un modello, un canone che rende la vita impossibile a chi nel suo piccolo, come il sottoscritto, si è invece assunto qui l'arduo compito di guardare le cose da una prospettiva rivoluzionaria, paradossale, impossibile, antieconomica e dispersiva. Sparigliare le carte, è proprio il caso di dire. Il posto giusto dei libri è diventato metafora del posto giusto di ognuno di noi nella vita, nella propria realtà, piccola o grande che sia. Essere un uomo a posto, insomma; non fuori luogo. Da studente andavo sempre fuori tema, e sarà stata forse quell'esperienza ad avermi convinto della centralità e bellezza della periferia, dei bordi, dei confini delle cose e degli ambienti. Dei margini e dei marginalia. Della bellezza misteriosa



del perdere, cioè del consentire alle cose di scomparire; per scomparire un poco di più anche noi con loro. Giusto per vedere cosa c'è dall'altra parte dell'ordine, del campetto di Giustiniano. Anche questa una forma collaterale di compassione.

Il Settecento fu il secolo della razionalità perfetta declinata, per quanto ci riguarda, nella creazione delle grandi raccolte bibliografiche private. Curate, catalogate, collocate nelle sontuose biblioteche padronali, e infine disperse in magniloquenti vendite all'asta, abbigliate da sontuosi cataloghi di vendita. Insomma una perfezione che sarebbe finita, prima o poi, nell'*horror vacui* della dispersione. A vederla col giusto sguardo: una perfetta antitesi. L'utilizzo di strumenti raffinatissimi di catalogazione per orientarsi, teso come un arco al fine, inevitabile, di mandare poi in frantumi una tale perfezione. Riuscire a muoversi con agio e sicurezza tra migliaia di dorsi in marocchino per poi lasciare fluire nel transeunte un tale monumento al sapere. Questo il destino, ieri come oggi, di tante raccolte perfette come ingranaggi; e alla fine la deflagrazione che tutto manda in frantumi, come nella mera-

vigliosa sequenza *en ralenti* di Antonioni. Meglio quindi pensarci prima e avere una visione opposta; se alla fine tutto andrà comunque in frantumi tanto vale rendere fin dall'inizio facile il lavoro. Ma poi, come sempre, la questione è altrove, *en philosophe*, appunto.

Nel Novecento abbiamo avuto una serie interminabile di testimonianze sul fatto che mantenere in ordine i propri libri fosse cosa buona e giusta. Dal buon Giuseppe Fumagalli, adeguatamente pervaso dallo spirito polveroso del suo tempo, ai più frizzanti Georges Perec, Alberto Manguel e Jesús Marchamalo, passando per il rigore "politico" di Walter Benjamin che pure la sapeva lunga sull'ordine da dare ai propri libri "tolti dalle casse". Inutile poi scomodare i tanti cultori dell'ordine necessario: da quello per affinità di Aby Warburg, a quello filosofico-economico di Benedetto Croce e Luigi Einaudi, da quello prestigioso di Raffaele Mattioli e Piero Sraffa, a quello quantitativamente mostruoso di Umberto Eco, Carlo Bo, Ezio Raimondi, Giuseppe Pontiggia e Giuseppe Marcenaro; da quello umanisticamente eccelso di R. Bonfiglioli e S.



Rossi, fino all'ordine mantenuto da Federico Fellini per la propria. E chissà com'era organizzata la biblioteca *en philosophe* di Voltaire, acquistata da Caterina II di Russia, che lasciò però all'anziano filosofo l'uso della stessa (Armando Torno); o quelle immaginarie di Nero Wolfe (descritte da W. S. Baring-Gould), quella del Comte de Fortsas (indagata da V. Puente) o di Sylvestre Bonnard (J. Rosenblum). Ognuno adepto di quella vasta e indistinta congrega di Ordinatori di cui è piena la riserva bibliofila di ogni tempo. Come quel famoso Club di Possessori di oltre 20.000 volumi idealizzato una volta, durante una cena conviviale, da Jacques Bonnet e Giuseppe Pontiggia; e ci si mette perfino un giornalista, Luigi Mascheroni, che sulla faccenda scrive addirittura un *pamphlet* su come *organizzare, gestire e giustificare la libreria di casa (ma solo per chi possiede più di diecimila volumi)*. Un Club poi mai messo in piedi, ovviamente, ma che la dice lunga sul fatto che anche insospettabili e raffinatissimi scrittori abbiano avuto la tendenza (la fissa) per l'ordine da dare, costi quel che costi, ai propri libri. Financo in quella

meravigliosa, onirica e strampalata Casa de papel di C. M. Domínguez. E nel 1985 Georges Perec si spinse addirittura a postulare, al modo di un trattatista del Seicento, *L'arte di sistemare i propri libri*, con tanto di formula matematica a corredo di capitoli (*Lo spazio, L'ordine*) e paragrafi (*Generalità, Vani in cui è possibile mettere i propri libri, Posti di un vano dove è possibile disporre libri, Oggetti che non sono libri e che si trovano spesso nelle biblioteche, I modi di sistemare i libri, Libri molto facili da sistemare, Libri non troppo difficili da sistemare, Libri quasi impossibili da sistemare*). *Penser et classer*, appunto, a mia memoria la più perfetta trattazione di un'utopia tanto elegante quanto inutile. Ma si sa, Perec è Perec.

