

PreText

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



LA VITA AGRA DELL'EDITOR,
COSTRUTTORE, NELL'OMBRA,
DI BESTSELLER

QUANDO BOB NOORDA
RIVOLUZIONÒ IL MODO DI
INTENDERE LA GRAFICA

ELISABETTA SGARBI:
LA LETTURA RESTA UNA
ESPERIENZA PRIVATA

C'ERA UNA VOLTA
UNA LIBRERIA A
CITTÀ DEL MESSICO

I LIBRI, I GIORNALI LE DONNE... E LA GUERRA

**CENT'ANNI FA L'EUROPA E POI IL MONDO VENIVANO SCONVOLTI DA UN CONFLITTO
SENZA PRECEDENTI. TRE PROTAGONISTI EBBERO UN RUOLO
IMPORTANTISSIMO PUR NON IMBRACCIANDO LE ARMI. ECCO COME...**



PreText

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico
Art director

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti
Massimo Zingardi

Redazione
e comitato scientifico

Maria Canella, Antonella Minetto (responsabili)
Maria Luisa Betri, Luca Clerici, Diego Dejaco, Luigi Mascilli
Migliorini, Silvia Morgana, Oliviero Ponte di Pino,
Elena Puccinelli, Adolfo Scotto di Luzio

editing

Nexo - Elena Isella

Istituto Lombardo di Storia Contemporanea
redazione.pretext@istlec.fastwebnet.it
Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano
tel 02 6575317

@ 2015 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 - 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

In copertina:

Una crocerossina interpretata da Clara Bow nel lungometraggio
Wings (1927).

Si ringraziano:

Banca Prossima
Fondazione Cariplo, Fondazione Elisabetta Sgarbi, Fastweb

DI QUESTO NUMERO DI **PreText**
SONO STATE STAMPATE
N. 700 COPIE NUMERATE

Copia n. di 700



UNA PROPOSTA CHE CONDIVIDIAMO

IL BONUS DI BUONA LETTURA

GLI OPERATORI DEL SETTORE DELLA CARTA E DELLA GRAFICA VORREBBERO CHE VENISSE ACCORDATO UNO SCONTO DEL 75% SU LIBRI E RIVISTE ACQUISTATI DAI GIOVANI TRA I 18 E I 25 ANNI. SAREBBE IMPORTANTE PER LE FAMIGLIE MENO ABBIENTI. PERÒ NON BASTA, PERCHÉ LA GRANDE CRISI DELL'EDITORIA HA RADICI BEN PIÙ PROFONDE

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

P

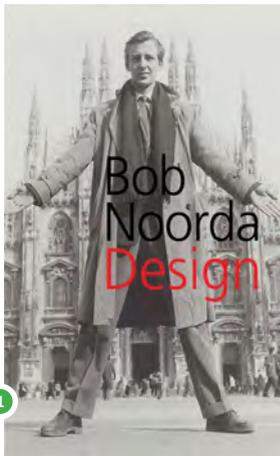
retex è giunto al quarto numero. Stampato su carta! Non poco per tempi in cui libri e riviste sono considerati alla stregua di malati terminali. Eppure... eppure l'interesse crescente per la storia dell'editoria, della grafica, del giornalismo ci convincono a non desistere. Ma non disdegnamo di seguire con attenzione ciò che accade nell'arcipelago

Internet: gli contestiamo solo la deriva pressapochista, la superficialità, l'illusione data ai frequentatori di essere al centro del mondo, quindi la perdita di capacità di ascolto. Del resto viviamo in un'era di passaggio e la confusione regna sovrana. Una sola certezza abbiamo. E non ci tranquillizza. Nel 2014 si stima che 800 mila persone siano "uscite" dal mercato del libro e della lettura e l'anno precedente si calcolava che quasi due milioni di italiani avessero smesso di leggere i giornali. Certamente la crisi economica

ha mietuto alcune di queste vittime, soprattutto nelle famiglie più giovani con ragazzi da allevare e far studiare. Per questo sposiamo la proposta della Federazione della Filiera della Carta e della Grafica di attribuire, ai ragazzi tra i 18 e i 25 anni (ma noi abbasseremmo l'età), un bonus che consenta di acquistare libri e riviste al 25% del prezzo di copertina fino a una somma di 100 euro l'anno. Siamo però convinti che molti di quegli ex-lettori siano stati semplicemente sedotti da altre sirene. O, peggio, che siano le nuove generazioni a disertare libri e giornali. E proprio qui sta un problema sociale (di integrazione) da non sottovalutare. Gli ultimi dati sulle nascite in Italia mostrano che ormai metà dei bambini sono figli di coppie straniere. Ben venga, grazie a questo non saremo un Paese in declino e troveremo le energie per inserirci con maggiori

METÀ DEI NUOVI NATI IN ITALIA SONO FIGLI DI IMMIGRATI. COME INTEGRARLI? CERTO NON CON SELFIE E SMARTPHONE. SERVONO I LIBRI DELLA NOSTRA CULTURA

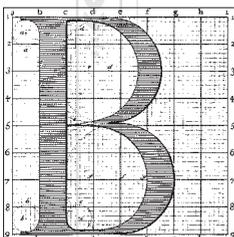
chance in una società completamente globalizzata. Ma se a questi ragazzi di fresca italianità non trasmettiamo i valori della nostra cultura, maturati con qualche millennio di storia, come possiamo pensare a un'integrazione e a una serenità sociale che ci consenta di prosperare? Non è certo con uno *smartphone* o dei *selfie* che si costruisce un mondo migliore. Con un libro sì. Se poi sarà di carta o elettronico poco importa. Pensiamoci, il futuro incalza e le sfide non si possono vincere quando il tempo è scaduto.



1



SOMMARIO - PreText n. 4 - ottobre 2015



2



3



10 / **Oliviero Ponte Di Pino**
Come campare scrivendo

16 / **Paolo Costa**
Nella rete dell'ISIS



22 / **Carlo Alberto Brioschi**
Vita agra dell'editor

30 / **Anna Ferrando**
Cacciatori di bestseller

36 / **Nicola Munari**
Architetture della pagina

42 / **Mario Piazza**
Bob, che amava Milano

46 / **Giorgio Bacci**
Ispirati dai preraffaelliti



54 / **Enrico Tallone**
L'Europa del buon gusto

58 / **Massimo Gatta**
In carta linda

64 / **Mirella Mingardo**
Per infondere fiducia

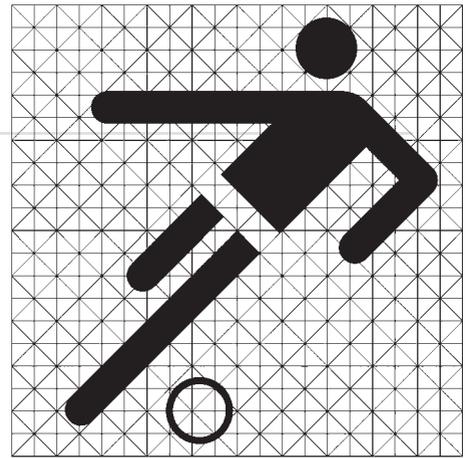
72 / **Andrea Bianchi**
E per munizione il libro

80 / **Simona Colarizi**
Per la penna di Barzini

92 / **Patrizia Foglia**
Anatomie della Passione

96 / **Elena Puccinelli**
Amiche, siate austere





4

100 / Alessandro Gualtieri
L'offensiva delle donne

108 / Valeria Palumbo
Racconto al femminile

120 / Salvatore Carrubba
Le sfide di Milano

124 / Gabriella Uluhogian
Un simbolo dell'Armenia

130 / Nunzia Augeri
C'era una volta in Messico

134 / Ivan Orsini
Rinascimento misterioso

140 / intervista con **Elisabetta Sgarbi**
«Un'esperienza privata»

142 / Fed. della Filiera della Carta e della Grafica
Fuga dalla lettura



5



6

1. La copertina del libro *Bob Noorda Design* (articolo a pag. 42).
2. Anna Olenda, operaia ausiliaria in Francia durante la Prima guerra mondiale (articolo a pag. 100).
3. Miniatura conservata nel nuovo *Matenadaran* armeno (articolo a pag. 124).
4. La scrittrice francese Colette con il suo gatto. (articolo a pag. 108).
5. Cartolina della Prima guerra mondiale con una donnina a cavallo di una pallottola (articolo a pag. 100).
6. Costume della prima metà dell'Ottocento conservato al Museo del Risorgimento (articolo a pag. 120).

IL DIRITTO D'AUTORE DALL'ARETINO AL *SELF PUBLISHING*

COME CAMPARE SCRIVENDO

IN MANCANZA DI ANTICIPI, GLI AUTORI STANNO CERCANDO NUOVE STRADE PER FINANZIARSI I ROMANZI: SI VA DAL *CROWDFUNDING*, ALLA "QUOTAZIONE", ALLA SPETTACOLARIZZAZIONE

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Come guadagnare scrivendo libri? Fino all'inizio del Cinquecento, prima della diffusione della stampa, la risposta sarebbe stata semplice: «Caro ragazzo, prima devi costruirti una fama di letterato. Poi trova un sovrano o un principe che ami le arti. Va bene anche una principessa... Devi iniziare ad adularlo quanto basta affinché diventi il tuo patrono. A quel punto gli dedichi il tuo capolavoro nelle dovute forme. Conta sulla sua riconoscenza».

Con l'avvento della stampa, il mecenatismo dei potenti a beneficio del poeta cortigiano ha trovato un'alternativa. Il libro ha incontrato, prima ancora che dei lettori, un ampio pubblico disposto a pagare per avere la possibilità di leggere un testo. È emersa la figura dell'autore, come strumento e artefice del marketing della propria opera. Il

primo autore in senso moderno è stato forse Pietro Aretino, nella Venezia di Aldo Manuzio, una figura con un'aura di scandalo (i *Sonetti lussuriosi*), amico dei potenti (con cui corrispondeva), abile propagandista di se stesso: il primo intellettuale all'italiana.

Quando hanno capito che si potevano far soldi con i libri, gli autori hanno preteso la loro parte, con qualche difficoltà vista l'avidità degli stampatori, sia quelli a cui avevano venduto la loro opera sia quelli che la piratavano. A partire dall'inizio del Settecento si sono così definite e diffuse la dottrina e la prassi del diritto d'autore (in parallelo con quella dei brevetti). Il principio è semplice: il titolare morale e materiale dell'opera è l'autore, che ne resta proprietario ma può cedere a un editore il diritto di sfruttamento. È il meccanismo tuttora in vigore nell'editoria carta-

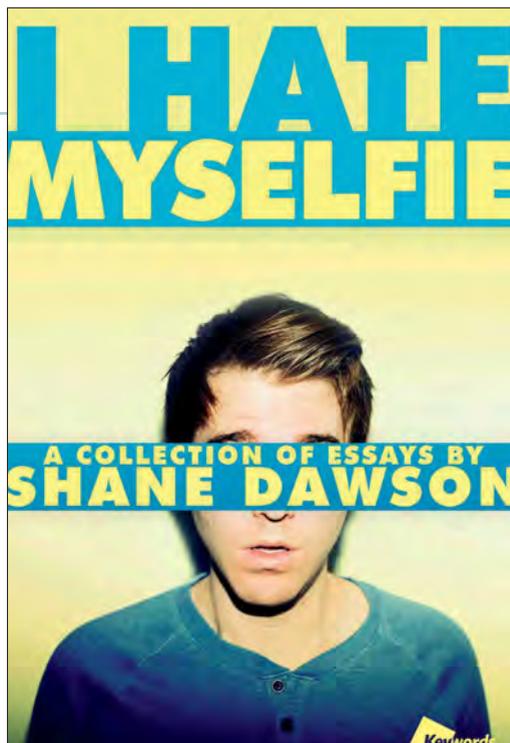
PASSANDO PER YOUTUBE

Videoblogger come Shane Dawson, grazie ai milioni di download dei loro video, spuntano ricchi anticipi dagli editori.

cea: l'autore riceve una percentuale sul prezzo di ogni copia venduta (tra il 4-5% per le edizioni economiche e il 12-15% per le edizioni *trade* di scrittori di grande successo). La possibilità di guadagnarsi da vivere grazie ai proventi delle proprie opere cambia radicalmente lo statuto dell'autore: si emancipa dagli interessi, dal gusto e dagli umori di un mecenate, e dipende dalle scelte del pubblico. È un processo democratico: chi compra un libro (o un quotidiano, un cd o un dvd) "vota" per quel libro (e il suo autore), per quel giornale, cd o dvd. È un fenomeno che ha un'immediata conseguenza politica: ha portato alla nascita dell'opinione pubblica e dunque della politica moderna. Grazie ai diritti d'autore molti scrittori hanno fatto una fortuna. Ancora di più quando ai diritti per i romanzi si sono aggiunti quelli per i film: J.K. Rowling, la creatrice di Harry Potter, è una delle donne più ricche del mondo, il fatturato di autori-brand come James Patterson, Dan Brown o John Grisham vale quello di una grande azienda.

Lo stesso meccanismo di remunerazione è stato applicato agli e-book, con percentuali diverse considerata la riduzione dei costi: i diritti vanno dal 20% dei grandi editori al 70% delle piattaforme di *self publishing* (al netto delle spese). In teoria, non è cambiato nulla ed è sempre possibile far (molti) soldi con i libri elettronici esattamente come accadeva con i libri di carta. In pratica la situazione è un po' più complicata. In genere i libri elettronici hanno un prezzo leggermente inferiore al corrispondente libro di carta: solo un piccolo sconto, perché gli editori "tradizionali" non vogliono fare eccessiva concorrenza al loro *core business* e alienarsi i librai (salvo le operazioni di sconti e supersconti temporanei consentiti dal commercio elettronico).

Tuttavia moltissimi libri elettronici, soprattutto quelli auto-pubblicati, vengono venduti a prezzi



bassissimi, come il classico 0,99 euro. Per accumulare significativi diritti d'autore sono necessari volumi di vendita enormi, un traguardo che quasi nessuno raggiunge.

Se quelli degli e-book sono dunque spesso micropagamenti, quelli che incassano autori ed editori di micronarrativa sono ancora più microscopici. Nanoism.net, il sito curato da Ben White che pubblica testi lunghi al massimo 140 battute e li posta su Twitter, ricompensa gli autori dei testi selezionati con nanopagamenti: attualmente 1,50 dollari per una nanostoria, 5 dollari per un nanoseriale di 3-7 puntate.

Il passaggio al digitale comporta una mutazione ancora più profonda, che investe la natura stessa del prodotto culturale, all'interno di un più ampio processo di *commodification*. I libri (ma anche le

canzoni o i giornali) da bene di consumo (cioè un oggetto che si può vendere e comprare) diventano un servizio di cui si può usufruire, senza però possedere alcun oggetto materiale. È per questo motivo che l'Unione Europea differenzia l'IVA tra cartaceo e digitale: in Italia pesa il 4% per il bene di consumo e il 22% per il servizio.

Siamo nell'economia della condivisione. Non è più necessario possedere un'automobile o un utensile, basta avere la possibilità di usarlo. Lo stesso vale per i libri, che non si possono accumulare in case che si sono fatte sempre più piccole. Insomma, un libro è avere la possibilità di leggerlo. È la libertà apparentemente infinita della *sharing economy* di cui parla Evgnij Morozov, dove «quelli che non possiedono nulla hanno l'illusione di una vita comoda, affittando beni altrui».

La condivisione può interessare anche il cartaceo: la app Pickmybook (ideata dalla giovane torinese Arianna Cortese) consente di condividere libri usati ed è particolarmente apprezzata per procurarsi libri di testo. Per quanto riguarda gli e-book, le biblioteche pubbliche sono state le prime a sperimentare articolate forme di condivisione, vincendo le resistenze degli editori. Un volume cartaceo può essere preso in prestito da un solo utente alla volta, ma una volta scaricato il file una biblioteca in teoria può far leggere contemporaneamente un e-book a un numero infinito di lettori. Per gestire e regolare il processo (e limitare il numero di condivisioni) sono state create apposite convenzioni e piattaforme (in Italia MLOL). Quello della *commodification* è un processo che prima dei libri ha interessato la musica (con servizi come Spotify, iTunes/Apple Music e Google Play Music) e il cinema e la televisione (Netflix). In rete sono attive da tempo piattaforme di con-

divisione di testi come Scribd e Oyster. Nel 2014 si è affacciata al settore anche Amazon. «Tocca guardare il contesto più ampio. I libri non competono solo con i libri. I libri competono con Candy Crush, Twitter, Facebook, i film in streaming, i giornali che leggi gratis. È un mondo nuovo. Ed è molto importante non limitarsi a costruire un fossato intorno all'industria che cambia» (*Corriere della Sera*, 19 luglio 2014): così Russell Grandinetti, vicepresidente di Kindle per Amazon, ha spiegato la filosofia di Kindle Unlimited, un servizio che per 9,99 dollari al mese offre accesso illimitato a una biblioteca digitale di volumi elettronici e audiolibri. Alla piattaforma non hanno aderito molti grandi gruppi editoriali: «Non si possono appiattare i libri, metterli sul mercato tutti allo stesso prezzo, indipendentemente dalla qualità e dal valore», ha obiettato Stefano Mauri (*La Repubblica*, 5 novembre 2014). Peraltro un sistema analogo è adottato da alcune testate giornalistiche online, che pagano (o premiano) i collaboratori sulla base del numero dei clic, dei “mi piace” e delle condivisioni.

Ma qual è il valore di un libro? Un editore tradizionale considerava i costi di produzione (comprendendo magari la traduzione o un certo numero di illustrazioni a colori), il numero di pagine, ma poi il prezzo tendeva ad allinearsi a quello di prodotti analoghi. Del resto, un bravo editor sa come “gonfiare” o “sgonfiare” un testo giocando su corpo tipografico e interlinea, sulla grammatura della carta, sulla gabbia di pagina, sugli occhiali... Con il digitale, resta solo la fredda oggettività del “conteggio caratteri”, proporzionale al “tempo necessario per la lettura” calcolato automaticamente da molti siti. Allora, si sono chiesti alcuni autori, perché la mia trilogia vichinga di 3 mila pagine deve valere quanto un pamphlet di

Alcune piattaforme in Rete per cercare una soluzione alla difficoltà che incontrano gli scrittori nel pubblicare e, soprattutto, vendere i loro libri nel mondo digitale abituato al “tutto gratis”.