Ora il punto è un altro, come sempre. È possibile, alla luce storica di una forma di secolare civiltà culturale tanto solida e organizzata, tentare un percorso alternativo e contrario? Cioè verificare la possibilità che ci sia un qualche beneficio (con il famigerato beneficio del dubbio), diciamo anche latamente esistenziale, nel mantenere invece in perfetto disordine i propri libri? Solo per vedere





alla fine, come cantava Jannacci, *l'effetto che fa*? Insomma ragionare sul vuoto più assoluto e cioè mettere in crisi un'intera civiltà che proprio nell'ordine vedeva il compiersi perfetto di una Civiltà, benché *perfezionata*, come scrisse il Nicolas de Chamfort ripreso da Sciascia che così nominò la più celebre delle Collane selleriane? Mettere disordine all'interno dell'ordine, la casualità dentro al cerchio perfetto ma anche ipotetico; insomma sistemare i libri «[...] così come veniva. I nani con i giganti. I grassi con i magri. Simenon con Márquez. Zola contro Voltaire. Sistemò Hugo su un ripiano blu riservato ai libri divertenti», ciò che fa Mathilde svuotando gli scatoloni pieni di libri, per sistemare la nuova libreria colorata fatta in casa, perché? Ma perché a Mathilde «piaceva quel disordine», scrive Jean-Marie Gourio nel suo delizioso *Silenzio!*.

Ora, prima di chiudere il cerchio, direi che in fondo è fin troppo semplice mantenere in perfetto disordine diciamo ventimila o anche diecimila libri, vedremo come e perché. Forse anche mille o cinquecento. Ma cercate di mettere in disordine, diciamo venti o dieci libri, o addirittura un libro soltanto. Questa sì che sarebbe un'arte, e delle più segrete e misteriose. Mettere in disordine tre libri soltanto al fine di non ritrovare più un titolo è arte per pochi raffinatissimi cultori dell'*horror vacui*; bisogna infatti inventarsi una strategia articolata,

una tattica sapiente, distrarre se stessi. Il disordine non viene naturale, bisogna inventarselo. Io invece sono un perfetto dilettante, di bocca buona, e perciò il mio sguardo è rivolto a qualcosa di più facile, di meno raffinato e che ho sottomano: l'indiscriminato accumulo cartaceo di migliaia e migliaia di libri e documenti, e per fare questo, e per non fare ulteriori danni, parto dalla mia biblioteca per la quale da tempo ho infatti immaginato questo apologo su come poterla mantenere in perfetto disordine, indicando nel contempo quali siano stati per me, perché ci furono, i benefici che una tale dissipazione di tempo, equilibrio mentale e denaro, ha infine prodotto.

Il primo, e più evidente beneficio, è l'ansia. Essa favorisce la circolazione sanguigna, mantiene giovane il cuore, aumenta l'attenzione, produce adrenalina ma ha anche qualche effetto collaterale, ma pazienza. L'ansia di non ricordare se quel titolo lo possediamo o meno. L'ansia di dover intraprendere una nuova ricerca bibliografica ogni volta nel più assoluto disordine dei propri libri e, di conseguenza, un rinnovato vigore fisico e mentale. Fisico: di nuovo spostare centinaia di libri impilati a casaccio in vari ambienti della casa, passare tra cumuli di titoli traballanti, spostare doppie e triple file di libri non ordinati né per autore, né per titolo, né per collana, né per genere, né per formato ma casualmente disposti, inalando polvere accumula-



tasi da anni. Ovviamente non ritrovare (quasi) mai il libro o i libri cercati che s'annidano sempre in un Altrove a noi sconosciuto. Rallegrarsi però del sottopensiero: "però so di averlo e questo mi basta". Accontentarsi, quindi, nella sventura. Come l'amato a cui basta la parola dell'amata per essere tranquillo, anche se poi ella lo tradisce a mani basse. Ma tutto ciò non basta ovviamente all'editore che da mesi attende il tuo dattiloscritto, che devi corredare da note bibliografiche. Per cui dopo estenuanti pellegrinaggi nelle svariate praterie cartacee dove, a precedenti disordini, s'accumula un nuovo disordine, ti si rivela il fallimento in tutto il suo fulgore.

Il secondo beneficio è legato alla strana serenità di ritrovare fatalmente, dopo giorni, un titolo che abbiamo cercato invano e rendersi conto che non solo ne avevamo due copie (questo è il terzo punto, che vedremo) ma anche che ora ci è perfettamente inutile. Provare gioia, quindi, per una cosa inutile. Dare peso all'inessenziale, al leggero, al transeunte. E riconsegnare il libro, di conseguenza, al *mare magnum* in attesa di successivi tentativi di ritrovarlo, esserne moderatamente felice e perderlo di nuovo, un ciclo ininterrotto di vita e di morte. Il terzo beneficio è quello legato al fatto di riacquistare una seconda o magari una terza copia di un

libro che abbiamo già, che "sappiamo" di avere, e in ciò contribuire, nel nostro piccolo, all'economia legata all'editoria e alle librerie, un'economia sempre più precaria e in difficoltà e che noi, col piccolo gesto di duplicare o triplicare (i grandi dispersori arrivano a quadruplicare) un libro che abbiamo, ci illudiamo in tal modo di favorire. Naturalmente la seconda o terza copia non verrà collocata insieme alla copia principale, diciamo filosoficamente alla *ur-copia*, ma entrambe verranno messe in punti casuali e opposti della nostra sterminata prateria cartacea per darci la possibilità, un giorno a venire, di riprovare il medesimo senso di nausea e insieme di beatitudine nel ri-cercare senza ri-trovare.



Il quarto, e ultimo, beneficio è quello di familiarizzare lentamente con verbi cogenti quali "perdere", "scompare", "ritrovare" e in ciò, chiudendo il cerchio, tornare all'inizio di questo sproloquio senza né capo e né coda. Mantenere pervicacemente disordinata la nostra biblioteca (che a rigor di logica non è neppure una Biblioteca ma una libreria,

che a sua volta non è neppure una Libreria, insomma la solita complessità terminologica che abbisogna di una chiave di lettura) ci mette in contatto col Divino. Possiamo noi stessi perderci, scomparire e infine ritrovarci unitamente ai nostri libri? Possiamo noi stessi scomparire e ricomparire al modo dei titoli che sfuggono al nostro controllo? E che forma di Grazia e di Remissione assume, se lo assume, questo nostro agire? Se in fondo esso sia più un abisso o una superficie? E se tutto fosse, invece, una forma collaterale del Perdono per incantamento?

Massimo Gatta

COSÌ LA GRAFICA USATA DALLE AZIENDE
PER "METTERE ORDINE" DIVENNE DESIGN

I SEGNI DEL COMANDO

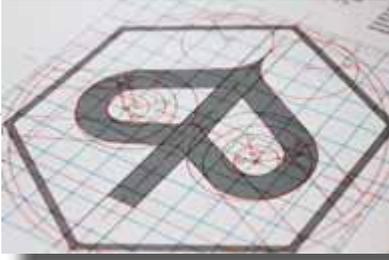
DA RELIQUIE DEGLI ANNI '60 E '70 A OGGETTI DI
CULTO. CON UNA STORIA CHE RISALE AL NAZISMO

di NICOLA MATTEO MUNARI

Nel 2014 è stata lanciata una campagna di *crowdfunding* per finanziare la ristampa del cosiddetto *Manuale della Metropolitana di New York*, o più precisamente *Manuale delle norme grafiche*. Edito nel 1970 dall'Autorità dei trasporti di New York City (NYCTA), il manuale è un enorme raccoglitore ad anelli composto da 176 pagine litografate, che illustrano ogni elemento della segnaletica utilizzata nelle stazioni della metropolitana. Progettato dai designer Massimo Vignelli e Bob Noorda, il manuale era stato concepito per razionalizzare la produzione grafica e l'installazione della miriade di insegne che, ancora oggi, aiutano quasi 6 milioni di passeggeri ad orientarsi quotidianamente nei meandri della metropolitana newyorkese. Il traguardo previsto per il successo del *crowdfunding* era la raccolta di 100.000 dollari, necessari per la ristampa delle 1.000 copie ritenute sufficienti a soddisfare l'appetito dei collezionisti. In pochi giorni, sorprendentemente, ne

furono raccolti più di 800.000. Il clamore suscitato dalla cifra attirò l'attenzione dei media e la notizia fu pubblicata su giornali, blog e social network, moltiplicando le ristampe di vecchi manuali analoghi a quello della metropolitana e generando un giro d'affari milionario.

In un primo momento molti dubitarono dell'attenzione mediatica data alla ristampa di queste reliquie degli anni Sessanta e Settanta, ma il successo di mercato – nonché il fatto che molti degli acquirenti erano giovani, che nulla avevano a che vedere con i manuali – spinse ad interrogarsi sulle ragioni di tale fenomeno. Perché dei vecchi manuali tecnici, dimenticati dalle stesse aziende che li avevano commissionati, suscitano ancora oggi un tale interesse? Cosa hanno di così straordinario? Quasi certamente è proprio l'aura di mistero che avvolge i manuali ciò che affascina di più. Un tempo rigorosamente protetti da regole di riservatezza e dunque inaccessibili ai più, quando si riesce finalmente a sfogliare le pagine di questi vecchi volumi si



scoprono tutti i segreti che hanno così a lungo custodito, segreti che danno forma e significato alle immagini che popolano da sempre la nostra quotidianità. I manuali normativi della comunicazione, o manuali di immagine coordinata, racchiudono infatti le istruzioni necessarie alla realizzazione di molte tra le immagini, gli oggetti e i luoghi che vediamo ogni giorno: dalle confezioni dei prodotti ai cartelli stradali, dalle copertine dei libri alle uniformi dei cassieri del supermercato, dalle livree degli aerei all'architettura delle stazioni di servizio. E molto altro ancora, molto più di quanto non immagineremmo. I manuali definiscono ogni aspetto di ogni elemento comunicativo fatto proprio da una società pubblica o privata, affinché questa possa essere più facilmente identificata, distinta dai propri concorrenti e, soprattutto, associata a determinati valori e qualità nell'immaginario collettivo. In questo modo le aziende e gli enti pubblici riescono a costruire un proprio linguaggio comunicativo di cui il manuale è al tempo stesso vocabolario e grammatica.