30 paginette, magari assemblato in automatico da un programma con il “copiaincolla”? I moderni e-reader consentono di seguire istante per istante il processo di lettura da parte di ogni lettore: il tempo necessario a leggere una pagina, i passi in cui si sospende la lettura, la pagina in cui la si abbandona definitivamente. È dunque possibile offrire forme di pagamento sulla base delle pagine effettivamente lette, e magari promettere un bonus a chi arriva fino all’ultima pagina.

Per tener conto delle esigenze dei “cottimisti della letteratura” (e della lettura), Amazon ha attivato un meccanismo di “pay-per-page”: «Stiamo operando questo cambiamento per rispondere alla richiesta di autori che ci hanno chiesto che il compenso fosse proporzionale alla lunghezza dei libri e al numero di lettori. Con questo nuovo metodo di pagamento, verrete pagati sulla base del numero di pagine del vostro libro lette dai singoli clienti, la prima volta che lo leggono». Con questa logica, l’autore di un libro di 100 pagine dovrebbe essere pagato la metà dell’autore di un libro di 200 pagine; se il lettore del libro più lungo abbandona a pagina 100, i due autori incasseranno lo stesso compenso.

Un tentativo ancora più radicale l’aveva tentato nel 2000 Stephen King con *The Plant*, al grido di guerra: «Amici miei, possiamo diventare il peggiore incubo dei Grandi Editori». Al lettore veniva concesso di scaricare il testo gratuitamente, per

pagare un dollaro dopo aver terminato la lettura. King dichiarò che avrebbe abbandonato l’esperimento se i lettori paganti fossero stati meno del 75%. L’autore di *Misery non deve morire* non ha ripetuto l’esperimento.

Oggi ci sta riprovando la piattaforma openbooks.com, scommettendo sulla qualità dei libri pubblicati e sull’onestà dei clienti, che hanno la possibilità di scaricare il libro gratuitamente, di leggerlo e di pagarlo solo se hanno ritenuto la lettura soddisfacente. L’esito è stato analogo: i clienti lo scaricano gratis, forse lo leggono, ma la grande maggioranza non torna sul sito per pagarlo (*La Repubblica*, 3 maggio 2015).

Questo comportamento non deve però far pensare che gli amanti dei libri siano disonesti, almeno se confrontati ai consumatori di musica e di film: secondo una recente ricerca del britannico Intellectual Property Office, Online Copyright Infringement Tracker Survey (5th Wave), vengono scaricati illegalmente più musica, film, programmi tv, videogiochi, programmi che libri. Secondo il direttore della Publishers Association, i lettori preferiscono gli acquisti legali a quelli illegali perché gli e-book sono facilmente disponibili e a un prezzo conveniente: «Fin dall’inizio ci sono stati diversi ottimi sistemi per scaricare i libri; per questo l’editoria soffre meno di altri settori a causa della pirateria. Ma gli editori devono continuare a lavorare per fare in modo che l’attività ille-

gale non privi gli autori dei compensi loro dovuti» (*The Guardian*, 24 luglio 2015).

I diritti d'autore arrivano dopo la pubblicazione del libro. Ma per un autore può essere necessario finanziare la fase di scrittura. L'editoria tradizionale prevedeva un sistema di anticipi a valere sui successivi diritti d'autore: alcuni fortunati (e bravi) riescono a strappare agli editori anticipi milionari (in euro o dollari).

Le piattaforme di *self publishing* non prevedono anticipi, ma qualcuno ha provato a inventare strade alternative. Nel novembre 2010 lo scrittore britannico Cathal Morrow ha annunciato di volersi quotare allo Stock Exchange di Londra, proponendo 30.000 azioni del valore nominale di 10 sterline ciascuna per finanziare la scrittura di un romanzo biografico su Immanuel Kant (titolo provvisorio: *Yes We Kant*). La trovata era dichiaratamente autopromozionale: «Più famoso riuscirò a diventare, maggiori saranno i guadagni degli investitori», ha spiegato. La notizia, ripresa da testate autorevoli come *The Guardian*, si è poi rivelata una burla orchestrata dall'autore ma nel frattempo alcuni esperti di finanza avevano commentato: «Non è un investimento peggiore di molti altri». La stessa strada era stata già intrapresa con successo dal compositore Andrew Lloyd Webber, autore di musical di enorme successo: The Really Useful Group, la sua società di produzione, è stata quotata alla Borsa di Londra nel 1986.

La rete rende oggi possibile il finanziamento collettivo anche senza passare dalla Borsa: è il *crowdfunding* (letteralmente finanziamento da parte della folla), utilizzato oltre che nel non-profit anche per finanziare (o autofinanziare) l'attività dei giornalisti e fotografi per inchieste e reportage, ma anche progetti artistici. Pioniere del

crowdfunding letterario è il newyorkese Tao Lin, che nel 2008 ha lanciato un appello ai potenziali "microeditor": in pochi giorni avrebbe raccolto 12.000 dollari, che gli avrebbero permesso di licenziarsi dal lavoro di redattore per dedicarsi completamente alla scrittura del suo secondo romanzo.

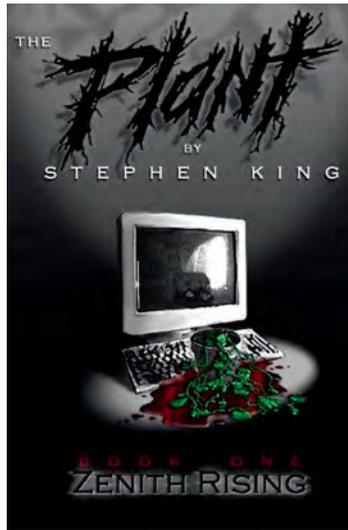
Qualche imprenditore ha voluto dare una forma specifica al *crowdfunding* letterario. Nel 2010 tre autori, Dan Kieran, Justin Pollard e John Mitchinson, hanno fondato Unbound (letteralmente non vincolato, ma nel caso specifico anche "non rilegato"), una casa editrice che si propone di finanziare via web i libri che pubblica. L'autore presenta il proprio progetto, fissando un budget; chi si iscrive al sito ha diverse possibilità di finanziarlo: per esempio, 10 sterline per l'e-book, 20 sterline per una copia della prima edizione *hardcover* più l'e-book, 250 sterline per il cartaceo più l'e-book più una cena con l'autore. Se l'obiettivo viene raggiunto, lo scrittore si mette all'opera; in caso contrario, i sottoscrittori hanno l'opzione di dirottare il finanziamento su un altro progetto. È anche possibile finanziare integralmente un progetto, dividendo i futuri guadagni. Tutti i finanziatori hanno la possibilità di seguire il processo creativo, attraverso lo *shed* (il "rifugio") dell'autore, dove vengono pubblicate interviste esclusive, capitoli in anteprima, scalette eccetera. Unbound.co.uk divide i proventi (sottoscrizione e vendita delle copie) a metà con l'autore. Per Philip Pullman, Unbound è «l'idea più brillante di tutti i brillanti germogli che il mondo digitale ha fatto nascere dal vecchio tronco del mondo del libro». Nei primi tre anni Unbound ha attratto 60.000 utenti e pubblicato circa 50 titoli, sia di narrativa sia di saggistica.

In Italia un servizio analogo lo fornisce bookabo-

Nel 2000 Stephen King pubblicò *The Plant* (a centro pagina) invocando: «Amici miei, possiamo diventare il peggior incubo dei Grandi Editori». Al lettore veniva concesso di scaricare il testo gratuitamente, per pagare un dollaro dopo aver terminato la lettura.

ok.it, fondata nel 2014. Il team mette a disposizione dell'autore «tutta la sua esperienza di *social media strategy* e di *campaign strategy*, basata su una *case history* internazionale e nazionale di campagne di *crowdfunding*». La campagna di *crowdfunding* dura al massimo 180 giorni; se l'obiettivo viene raggiunto, si legge sul sito, «bookabook preparerà i formati digitali e li invierà ai tuoi sostenitori. Ma non solo, cercherà una casa editrice per il tuo libro. Se non dovesse trovarla porterà il tuo libro in formato cartaceo e digitale direttamente sugli store digitali, assicurandogli una buona visibilità grazie agli accordi tra bookabook e gli store».

Come è accaduto con la musica, l'esplosione del digitale può però paradossalmente valorizzare la presenza dell'artista. Se i proventi da cd e affini sono in costante diminuzione, crescono quelli dovuti ai concerti. Allo stesso modo, i lettori sono disposti a pagare per partecipare a eventi con autori particolarmente apprezzati, *per reading* (o tornei come i *poetry slam*) o incontri. L'enfasi scivola dalla qualità del testo alla capacità d'intrattenimento dell'autore: «Un autore introverso ci rimette. Ma non basterà un autore estroverso a trasformare un cattivo libro in un best seller», ha commentato David Lodge (*La Repubblica*, 15 marzo 2015). Non a caso sono sempre più numerosi gli scrittori che spettacolarizzano le presentazioni dei loro libri. In Italia un editore come



Laterza nel maggio 2015 ha annunciato di voler diventare anche «produttore di spettacoli». Giuseppe Laterza ha spiegato di volerlo fare «per rompere le barriere, oltre che per portare, in un campo dove abbiamo tanto da imparare, la nostra esperienza, quella dei festival ma soprattutto quella

delle Lezioni di storia che da dieci anni ormai organizziamo a Roma» (*La Repubblica*, 9 maggio 2015).

Un'altra scorciatoia pare offrirgli un canale video come YouTube: blogger e soprattutto videoblogger di successo come Shane Dawson (autore del best seller *I Hate Myselfie*), PewDiePie e CutiePieMarzia (al secolo Marzia Bisognin), dopo essere diventati ricchi e famosi grazie ai milioni di download dei loro video, possono poi spuntare anticipi miliardari dai grandi editori.

Il nuovo mercato del libro mescola nuovo e antico: autori cortigiani e «liberi scrittori» che vivono dei loro diritti d'au-

tore, scrittori a cottimo o autori social, e addirittura autori «saltimbanchi», che per ottenere attenzione e fama si esibiscono sulla piazza virtuale di youtube.com. Le possibilità sembrano numerose e allettanti. Ma nell'era della condivisione virale dei contenuti, quando domina l'ideologia del diritto alla cultura, all'informazione e all'intrattenimento gratuiti per tutti, per chi produce contenuti di qualità non sarà facile guadagnarsi da vivere.

Oliviero Ponte di Pino

LA RELIGIONE COME PARAVENTO

Nella pagina a fianco, due immagini tratte da Internet con cui l'ISIS tenta di fare proseliti e di legittimarsi.

INFORMAZIONE & PROPAGANDA

LA STRATEGIA DI COMUNICAZIONE DELLO STATO ISLAMICO

NELLA RETE DELL'ISIS

IL TERRORISMO MOSTRA GRANDI CAPACITÀ NELLO SFRUTTAMENTO DEI NUOVI MEDIA. E ANCHE LÌ VANNO COMBATTUTI, OVVERO DELEGITTIMATI CON LE STESSA ARMI CON CUI FANNO PROSELITI

di PAOLO COSTA

La guerra si è sempre manifestata anche nella sfera informativa, sia sotto forma di raccolta di notizie a supporto del processo decisionale (*intelligence*) sia in termini di manipolazione e falsificazione dei dati a disposizione del nemico: informazione e controinformazione, insomma. Alla sfera informativa si è poi sovrapposta, in epoca più recente, quella mediale. La guerra moderna ha reso sistematico l'uso dei mezzi di comunicazione di massa – giornali, radio e televisione, ma anche cinema – come strumenti di propaganda, indirizzata tanto ai militari quanto alla popolazione civile. D'altra parte il giornalismo di guerra ha spesso saputo svolgere un ruolo fondamentale di testimonianza e denuncia, nella migliore tradizione del *watchdogging*.

Se in guerra le pressioni del potere sui media aumentano, il ruolo dei media liberi è resistere a esse e smascherarle. Nel caso della guerra del Vietnam (1960-1975) ciò in larga misura accadde. Durante la prima guerra del Golfo (1990-1991) molto meno.

Infine sono arrivate le reti di computer. Anzi, è arrivata la Rete. Questa riveste un ruolo decisivo nelle nuove guerre almeno da tre punti di vista, che hanno a che fare rispettivamente con lo spazio del conflitto, la funzione dei media e l'esercizio della propaganda.

In primo luogo lo spazio del conflitto si allarga oggi al cyberspazio: Internet diventa un fondamentale campo di battaglia (*military battleground*). Si tratta, secondo l'attuale capo di Stato Maggiore USA, Martin Dempsey, del



cambiamento più importante degli ultimi decenni nell'ambito delle dottrine militari. Gli Stati Uniti si sono dotati nel 2009 di un Cyber Command, in seno al Dipartimento della Difesa, nel quale lavorano oltre 5.000 militari con il compito di proteggere le reti di telecomunicazione, fornire supporto elettronico alle missioni belliche ed eseguire azioni di offesa online. Russia, Cina e Regno Unito sono organizzati più o meno allo stesso modo. La Cina, in particolare, dispone di un comando strategico analogo a quello USA (il Xixi Baozhang Jidi), mentre l'Unione Europea opera attraverso la ENISA, l'Agenzia per la sicurezza delle reti e dell'informazione.

Il secondo cambiamento riguarda la funzione svolta dai media e in particolare il modo in cui, attraverso i cosiddetti nuovi media, le notizie raggiungono l'opinione pubblica. Dalla prima metà del decennio scorso, in occasione dei più sanguinosi conflitti in ogni angolo del mondo, abbiamo visto manifestarsi forme inedite di giornalismo *grassroot*, o *citizen journalism*. Sempre più spesso le guerre vengono narrate in prima persona dai cittadini coinvolti, grazie agli strumenti che la Rete mette loro a disposizione. Alla stagione gloriosa dei blog, che ha contraddistinto la Seconda guerra del Golfo (2003-2005), è seguita quella dei social network come YouTube, Facebook e Twitter, esplosa in particolare in occasione della cosiddetta Primavera araba e tuttora in corso. Alcuni osservatori associano, non si capisce se in un rapporto di causalità, la crescente circolazione di notizie diffuse attraverso i nuovi media alla crisi di autorevolezza dei mezzi di informazione tradizionali. Assistiamo, in sostan-

za, al cortocircuito fra tre fenomeni: la spettacolarizzazione della guerra, che si offre come evento mediatico per eccellenza, la difficoltà dei mass media a fornire chiavi di lettura plausibili e lo sforzo dell'opinione pubblica di mettere in piedi processi di narrazione dal basso. È dubbio che tutto questo, nel suo complesso, migliori la nostra comprensione dei fatti drammatici osservati nelle aree di crisi del mondo. Che cosa capiamo, per esempio, dalla visione di decine di migliaia di filmati pubblicati su YouTube dai cittadini siriani, i quali dal 2011 testimoniano in prima persona atrocità di ogni sorta?

Infine è sempre più evidente il ruolo centrale che i media digitali assumono nella strategia propagandistica delle parti in conflitto. E ciò è tanto più vero nel momento in cui la guerra diventa asimmetrica, ossia è combattuta non fra due Stati (soggetti di diritto pubblico riconosciuto) ma fra Stati ed entità terroristiche più o meno localizzabili territorialmente. Tali entità si dimostrano anzi assai abili proprio nell'utilizzo dei nuovi media. Il caso dell'ISIS (Islamic State of Iraq and Syria) è da questo punto di vista esemplare e merita di essere analizzato in dettaglio. Ormai da tempo Stati Uniti ed Europa si interrogano sulla risposta più efficace da dare alla minaccia dell'ISIS, sia che essa vada letta come la manifestazione di una furia religiosa antioccidentale e quindi rivolta direttamente contro di noi, sia che si iscriva – come sono più propensi a credere – nel quadro di un confronto interno al mondo musulmano, nel quale l'attacco all'Occidente risulta più un mezzo che un fine, essendo l'egemonia in Medio Oriente la vera posta in gioco.

Le posizioni sono discordi e le certezze poche. Ma di una cosa tutti appaiono convinti: l'ISIS mostra notevole competenza nell'utilizzo dei media e sta ottenendo grande successo, se non sul piano strettamente militare, senz'altro su quello della propaganda. Dunque è anche su tale terreno che occorre ingaggiare un confronto con il cosiddetto Stato Islamico, studiandone strategie di comunicazione, contenuti e retorica. È dubbio che l'ISIS possa essere sconfitto solo col linguaggio della forza. Serve, come suggerisce l'esperto di sicurezza internazionale David S. Sorenson, una contronarrazione mediale che indebolisca la legittimità religiosa delle sue azioni. Tuttavia ci si domanda quale fonte potrebbe plausibilmente incaricarsi di questo *storytelling*. Non certo gli Stati Uniti, che godono di scarsissima credibilità fra le popolazioni arabe. Non a caso le campagne fin qui lanciate dal Dipartimento di Stato attraverso il Center for Strategic Counterterrorism Communications si sono rivelate fallimentari: sbagliata la fonte e sbagliato il messaggio, secondo Sorenson. L'8 luglio 2015 Stati Uniti ed Emirati Arabi hanno annunciato la costituzione di Sawab, una inedita campagna sui social media pensata per amplificare le voci moderate e tolleranti in Medio Oriente. Nel video di lancio dell'iniziativa si afferma che l'Islam è una religione di «pace, compassione e inclusione» e che questa identità è stata contraddetta da una minoranza tanto violenta quanto lontana dai veri principi della fede musulmana. È presto per capire se questa nuova iniziativa si rivelerà più efficace di altre del passato.