Come ha scritto Massimo Vignelli, che è stato un appassionato promotore dei manuali normativi, «lo scopo di un manuale è quello di insegnare alle persone un linguaggio. Quando si progetta un'immagine coordinata per una società, si crea un linguaggio e quel linguaggio», per poter essere compreso e parlato, «deve essere imparato». Sfogliando le pagine dei manuali abbiamo noi stessi la possibilità di imparare quei linguaggi e scopriamo così che la familiarità che abbiamo con certe forme e colori non è casuale, ma accuratamente studiata e codificata; scopriamo che il marchio Benetton è sempre posizionato lungo il margine destro delle



pubblicità, che gli slogan della BMW terminano sempre con un punto e che nelle concessionarie Mercedes c'è sempre la stessa temperatura.

Una tale coerenza e uniformità nella comunicazione delle aziende forse oggi appare consueta, ma non lo era affatto quando furono progettati i primi manuali. Comunemente fatti risalire agli anni Sessanta del secolo scorso, gli archetipi furono in realtà realizzati negli anni Trenta e sono rappresentativi di quella razionalità tipicamente novecentesca, che era l'espressione di un mondo ancora socialmente gerarchizzato, fortemente burocratico e militarmente disciplinato. Non a caso i primi esempi di manuali di immagine coordinata *ante litteram* sono quelli del Partito nazista e, in particolar modo, l'*Organisationsbuch* del 1936. Si tratta di un corposo volume di oltre 600 pagine, rilegato in tela color rosso sangue, che al suo interno illustra elegantemente una moltitudine di stemmi, emblemi e distintivi, vessilli, gagliardetti e stendardi, uniformi militari e sportive, pistole, pugnali, spade e interi accampamenti militari.

Tanto l'*Organisationsbuch* – preceduto nel '33 da un più sintetico manuale intitolato *ABC des Nationalsozialismus* – quanto il fatto che ogni modifica alla grafica degli elementi identificativi del Partito fosse riportata nel periodico *Reichsgesetzblatt*, confermano la consapevolezza pionieristica del Partito nazista nei confronti della propria immagine pubblica: una condizione che si rivelerà tipicamente moderna con la diffusione dei mass media, diventando addirittura fondamentale per ottenere il

DA BERLINO A NEW YORK

Nella pagina a fianco in senso orario: *Manuale delle norme grafiche* della Metropolitana di New York, *Manuale delle norme grafiche* dell'Agenzia statunitense per la protezione ambientale (EPA), *Manuale organizzativo* del Partito nazista, *Manuale di identità societaria* della Truman (anni '70).

MANUALI NORMATIVI DELLA COMUNICAZIONE

consenso popolare tramite quella pratica che fino agli anni Sessanta, sia in ambito politico sia commerciale, si chiamava ancora propaganda.

Tra i primi manuali redatti invece per delle aziende si registrano quelli di due enti pubblici: il *Manuale delle norme della segnaletica*, edito nel '38 dalla Commissione di trasporto passeggeri di Londra (LPTB) e l'omonimo manuale edito nel '48 dalle neonate Ferrovie britanniche. Questi esempi inglesi, ancor più di quelli nazisti, esprimono quella ricerca della standardizzazione che era tipica della cultura anglosassone figlia della Rivoluzione industriale. Arricchiti da esempi chiari e comprensibili e illustrati in modo analogo agli esemplari realizzati nei decenni successivi, i manuali inglesi risultano ancora oggi straordinariamente moderni.

L'interesse da parte degli enti pubblici nei confronti della propria immagine è un fatto storicamente rilevante. Non a caso la progettazione delle cosiddette identità societarie, e dunque dei manuali, si diffuse soprattutto nel Secondo dopoguerra, in un momento storico permeato dallo spirito della Ricostruzione. In questo senso, i manuali si rivelano quali elementi funzionali a questo rinnovato sentimento di responsabilità sociale, che in ambito comunicativo si esprimeva attraverso la diffusione di elementi culturali identificativi. Inoltre, i manuali rispondevano alla necessità di centralizzare le proprie operazioni, dettata dalla nazionalizzazione e dal raggruppamento di molte società e dall'internazionalizzazione dei commerci e delle comunicazioni, venendo a costituire un importante strumento di controllo e di coordinamento.

Nonostante qualche sporadico caso risalente alla prima metà del Novecento, la corsa vera e propria all'immagine coordinata scoppiò con l'espansione americana della Olivetti, il cui design era conside-

rato all'unanimità il migliore in assoluto. Dopo la mostra al Museo d'arte moderna (MoMA) di New York nel 1952 e l'apertura del proprio *showroom* sulla Quinta strada nel 1954, la fama del design di Olivetti fu consacrata internazionalmente e si moltiplicarono le aziende che si proposero di emularne il successo attraverso lo sviluppo di una propria identità comunicativa. A poco a poco i programmi di immagine coordinata furono completati dai manuali normativi e fu proprio con la loro diffusione che la grafica maturò da disciplina artistica a disciplina progettuale, facendosi compiutamente design. Sfogliando le pagine degli splendidi manuali progettati allora (Braun, Lufthansa, Olimpiadi di Tokyo del '64, Expo del '67, e molti altri) scopriamo che veniva accuratamente definito l'aspetto degli oggetti più disparati: dalla grafica delle pompe di benzina ai portachiavi, dalle scatole di fiammiferi alle posate, dalle sigle televisive alle suole per le scarpe, fino agli *space shuttle* e alle navicelle spaziali illustrate nello straordinario manuale della NASA del 1976. E di ogni cosa veniva indicato non solo il modo corretto in cui andava progettata, ma anche i modi errati e dunque da evitare.

La maggior parte dei manuali era costituita da raccoglitori ad anelli, così rilegati perché le pagine, oltre a illustrare le norme della comunicazione, servivano come matrici per la fotocoproduzione degli elementi grafici che vi erano contenuti. La rilegatura ad anelli si rivelò inoltre straordinariamente funzionale per l'aggiornamento dei manuali; infatti, man mano che ne venivano ampliati o modificati i contenuti era possibile aggiungere o rimuovere pagine a piacimento, senza dover ristampare l'intero manuale.

A fianco dei mastodontici raccoglitori si diffusero anche i cosiddetti mini-manuali, snelli opuscoli che



permettevano una più agile consultazione e che spesso si rivolgevano non tanto ai progettisti grafici, ma ai manager che avevano il compito di supervisionare la corretta implementazione dei programmi di identità. Uno tra i più riusciti è quello progettato nel 1977 per il Servizio dei parchi nazionali statunitensi (NPS), costituito da un unico foglio ripiegato, sufficiente a regolare la progettazione grafica dei quasi 30 milioni di stampati pubblicati ogni anno dall'ente.

La forma dei manuali si è mantenuta invariata fino agli anni 2000, quando sono comparsi i primi esemplari in PDF, oggi sostituiti, a loro volta, da quelli pubblicati online. Se da un lato queste nuove tipologie hanno degli evidenti vantaggi, d'altra parte si sono rivelate estremamente effimere. Come ha notato il progettista messicano Armin Vit, «è difficile dare credito a un manuale PDF, specialmente se intitolato *Versione 1.0* o *Versione 1.5*. Che senso ha rispettare il manuale se verrà modificato il mese prossimo?». La natura effimera dei *file* spinge alla continua modifica e sostituzione dei manuali e così, più che allo sviluppo e all'evoluzione, si assiste all'incessante consumo e abbandono di manuali e immagini coordinate.

Questa è sicuramente una delle differenze principali tra il presente e il passato, quando «le identità erano progettate per durare e i manuali costituivano il principale garante della loro longevità» (*Manuals 1*, Unit Editions, 2015). Le stesse qualità fisiche ed estetiche dei manuali stampati sono rappresentative di questa visione a lungo termine. La qualità tattile e la robustezza dei materiali, la cura e l'intelligenza dei testi, la chiarezza ordinata



dell'impaginazione – oltre alla maestosa presenza fisica – determinano non solo il rispetto che si prova spontaneamente nei confronti di questi oggetti, ma soprattutto il piacere che si prova a sfogliarne le pagine, osservarne le illustrazioni e leggerne i testi.

Un piacere che ha determinato il successo delle ristampe e che è la conseguenza di quell'approccio sistematico alla progettazione che contraddistingue i gloriosi manuali realizzati nel secolo scorso, veri e propri capolavori, autentica espressione del buon *design*.

Nicola Matteo Munari

AURELIO CASTOLDI, MAESTRO SOCIALISTA E I LIBRI CONTRO LA RETORICA DI MUSSOLINI

SFIDA AL BALILLA RAZZISTA

COSTRETTO A CAMBIARE SCUOLA PER LE SUE IDEE, I
SUOI PERSONAGGI STAVANO ALLA LARGA DAL REGIME

di MASSIMO CASTOLDI

Tipografo e politico socialista, maestro elementare ed editore, Aurelio Castoldi, nato a Genova l'8 aprile 1892, visse a Pavia fino al 1925, quando si trasferì a Milano. Lavorò fin da adolescente, prima come venditore ambulante di giornali, il cosiddetto "strillone", e poi come tipografo. Si diplomò maestro alle scuole serali. Attivo nel sindacato dei tipografi e nel Partito socialista, fu eletto in Consiglio Comunale a Pavia nell'ottobre 1920. Rimase in carica al tempo della giunta Malagugini, fino alle dimissioni dell'intero gruppo consigliere imposte dal nascente fascismo, il 29 ottobre 1922. Fu segretario dell'Università Popolare di Pavia, e lasciò il lavoro di tipografo per quello di maestro elementare nel 1924, insegnando prima a Chignolo Po, poi a Milano: nella Scuola elementare "Vittorino da Feltre" di via Polesine fino al 1939 (con una breve pausa nella scuola "Pasquale Sottocorno" di Rogorodo, 1926-1930), e poi nella scuola elementare di via Giulio Romano fino al 1949. La duplice esperienza di tipografo e di insegnante lo indirizzò pre-

sto verso il mondo dell'editoria e fu tra i fondatori della casa editrice Labor nel 1934.