Nel frattempo, che cosa abbiamo capito della strategia propagandistica dell'ISIS? Il dato più evidente è la scelta di privilegiare i cosiddetti nuovi media: YouTube e Twitter in particolare,

ma anche Tumblr, Instagram, WhatsApp (per diffondere video o grafici) e SoundCloud (dove sono pubblicati file audio in grande quantità). L'ISIS dà prova di maneggiarne con perizia la grammatica. La scelta a favore dei nuovi media va incontro a una duplice esigenza. Da un lato essa consente allo Stato Islamico di diffondere la propria voce rapidamente e senza sostenere investimenti enormi. Si pensi agli investimenti che invece sarebbero necessari per mettere in piedi una piattaforma televisiva. Ciò non significa che l'ISIS rinunci al tentativo di condizionare il racconto di sé veicolato dai circuiti globali dell'informazione. Al contrario: l'immagine mediatica dell'ISIS è frutto della sua accorta strategia di comunicazione online, ma anche – in modo speculare – il risultato della narrazione fabbricata dalle grandi testate occidentali attraverso il ricorso a specifiche fonti di informazione, tutte interessate a dare una certa sostanza e un certo profilo al fenomeno. I grandi media, insomma, hanno finito per istituzionalizzare l'ISIS.

D'altro canto la scelta di comunicare attraverso la Rete rende le centrali della propaganda jihadista meno vulnerabili alle azioni di sabotaggio del nemico. Su Internet ci si nasconde bene e – se colpiti – ci si riorganizza rapidamente. Il caso dell'emittente radiofonica serba B92, invisa al regime di Belgrado e oscurata dal governo di Slobodan Milošević durante la guerra del 1999, è lì a testimoniarlo. Nonostante i sigilli apposti allo studio, la radio tornò a operare clandestinamente nel giro di pochi giorni grazie al supporto della Glaser Progress Foundation. E la popolazione serba continuò a riceverne il segnale diffuso via Internet in modalità *streaming*. Sorte diversa toccò alla televisione nazionale serba, bombardata e resa inoperativa da un missile del-

la NATO il 23 aprile del 1999. Perché, a differenza di un sito web o di una pagina di Facebook, un ripetitore televisivo non si ripristina così facilmente. Un episodio, questo, che vale la pena di ricordare proprio oggi, mentre ci raggiunge la notizia della chiusura definitiva di Radio B92 decisa dalla nuova proprietà.

Meno chiaro è se la scelta compiuta dall'ISIS a favore dei nuovi media sia ideale in termini di audience raggiungibile. Molto dipende dall'area geografica e dal pubblico che l'organizzazione intende raggiungere. Certo è che la penetrazione dei social media in Medio Oriente è ancora piuttosto bassa: 17%, contro il 47% dell'Europa occidentale e il 59% degli Stati Uniti. Tuttavia le giovani generazioni saudite, egiziane, tunisine e anche siriane sono molto attive su Facebook e Twitter. L'account di Twitter più popolare in Siria è quello di Shaykh Adnan Al-Arouf, un predicatore salafita con oltre 2 milioni di *follower*. In realtà Al-Arouf vive in Arabia Saudita e ha seguaci in tutto il Medio Oriente e in Europa.

Soffermiamoci proprio su Twitter, una delle colonne della strategia dello Stato Islamico. Bisogna tenere presente che, nel perseguimento nella propria strategia, l'ISIS fa uso di tecniche e strumenti in grado di amplificare artificialmente l'audience su Twitter. Si tratta, peraltro, di un approccio non molto diverso da quello impiegato in taluni contesti di marketing particolarmente spregiudicati. È noto, per esempio, il ricorso ad applicazioni di *social botnet-ing* (o *botneting*). Attraverso di esse l'ISIS è in grado di accedere a migliaia di profili individuali di Twitter e di gestirli centralmente, diffondendo enormi quantità di tweet in pochi minuti, come se fossero pubblicati dai singoli utenti.

È di questo tipo l'applicazione per smartphone

denominata *The Dawn of Glad Tidings* («Alba della Buona Novella»), che per circa un anno è stata scaricabile dal Play Store di Google o sottoscrivibile direttamente sul Web. Collegato alla app, il profilo di Twitter dell'utente si trasforma in un terminale sotto il controllo di un gestore remoto, ossia dello stesso ISIS. Il *social botnet* agisce in due sensi: da un lato invia in un solo colpo decine o centinaia di tweet a tutti i profili connessi al circuito tramite la app, dall'altro determina l'immediato retweet di tali messaggi da parte dei profili stessi. Durante l'assedio di Mosul, nel giugno del 2014, con questa tecnica l'ISIS è riuscito a inviare più di 40.000 tweet nell'arco di una sola giornata.

Un altro modo di aumentare la magnitudo dei messaggi, cui l'ISIS fa sistematico ricorso, consiste nella promozione massiccia di *hashtag*, con l'obiettivo di renderli popolari e quindi farli apparire nelle liste dei temi di tendenza in lingua araba, come @ActiveHashtags. Ciò determina, per effetto della legge di potenza caratteristica delle reti a invarianza di scala come Internet, un ulteriore incremento di visibilità. A tale scopo si improvvisano campagne su temi particolarmente controversi, associandole a specifici *hashtag* che inesorabilmente scalano le classifiche di popolarità. Simili espedienti rendono la voce dell'ISIS su Twitter più udibile di altre, a prescindere dal numero reale di sostenitori. Per approfondimenti si può vedere la bella analisi di J.M. Berger, direttore di Intelwire.com, su *The Atlantic* del 16 giugno 2014 (*How ISIS Games Twitter*).

Un'analisi dei contenuti e dei messaggi diffusi dall'ISIS in Rete ci aiuta a capire quali siano i suoi obiettivi di comunicazione. Com'è ovvio, anche la scelta della lingua implica l'identificazione di una audience potenziale. I messaggi in

LA RISPOSTA

In Rete sono nate organizzazioni che cercano di contrastare il terrorismo 2.0 sul loro terreno.

arabo si indirizzano in linea di massima alla popolazione locale, ma anche ai network televisivi globali come *Al Jazeera* o *Al Arabiya*, che inevitabilmente li amplificano.

La prima cosa da notare è la relativa scarsità di appelli alla mobilitazione contro l'Occidente, frequenti invece nella pubblicistica di Al Qaida. I messaggi in cui si minaccia il bagno di sangue degli americani o la conquista di Roma, che hanno tanto colpito la nostra sensibilità e talvolta suscitato anche reazioni ironiche, rappresentano una quota esigua sul volume complessivo di *post*, *tweet*, filmati e contributi audio, specie se consideriamo solo quelli in lingua araba. Prevalgono altri contenuti: l'espansione dell'ISIS nel teatro di guerra fra Siria e Iraq, celebrata con toni epici e solenni, la conseguente affermazione dello Stato Islamico come entità burocratica e amministrativa, l'unificazione dei musulmani. La liberazione del suolo islamico da governanti apostati e corrotti è di gran lunga più importante della lotta contro americani e israeliani. L'epitome di questo tipo di comunicazione è rappresentata da *Flame of Wars*, una serie di filmati confezionati con grande perizia da Al Hayat Media Center, il braccio propagandistico dell'ISIS, e diffusi attraverso i principali social media.

Questi contenuti si riflettono nei *tweet* dei simpatizzanti. All'inizio del 2015 Walid Magdy, Kareem Darwish e Ingmar Weber, tre ricercatori del Qatar Computing Research Institute di Doha, hanno condotto uno studio approfondito su un campione di 3.100.000 *tweet* in lingua araba contenenti riferimenti all'ISIS. La lettura dei messaggi, condotta con il supporto di algoritmi di *sentiment analysis*, ha messo in luce che i contenuti critici nei confronti dello Stato Islamico sono in numero molto maggiore rispetto ai *tweet* di



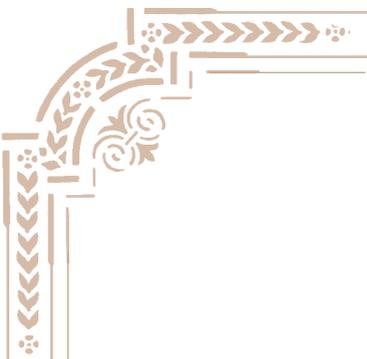
صواب
SAWAB
مُتحدون ضد التطرف
United Against Extremism

sostegno. Questi ultimi, poi, insistono prevalentemente sui successi conseguiti dall'ISIS sul piano militare, dando fiato alla retorica della liberazione delle terre islamiche.

Quanto ai messaggi rivolti ai musulmani all'estero, se da un lato essi esaltano i pericoli della lotta e il martirio, dall'altro presentano l'arruolamento nelle file dell'ISIS e l'esperienza del *jihād* come gratificanti sul piano personale. La rinuncia alle comodità occidentali, si afferma in molti *videoclip* in lingua inglese, è ripagata dalla serenità della nuova vita in Medio Oriente. In un messaggio si attribuisce addirittura a Maometto l'idea che il *jihād* costituisca una cura efficace contro la depressione.

Torniamo al punto dal quale siamo partiti. L'immagine mediale dell'ISIS è il frutto tanto della sua sapiente strategia di comunicazione, quanto della cornice narrativa fin qui confezionata dai media globali. I nostri mezzi di informazione raccontano di un ISIS bramoso di annientare l'Occidente e perciò intento a organizzare la crociata verso gli infedeli in Europa e negli Stati Uniti. È questo l'effetto di un *framing* giornalistico frettoloso – o forse voluto – che non trova pieno riscontro nella massa di contenuti diffusi in Rete. In questo modo lo Stato Islamico riesce nell'intento di dire contemporaneamente due cose molto diverse: una a uso dell'*audience* occidentale, che desidera essere spaventata e narcotizzata dallo spettacolo dell'orrore, l'altra rivolta alle masse islamiche in cerca di riscatto. Intanto, la guerra continua.