Tra le tracce più rilevanti della sua poliedrica attività fu certamente la scrittura per ragazzi. Esordì come autore a Pavia nel 1926 con l'editore Abele Boerchio, poi direttore del quotidiano *La Provincia Pavese*, col quale pubblicò tre volumetti di teatro per bambini, ispirati come quelli dell'amico Fabio Maffi, a principi egualitari e socialisti: *La festa per la dote della scuola. Disposizioni ministeriali - Commedie - Dialoghi - Monologhi - Brevi discorsi*, con prefazione del prof. comm. Giorgio Rossi R. Provveditore agli Studi, [1926]; *Piccole attrici. Teatro educativo per le Classi elementari femminili*, [1927]; *Piccoli attori. Teatro educativo per le Classi elementari maschili*, [1927]. Giorgio Rossi, allievo di Carducci e noto studioso di Alessandro Tassoni, era al tempo Provveditore agli Studi di Pavia, preside dell'Istituto Tecnico Antonio Bordon e presidente di quella Università Popolare pavese, della quale Castoldi fu segretario.

Trasferitosi a Milano, Castoldi collaborò tra marzo

L'IMPONENTE PRODUZIONE

Qui a fianco, le copertine di alcuni dei moltissimi libri pubblicati da Aurelio Castoldi.

L'ANTIFASCISMO NEI LIBRI PER BAMBINI

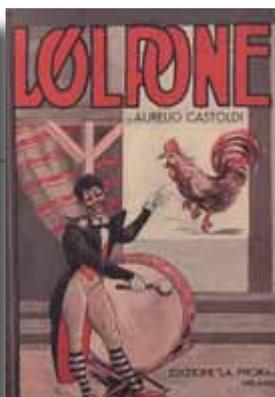
no vittime del brigante ciarlatano Volpone e vivono una serie di intricate vicende, che si risolvono nel fatale ritorno a Pianfelice, dove pure Volpone, alla fine del secondo romanzo, sentirà di doversi rifugiare, accolto da tutti con sentimenti di affetto e comprensione per la sua “redenzione”. Una lunga rassegna di incontri con personaggi operosi, solidali e disposti verso gli altri, delinea per i due protagonisti un percorso di formazione verso i valori più elementari e umanitari del socialismo. I due romanzi sono l’antitesi del diffuso romanzo di formazione fascista per ragazzi, da *Berlué* di Francesco Jovine (Palermo, Sandron, 1929) a *Ciuffettino Balilla* di Yambo (Firenze, Vallecchi, 1931), nei quali in genere un orfano della Grande guerra si prodiga nel far trionfare le ragioni di Mussolini, con lo scopo di onorare la memoria tradita del padre; partecipa a spedizioni punitive contro i “rossi sovversivi”, distruttori della patria, fino a indossare la camicia nera.

Nel 1937, sempre per la casa editrice La Prora, nella collana “Prime Gemme. Bibliotechina per la fanciullezza”, Aurelio pubblicò una piccola operetta teatrale intitolata *Romoleto. Operetta in un atto*, che fu musicata da Emilio Mazza e forse rappresentata a Milano. Quel nome, Romoleto, di suggestione romana, datato 1937, al tempo della fine della Guerra d’Etiopia e della proclamazione dell’impero, rimandava ai due più celebri balilla che apparvero sul *Corriere dei Piccoli*, nelle strisce disegnate da Bruno Angoletta e accompagnate dalle consuete strofe di doppi ottonari rimati, con una continuità non sempre regolare dall’8 dicembre 1935 al 9 maggio 1937. I due piccoli Romolino e Romoleto riuscivano sempre a farsi beffe dei nemici etiopi. L’inganno era il loro unico codice di comportamento e tutte le loro storie erano un’im-

plicita forma di educazione, oltre che al razzismo, alla logica di sopraffazione del più forte verso il più debole. Gli etiopi apparivano sempre poco intelligenti e pronti a cadere nelle trappole tese dai due balilla, di fatto freddi e spietati, ma ad arte resi simpatici ai piccoli lettori. Quando ancora Romolino e Romoleto stavano cooperando sul *Corriere dei Piccoli* alla “civilizzazione” della barbara Etiopia, Aurelio Castoldi pubblicava, in occasione del carnevale del 1937, il suo *Romoleto*, ambientato ai Giardini Pubblici di via Palestro di Milano.

L’operetta è una vera e propria festa. Tutto prende vita sulla scena, anche gli esseri inanimati. C’è infatti il coro dei coriandoli, ci sono le stelle filanti che corrono qua e là sul palcoscenico in ogni direzione e «sul vestito bianco hanno lunghe strisce di carta di color rosso e verde», le primule, le pratoline e le violette, le stesse stelle del planetario, e perfino la Primavera.

Romoleto, comandante di un piccolo plotone, in maschera da guerriero, coglie un mazzolino di fiori per la mamma e salva un bambino caduto nell’acqua del laghetto, ma per far questo perde elmo e moschetto. Conserva soltanto il suo mazzolino di fiori e tutti concludono in coro, sotto una pioggia di stelle filanti e di coriandoli tricolori, inneggiando al «piccolo eroe», vero antagonista dei due balilla del *Corriere dei Piccoli*, che respinge implicitamente la guerra razzista e imperialista appena conclusa, nonché l’arte dell’inganno e della sopraffazione del più forte sul più debole, e trionfa in un mondo dominato dalla pace, dalla concordia, dall’armonia universale, nel quale l’elmetto e il moschetto diventano soltanto una grottesca maschera di carnevale e possono essere buttati via senza alcun problema, quando si tratta di compiere il vero e solo atto eroico possibile: un gesto di solidarietà.



Fu in quell'anno che il maestro Castoldi, non iscritto alla Associazione Fascista della Scuola e al Partito Nazionale Fascista, diffidato dagli ispettori fedeli al regime, fu indotto a lasciare la scuola milanese di via Polesine per trasferirsi in quella di via Giulio Romano, dove era direttore didattico il compiacente socialista siciliano Alberto Franchino, compagno di scuola e sodale del maestro socialista Salvatore Principato. Nato, come Principato, a Piazza Armerina l'11 febbraio 1896, direttore didattico dal 1936, Franchino morì a Milano il 17 ottobre 1952.

Nel 1940 Aurelio Castoldi pubblicò ancora un romanzo, *Fratelli*, ispirato alla sua difficile, ma a tratti felice, infanzia a Pavia, con prefazione di Giuseppe Latronico, illustrazioni di Riccardo Bandirali, per le Arti grafiche Ponti & C. di Milano, senza alcuna esplicita allusione ai propri ideali socialisti, ma senza alcuna concessione ai miti del fascismo imperante. Soltanto nel 1945, dopo la Liberazione, poté dare finalmente alle stampe il suo terzo romanzo, *Gianni Olal. Romanzo per ragazzi*, illustrato da Riccardo Bandirali per le Edizioni La Vetta di Milano, che si può considerare come la traduzione piena del suo spirito antifascista e socialista.

Gianni Olal ha undici anni, il viso espressivo, gli occhi e i capelli neri, è alto, slanciato e frequenta la quinta elementare. Nella sua famiglia, dalle risorse economiche modeste, regna un grande equilibrio. In casa lavorano il padre e la sorella Lisetta, che è

commessa in un grande magazzino del centro città e attende al reparto delle calze da donna; nel frattempo frequenta la scuola festiva: vi impara il cucito, la maglia e il ricamo, a cucinare, a tenere in ordine la casa e perfino a coltivare fiori. Il signor Olal è operaio meccanico in un'officina, che raccoglie un buon numero di operai: vi si ascoltano «il rombo dei motori, il rullio delle cinghie, lo stridio delle macchine». Della madre e del padre non conosciamo il nome. Vivono in un'imprescindibile città, posta su un fiume e attraversata dal tram. Il padre di Gianni frequenta un Circolo, ispirato ai valori propri del socialismo, nel quale ogni domenica si riuniscono operai, impiegati, studenti. Gianni è ancora troppo giovane per prendervi parte attiva, ma sogna da grande di divenirne membro a tutti gli effetti, come suo padre e come il meccanico Mario Veri, giovane agile e robusto, dalla faccia aperta e intelligente.

L'intero programma del Circolo può essere sintetizzato nell'interazione dei tre concetti di natura, lavoro e solidarietà. La natura offre beni comuni che dovrebbero essere goduti in egual misura da tutti in una condizione di generale benessere; il lavoro diviene il mezzo per poterne fruire, ma al tempo stesso il maestro che insegna a fruirne in modo adeguato. È infatti il lavoro che «con le opere, produce anche le idee», spiega Mario Veri al piccolo Gianni. Solo mediante il lavoro l'uomo sembra poter conseguire quella superiore consapevolezza,

che ne nobilita i comportamenti verso l'esterno. Lavorare significa, infatti, rendersi utili agli altri e alla società e dal lavoro nascerebbe così la coscienza dell'altruismo come etica fondante dell'esistenza dell'uomo. Ogni socio del Circolo è pertanto tenuto ad intervenire «quand'è possibile, dove c'è un torto da raddrizzare, un sopruso da combattere, una giustizia da far trionfare». Sono questi i semplici principi che animano ogni comportamento e determinano ogni azione del ragazzo protagonista, che non cessa mai di porre la propria intelligenza e la propria generosità al servizio degli altri. Si trattava di un vero e proprio romanzo socialista per ragazzi e, anche per questo, Aurelio non riuscì a pubblicarlo prima del 1945, così come la sua antologia scolastica in cinque volumetti, scritta in collaborazione con la figlia Maggiorina, *Voci di bontà: corso di letture per le cinque classi elementari*, copertina e disegni del pittore Mariani, pubblicato a Milano, Edizioni Centauro, nel 1946.