Paolo Costa



E^{dit}o^{ri}

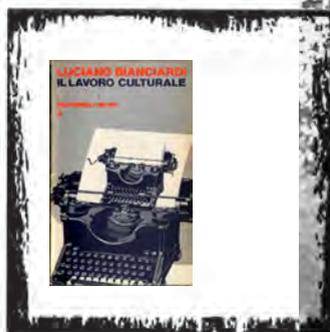
LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

STORIE VERE E INVENTATE DI SCOPRITORI
(E COSTRUTTORI) DI BESTSELLER

VITA AGRA DELL'EDITOR

UNA FIGURA REALE CHE HA ISPIRATO TANTA
LETTERATURA. SPESSO CHIAVE DEL SUCCESSO
DI UN AUTORE, IL SUO RUOLO È PERÒ
RICONOSCIUTO SOLO DAGLI ADDETTI AI LAVORI

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



LE ILLUSIONI PERDUTE
Luciano Bianciardi e la copertina
del suo libro-ritratto di un'intera
generazione di intellettuali di sinistra.

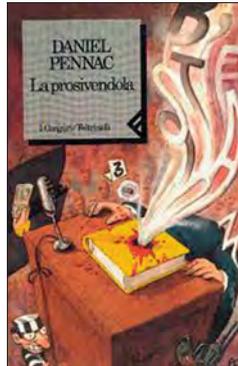


Lo scrittore francese Daniel Pennac.
Nel suo romanzo *La prosivendola* (sotto) racconta il lancio di un bestseller internazionale sul mondo della finanza.

L'editor è quella strana figura professionale che non scrive libri (ci pensano gli autori), non li stampa (c'è il tipografo), non li vende (è compito del libraio), e non li distribuisce nemmeno. Il suo compito si limita più o meno a tutto il resto (copyright di Valentino Bompiani): va a caccia di autori, seleziona un testo da pubblicare, ne propone le modifiche necessarie e accompagna ogni fase della successiva gravidanza letteraria fino all'approdo del libro sul mercato. Per qualcuno gli editor sono scrittori mancati ma è una definizione in fondo banale e un po' troppo simile a quella usata per i giornalisti e poi bisognerebbe almeno ricordare il caso di editor-scrittori di successo come Elio Vittorini, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Luciano Bianciardi che smentisce con una certa efficacia il trito luogo comune.

La verità è che sono semplicemente due mestieri diversi; più interessante notare come l'editor sia stato al di là del suo volere anche un ottimo personaggio da romanzo, forse grazie alle numerose invidie (non del tutto giustificate) che i *gatekeepers* del mondo dei libri tendono ad attirarsi, forse per il fascino (tutto presunto) del mondo letterario in cui vivono e sicuramente per l'ambigua natura del ruolo che ricoprono: mediatori, quali sono, tra la creatività artistica dell'autore e le regole del mercato che ogni sana impresa dovrebbe tentare di mettere in pratica.

La comparsa dell'editor sulla pagina scritta, come protagonista o comprimario romanzesco, avviene in realtà relativamente tardi. E il motivo è molto semplice: la figura in questione è



un'invenzione che risale agli inizi del Novecento e riguarda inizialmente soprattutto i Paesi anglosassoni; i primi editor tra l'altro si sono affermati nei giornali (questo in parte spiega la comune definizione spregiativa di cui si diceva inizialmente) dove c'era la necessità di correggere gli articoli per metterli in pagina ma anche di capire quali pezzi pubblicare per andare incontro nel modo migliore ai gusti dei lettori. Si dice che l'editor di maggior successo della storia sia stato Mosè con le tavole della legge (Dio l'"autore") ma, al di là delle battute, prima del secolo scorso il campo era occupato più che altro da stampatori più o meno illuminati o piccoli e grandi tipografi, da Manuzio a Bodoni, e l'autore aveva a che fare direttamente con loro o, più tardi, con chi conduceva la casa editrice, l'imprenditore. L'editor, si diceva, resta in ogni caso un personaggio ambiguo: lavora per l'editore, ma contemporaneamente per i suoi autori,

L'IMPORTANZA DEL TITOLO

A fianco Maxwell Perkins, editor di Francis Scott Fitzgerald. A lui si deve il titolo *Il grande Gatsby* (sotto la copertina della prima edizione).

di cui diventa spesso sodale (chi lo impiega lo stima e lo teme allo stesso tempo) e deve intercettare per tempo tendenze e gusti dei lettori anche quando questi vanno in direzioni che non corrispondono al suo gusto personale.

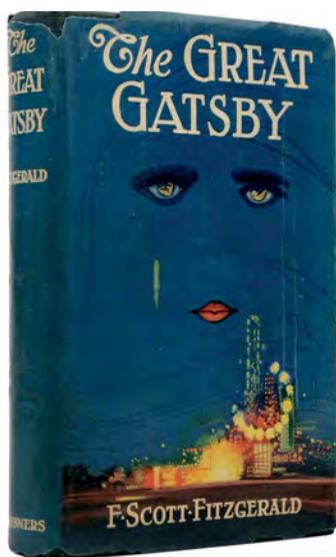
La storia dell'editoria è ricca di editori che hanno avuto tra l'altro un "fiuto eccessivo" anticipando buone idee e tendenze che avrebbero potuto essere apprezzate solo più tardi: *Siddharta* di Herman Hesse, quando fu pubblicato nel 1922 non ebbe la circolazione che avrebbe conosciuto in seguito. *I Malavoglia* di Giovanni Verga fu un fiasco alla prima apparizione ma divenne poi un classico. Stessa sorte per *Moby Dick* di Herman Melville, che portò all'autore solo un successo postumo.

I primi esemplari personaggi da romanzo sono dunque gli editor in carne e ossa, entrati nella piccola mitologia della miglior letteratura: da Maxwell Perkins, editor di Francis Scott Fitzgerald per Scribner (non fosse stato per lui *Il grande Gatsby* porterebbe un altro titolo, *Trimalchio in West Egg*) a Saxe Commins di Random House per alcune opere di Ernest Hemingway, da William Shawn del *New Yorker* per J. D. Salinger a Robert Gottlieb per John le Carré e Toni Morrison, da Diana Athill per V. S. Naipaul e Norman Mailer a Ezra Pound per *La Terra desolata* di Thomas Stearns Eliot (per non parlare del ruolo di Gordon Lish per Raymond Carver

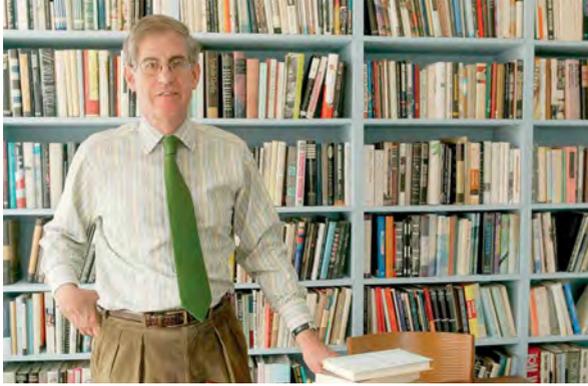


e di Tay Hohoff nella "ricostruzione" di un grande bestseller internazionale come *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee, emersa con particolare

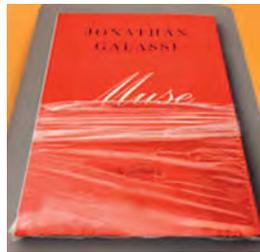
evidenza con la pubblicazione dell'inedito *Go Set a Watchman*, che porta del resto lo stesso titolo con cui l'autrice americana aveva presentato il manoscritto originario del suo capolavoro). Per arrivare, più recentemente, a Jonathan Galassi di Farrar, Straus and Giroux, editore di Jonathan Franzen, che ha raccontato mirabilmente una fase di passaggio dell'età dell'oro dell'editoria nordamericana in un romanzo di recente pubblicazione. Il protagonista è Paul Dukach, editor della Purcell & Stern, nome fittizio di una delle poche case editrici indipendenti



Jonathan Galassi, presidente della Farrar, Straus and Giroux, scopritore di molti talenti americani e traduttore in inglese di Montale e di Leopardi. Sotto, il suo libro *Muse*.



di New York, per il giovane una grande scuola di mestiere e di sopravvivenza tra grandi gruppi editoriali, agenti famelici e *competitor* pronti a tutto per accaparrarsi l'autore di grido e il nuovo potenziale bestseller. Tra autori permalosi, caotiche fiere del libro in Europa e un duro quanto diplomatico lavoro sui manoscritti, Paul non dimentica di coltivare la sua passione per la poesia e in particolare per la poetessa Ida Perkins, che segnerà la sua vita. Paul sembra destinato a succedere al vecchio Homer Stern, lupo di mare dell'editoria ma è in qualche modo attratto anche dalla figura dell'anziano editore concorrente, Sterling Wainwright della Impetus Editions, vera e propria autorità culturale e paladino della Letteratura di qualità, simbolo di un mondo dei libri che pare destinato al tramonto. Tra Homer e Sterling corre inevitabilmente una grande rivalità, e non solo perché i due incarnano modi e visioni opposti,



ma perché da sempre si contendono entrambi proprio Ida Perkins, la stessa affascinante poetessa che Paul fa di tutto per pubblicare. Quando il protagonista riuscirà finalmente a incontrare *La Musa* (questo il titolo del libro) a Venezia, verrà a conoscenza di una verità che potrebbe travolgere molte certezze. Chi si nasconde dietro ai personaggi in questione? Quanta di questa storia si nutre dell'auto-biografia stessa dell'autore, classe 1949, presidente della prestigiosa Farrar, Straus and Giroux e scopritore di Jeffrey Eugenides, Jamaica Kincaid, Scott Turow o Michael Cunningham, nonché poeta egli stesso e traduttore in inglese di Montale e Leopardi? Quanto basta per calare perfettamente il lettore nella magica atmosfera di un mondo in definitiva trasformazione e fargli vivere sulla pelle la trama e le emozioni di una storia letteraria e di una passione professionale di grande fascino.