Negli anni del fascismo imperante Aurelio, se fu molto prudente a pubblicare per ragazzi, dopo *Romoleto*, continuò tuttavia a lavorare con l'amico e collega Giuseppe Latronico e con un gruppo di maestri e insegnanti socialisti – tra i quali Andrea Tacchinardi, Fabio Maffi, Achille Agazzi, Giovanni Zibordi, Antonio Basso, Carlo Fontana, Lamberto Jori, Carlo Dell'Acqua, Gustavo Della Frattina – a due importanti imprese editoriali della casa editrice Labor, il *Dizionario Enciclopedico Moder-*

no e l'*Enciclopedia del ragazzo italiano*. Aurelio lavorò in particolare all'*Enciclopedia*, opera inizialmente in sei volumi e un fascicolo di indici, che a partire dal 1938 ebbe otto successive edizioni, arrivando fino ai primi anni Settanta. Castoldi è indicato come curatore dell'opera per la parte tipografica, Giuseppe Latronico per quella redazionale.

Anche il fondatore della casa editrice, Daniele Ercoli, è presente nel Comitato di redazione dell'*Enciclopedia*. Ercoli, autore di alcuni compendi di grammatica e di aritmetica per le scuole, aveva lavorato prima alla Mondadori ed era stato anche fondatore con Giuseppe Locatelli della casa editrice La Prora. Da una lettera di delazione del 26 aprile 1931 della spia Carlo Del Re al Capo della Polizia fascista Arturo Bocchini sappiamo che proprio Ercoli collaborava a Milano alla distribuzione della stampa clandestina per il gruppo antifascista di Giustizia e Libertà. Non vi sono dubbi sugli orientamenti culturali e politici del gruppo dirigente della Labor,

che, per eludere forme di censura e per poter diffondere l'opera, studiò calcolati compromessi col regime.

Per esempio nell'*Enciclopedia* il fascismo c'è ed è dichiarato esplicitamente (questo è importante!) nelle sezioni *Nel segno del littorio* e *Realizzazioni fasciste*, ma lì rimane confinato senza intaccare, contaminare minimamente tutto il resto dell'impianto dell'opera. Nessun cenno antisemita, quando si parla di ebrei, nessuna fascistizzazione della tradi-



zione storica e artistica. La cultura italiana poteva così essere nella sua integrità preservata dalla contaminazione fascista.

L'obiettivo era realizzare un'adeguata educazione del popolo, premessa indispensabile, secondo il modello socialista, per la formazione di quella «società di liberi e uguali», che fu l'ideale politico e culturale perseguito da Aurelio per tutta la vita, come è ben spiegato in un suo articolo pubblicato il 3 luglio 1947 sulla rivista *il Proletario. Settimanale della Federazione Provinciale Milanese del partito Socialista Italiano di Unità Proletaria*, dal titolo eloquente *Lo studio gratuito e gli insegnanti ben pagati*.

Un altro giornale del tempo, la *Voce socialista. Bollettino della Sezione Socialista del PSI di P. Romana-Vigentina*, del 15 maggio 1946, ne dava un breve efficace ritratto: «candido e serafico, di gentilezza estrema, studioso eclettico e poeta sentimentale, sembra balzato fuori dalle pagine del *Cuore* di Edmondo

De Amicis. Come tutti i socialisti di antica data è nemico dichiarato di ogni tesi d'odio e di violenza ma è anche spregiatore di ogni codardia. Aurelio Castoldi ha dedicato tutta la sua vita all'insegnamento, all'educazione dei giovani. Quando parla, quando scrive, insegna come fosse alla sua cattedra; maestro nel senso più compiuto e più nobile della parola. Fautore dell'unità proletaria insegue in essa un ideale purissimo di redenzione umana». Aurelio morì a Milano il 12 maggio 1967.

Massimo Castoldi



Riferimenti bibliografici:

M. Valeri, *Letteratura giovanile e cultura popolare in Italia dal 1861 ai giorni nostri*, in *Letteratura giovanile e cultura popolare in Italia*, Atti del Convegno svoltosi a Torino dal 2 al 4 giugno 1961 sotto il patrocinio del Comitato Italia '61, Firenze, La Nuova Italia, 1962; A. Mignemi, *Fumetti e giornali per ragazzi*, in *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, a cura di A. Mignemi, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1984; E. Rossi, *Una spia del regime. Carlo Del Re e la provocazione contro Giustizia e Libertà*, nuova edizione a cura di M. Franzinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 200; M. Castoldi, *Le ragioni di Gianni Olal. L'onomastica in un romanzo di Aurelio Castoldi (1892-1967)*, in *Rivista Internazionale di Onomastica Letteraria*, VIII, 2, 2002, pp. 423-436; Id., *Il balilla e Romoletto: il ribaltamento allusivo in una commedia di Aurelio Castoldi*, in *LG Argomenti*, XXXIX, 2, aprile-giugno 2003, pp. 65-71; M. Colin, *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*, Brescia, La Scuola, 2012; M. Castoldi (a cura di), *Piccoli eroi. Libri e scrittori per ragazzi durante il ventennio fascista*, Milano, FrancoAngeli, 2016 ("Studi e ricerche di storia dell'editoria"); M. Castoldi, *Insegnare libertà. Storie di maestri antifascisti*, Roma, Donzelli, 2018.

Finito di stampare
nel mese di aprile 2019
presso la tipografia
Galli Thierry stampa