A margine della pubblicazione del libro, Galassi si è soffermato sulle storture di una produzione editoriale che tende oggi a sostituire i gusti personali dell'editor con le virtù delle funzioni algoritmiche di Amazon ed è difficile dargli torto. Cercando in Rete potrete imbattervi in un autore di 200.000 libri. Si chiama Philip Parker è docente di Management Science nonché inventore di un algoritmo che consente l'aggregazione di testi con un certo minimo comun denominatore. I suoi non sono veri e propri libri ma raccolte di dati e testi su un determinato argomento, dei compendi che utilizzano materiali liberi da copyright e rintracciabili in prevalenza sulla Rete.

IL CAPOLAVORO RICOSTRUITO

La scrittrice americana Harper Lee e il suo bestseller internazionale *Il buio oltre la siepe*, pubblicato in Italia da Feltrinelli: determinante per il successo fu l'editor Tay Hohoff.

MESTIERI DEL LIBRO / 1

La storia raccontata da Galassi richiama alla mente un libro pubblicato qualche anno fa. *Martin Bauman*, oltre che il protagonista dell'omonimo libro di David Leavitt, è l'alias dietro cui si cela l'autore stesso.

Quest'ultimo, nato a Pittsburgh e cresciuto a Palo Alto in California si trasferisce sull'East Coast, si laurea in letteratura alla Yale University, inizia a lavorare per la celebre casa editrice Viking di New York e si afferma nel 1984, a soli ventitré anni, con *Ballo di famiglia*, ormai divenuto un classico della fiction contemporanea.

Quanto al primo, Martin Bauman, all'inizio degli anni Ottanta, non ancora ventenne, viene ammesso in un prestigioso college americano per seguire i corsi del leggendario editor Stanley Flint, l'uomo capace di troncare il sogno di un aspirante scrittore ma anche di accompagnarlo nell'empireo del successo. E si trasforma ben presto in protagonista del fervente mondo letterario newyorkese. Come si vede, le vite dei due, più che procedere parallele, finiscono in realtà per incrociarsi assai spesso e non solo nella descrizione della brillante carriera di scrittori di entrambi, ma anche nel contrasto tra questa corsa ambiziosa al successo pubblico e la fragile vita privata dei due, dove Martin Leavitt e David Bauman (o viceversa) si confrontano con l'ombra del padre, professore alla Stanford Business



School, in un caso, e con quella del padre letterario Stanley Flint, nel secondo: in ogni modo uno scomodo ideale di perfezione con cui occorre fare i conti per affermare la propria identità.

Soprattutto se alle crisi sentimentali si somma la difficile affermazione dell'omosessualità del protagonista.

Ancora più reale è il personaggio principale de *L'editore*, lavoro molto precedente di Nanni Balestrini, dove un giovane regista, un professore universita-

rio, un libraio e una giornalista si ritrovano per studiare come mettere in scena la straordinaria e breve parabola di Giangiacomo Feltrinelli, sullo sfondo delle lotte sociali degli anni Settanta, tra ideali rivoluzionari e reali deviazioni antidemocratiche degli apparati dello Stato.

Chi ha lavorato in Feltrinelli negli anni Cinquanta traendone ispirazione per i suoi libri è, com'è noto, Luciano Bianciardi che, ne *Il lavoro culturale*, narra l'ironica storia di un intellettuale di provincia, convinto delle virtù dell'impegno culturale e del sapere nell'ottica di una responsabilità civile e politica destinata a incidere sulla realtà. È il ritratto di un'intera genera-

zione di intellettuali di sinistra, ma anche delle loro illusioni: il trasferimento a Milano dalla Toscana, vissuto inizialmente come possibilità di reagire alle sue frustrazioni, si rivela per il



protagonista un fallimento. La vita nella metropoli e il ruolo culturale tanto ricercato finiscono per deluderlo e il discorso intellettuale iniziato con la Resistenza appare definitivamente tramontato.

Un maestro di libri sui libri e metaromanzi è sicuramente il francese Daniel Pennac. Nel suo *La provivendola* racconta il lancio di un anonimo autore di bestseller internazionali sul mondo della finanza da parte di regina Zabo, direttrice della



casa editrice Taglione che decide di reclutare un sostituto che faccia le pubbliche veci dello scrittore mascherato. Il sostituto ovviamente è Benjamin Malaussène, di professione capro spia-torio, che finirà vittima di un attentato finendo in ospedale in stato comatoso. Prima della brutta fine lo stesso Malaussène si distingue a un certo punto nelle funzioni di editor delle edizioni del Taglione quando, quasi per ribaltare il suo senso di colpa e liberarsi di un aspirante autore, gli rifila un suo presunto manoscritto già rifiutato da numerosi altri editori chiedendogli un parere. Si tratta in realtà di uno dei tanti manoscritti arrivati e mai restituiti.

Una trama per certi versi assai simile si ritrova nell'esilarante *La grande caccia* dove l'umorista inglese Tom Sharpe racconta le attività spregiudicate di un'agenzia letteraria londinese, la

Frensic and Futtle, che riceve da uno studio legale un manoscritto di un romanzo ad alto tasso erotico: protagonista un'anziana ottantenne e un giovane diciassettenne. Unica condizione posta

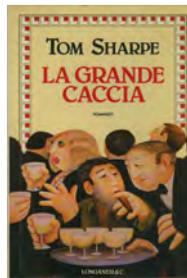
dall'autore per la pubblicazione è l'anonimato. Gli agenti riescono a venderlo per due milioni di dollari a un popolare editore americano che pone però a sua volta la condizione dell'impegno personale dell'autore a promuovere il libro sui media e in un lungo tour per il Paese.

Gli agenti hanno la brillante quanto strampalata idea di utilizzare come controfigura un autore desideroso di esordire nel mondo delle lettere. Il problema sorge però quando una copia del dattiloscritto arriva effettivamente dall'edi-

tore al prestanome che non era propriamente a conoscenza del contenuto del libro... L'agente riuscirà a convincerlo a partire per il tour letterario ma la commedia degli equivoci, come si potrà immaginare, è appena iniziata.

Per restare sul versante parodistico si può ricordare il personaggio di Otis, un piccolo editore inglese con un certo talento, quasi una passione, per andarsi a cacciare in situazioni diffi-

cili. In questo caso il guaio è direttamente proporzionale al nome (perfettamente onomatopeico), alla posizione sociale e all'irascibilità di uno dei suoi autori: l'altezzoso sir Bostock. In



un momento di disattenzione (nella quale può capitare di leggere una sorta di inconscia volontarietà) ha infatti inserito, nelle memorie del nobile britannico, alcune riproduzioni di adorabili fanciulle, che hanno il solo difetto di presentarsi in modo piuttosto discinto. È a questo punto che entra in azione il protagonista di uno dei più ironici e riusciti romanzi di Pelham Grenville Wodehouse: *Zio Dinamite*, un ricco e distinto signore dalla flemma apparente che porta degli eleganti baffi grigi e tradisce lo sguardo di un profondo conoscitore della vita, un uomo sempre capace di decidere la cosa giusta al momento giusto. Ecco perché sua nipote Sally chiede aiuto proprio a lui per togliere dai pasticci suo fratello Otis, che rischia la bancarotta per un libro. Zio Fred deve dunque precipitarsi al castello di Ashenden e ricorrere a tutta la sua abilità e la sua faccia tosta per salvare il nipote e dare inizio a una serie di dialoghi e situazioni paradossali in cui l'autore conferma la sua migliore vena surreale. Siamo nel magico mondo di Wodehouse che con questo titolo (che ricorda nella parte della parodia del mondo editoriale un altro libro dello stesso autore sulle esilaranti *Gesta di Psmith*, giornalista deciso a trasformare la testata *Dolci Momenti* in una rivista d'assalto e di ruvida denuncia sociale), come con il ciclo di Mulliner, o con quelli di Jeeves e di Blandings, rappresenta la perfetta incarnazione della migliore tradizione dello humour britannico e di quel particolare grado di clima isolano e umidità dell'aria che l'hanno prodotto e fatto prosperare.

Uno dei romanzi che meglio ha riassunto in toni sarcastici ma in fondo piuttosto "fedeli" il mondo dei libri è sicuramente *Felicità@* di Will Ferguson. Il protagonista è Edwin de Valu, giovane editor di una casa editrice di Manhattan, in forze al settore manualistica e *self help*. La sua sfida quotidiana sta

UN BESTSELLER SI PUÒ
TRANQUILLAMENTE
CONFEZIONARE A TAVOLINO,
TANTO IL SUO SUCCESSO
È QUASI SEMPRE IMPREVEDIBILE:
*HARRY POTTER E LA PIETRA
FILOSOFALE* È STATO RIFIUTATO
DA ALMENO NOVE CASE
EDITRICI BRITANNICHE PERCHÉ
GIUDICATO TROPPO
LUNGO E VECCHIO STILE

nel tentare di abbassare le infinite pile di manoscritti che arrivano spontaneamente in casa editrice da ogni dove cercando un modo, il più possibile cortese, per esprimere al mittente un fermo rifiuto alla pubblicazione. È proprio navigando nel mucchio di testi più o meno improbabili (o che lui reputa tali) che un giorno s'imbatte in un poderoso dattiloscritto di un migliaio di pagine, dal titolo non particolarmente promettente: *Cosa ho imparato sulla montagna*. Scoraggiato dalla mole e dalla "voce" dell'autore, Edwin cestina il libro e scrive una sbrigativa lettera di rifiuto. Pochi minuti dopo in riunione scopre di dover trovare a breve un libro capace di risollevare i conti di una stagione editoriale a rischio e il bestseller desiderato diventerà naturalmente proprio quel cumulo di pagine di scarso interesse che ha appena rifiutato.

Dopo una serie di vicissitudini che ben descrivono i lati più deleteri del grande mondo dell'editoria, il voluminoso manoscritto diventa "il grande libro della felicità", il talismano per tutte le

stagioni, capace di assicurare ai lettori la soluzione di ogni problema esistenziale, il superamento di ogni dipendenza dai vizi più dannosi alla salute ma anche l'assicurazione di una scorcioia per guadagnare denaro facile e, perché no?, di dimagrire e migliorare la propria vita sessuale.

Il *buzz* impazza a New York e da lì all'America intera: grazie al passaparola il libro diventa, contrariamente a ogni possibile controindicazione originaria, il magico megaseller in grado di dare una svolta ai destini della casa editrice. E non solo, perché, oltre a vendere milioni di copie, l'impossibile ricetta di vita funziona talmente bene da rendere davvero il pianeta un posto più felice per tutti con il conseguente crollo della fiorente industria dei farmaci e delle tossicodipendenze, dell'alcol e delle palestre. Una parodia perfetta del confezionamento a tavolino di alcuni libri di successo, ma anche della "sacra regola dell'imprevedibilità del bestseller" che ogni editor dovrebbe ripetere come mantra quotidiano se è vero che nel 1995 almeno nove case editrici del Regno Unito, tra cui Transworld e HarperCollins, rifiutarono *Harry Potter e la pietra filosofale* perché troppo lungo e un po' vecchio stile. Quanto hanno rimpianto il momento del rifiuto assistendo al successo della serie firmata da J. K. Rowling (soprattutto dopo l'adattamento cinematografico)? Ma non è il solo rischio del mestiere: la beffa è sempre dietro l'angolo. Nel 2007 un aspirante scrittore inglese ha tirato un brutto scherzo all'establishment dell'editoria britannica. Ha mandato a diciotto case editrici i capitoli di tre celebri opere di Jane Austen presentandoli come scritti dalla sedicente A. (Alison) Laydee (Austen si firmava con lo pseudonimo «A Lady»). Un solo

editor se n'è accorto accusandolo di plagio. Gli altri hanno risposto con lettere di rifiuto di routine, qualcuno persino con un incoraggiamento a continuare sulla strada intrapresa.

Henry James definiva quello dell'editor un «lavoro da macellaio», David Herbert Lawrence se la prendeva con quelli che «cercavano di modellargli il naso con una forbice». John Updike diceva che farsi editare è come «andare dal barbiere», aggiungendo però: «Odio tagliarmi i capelli». Ma è un po' come il dentista. Difficile evitarlo. Come ha scritto Stephen King in un suo testo autobiografico sul tema (*On Writing*), «quando scrivi un libro passi l'intera giornata a descrivere gli alberi. E quando hai finito devi fare un passo indietro e guardare alla foresta nel suo complesso». È chiaro che, a volte, non bastano gli occhi della stessa persona per fare entrambe le cose.

Anche per questo occorre una figura specializzata che abbia lo sguardo sul particolare (frasi, sintassi, *consecutio temporis*) e sull'intero (rileggendo un romanzo da cima a fondo). Ma non solo naturalmente: per Max Porter, della rivista letteraria inglese *Granta*, «un editor moderno è in parte un correttore di bozze, in parte uno psicologo, e in parte un uomo di marketing. Un artigiano che lavora come un ceramista con cesello e spinte gentili».

E nell'era delle grandi concentrazioni editoriali, o di quella delle nuove grandi agenzie letterarie, nonché degli autori sedotti dal *selfpublishing* e dal web, ma abbandonati sempre più spesso a se stessi, è difficile pensare che il mondo dei libri possa fare a meno di una simile figura professionale. Nella realtà o almeno nelle pagine dei romanzi.

Carlo Alberto Brioschi

AUGUSTO FOÀ E LA NASCITA IN ITALIA DELL'AGENTE LETTERARIO

CACCIATORI DI BESTSELLER

CONTRASTATO ALL'INIZIO DAGLI EDITORI COME
"INTRUSO", DIVENNE, IN ITALIA, DI GRANDE AIUTO
PER CHI VOLEVA SVECCHIARE I PROPRI
CATALOGHI DOPO L'AUTARCHIA FASCISTA

di ANNA FERRANDO

«**T**his is the age of the middleman. He is generally a parasite. He always flourishes. I have been forced to give him some attention lately in my particular business. In it he calls himself the literary agent». Così, l'editore londinese William Heinemann si scagliava sprezzante contro l'agente letterario, implorando Walter Besant, il fondatore della Society of Authors, di non andare «a step further and lend its powerful aid to kill the canker that is eating itself into the very heart of our mutual interests». Quel dibattito coinvolgeva i maggiori

esponenti del mondo editoriale britannico e fu talmente partecipato da riempire le colonne di *Athenaeum* dal 1892 al 1896. Soltanto due anni dopo, sull'esempio d'Oltremarica, il torinese Augusto Foà fondava la prima agenzia letteraria italiana, battezzandola Agenzia Letteraria Internazionale (ALI).

Ma chi era dunque l'agente letterario? Perché tanta acrimonia nei suoi confronti? Quali interessi minacciava? In realtà le paure di Heinemann, il quale addirittura lanciò un appello a tutti i suoi colleghi affinché si riunissero in un sindacato, sembrano sproporzionate, se si pensa che a metà

Augusto Foà era nato a Torino, nel 1877, da una famiglia ebraica di scarsi mezzi. Non poté iscriversi all'università, ma non abbandonò mai l'innata vocazione per i libri, le lingue e le letterature straniere.

degli anni Novanta dell'Ottocento solo sei agenzie erano ufficialmente registrate al Post Office Directory di Londra. D'altra parte, però, era proprio l'agente a presentarsi come il difensore dell'autore nei confronti degli editori, una sorta di suo rappresentante legale, incaricato di irrobustirne e tutelarne la posizione contrattuale in cambio di una commissione sulle percentuali di vendita. Si può tuttavia affermare che, almeno informalmente, la figura del *middleman* fosse sempre esistita. Spesso erano stati gli amici degli scrittori o i lettori professionisti nelle case editrici a svolgere le funzioni tipiche dell'agente, dalla selezione dei testi alla negoziazione dei contratti, dalla revisione dei manoscritti in vista della stampa alla scelta del prezzo di copertina, fino al controllo di tutte le scadenze contrattuali e al loro rinnovo alle migliori condizioni.

Tutte queste mansioni richiedevano una poliedrica professionalità e una conoscenza approfondita non solo della letteratura e del mercato librario, ma anche della farraginoso giurisprudenza del diritto d'autore, allora in fase di elaborazione. Ecco perché, nel farsi garante dei diritti d'autore e di traduzione, il suo ruolo si scontrava con le Società degli autori, mentre l'intervento in questioni come i contratti, la copertina, la collana, lavori di editing o di traduzione sottraeva il campo agli imprenditori del libro. La figura dell'agente, dunque, si appropriò di alcune competenze degli editori esattamente come in precedenza avevano fatto questi ultimi, erodendo le funzioni dei librai. Su una cosa Heinemann aveva ragione: a metà Ot-



tocento il mercato editoriale non era più lo stesso d'inizio secolo e aveva ormai definitivamente imboccato la strada dell'industrializzazione. Il conseguente aumento di dimensioni di alcune case editrici e la divisione delle attività al loro interno, spezzavano inesorabilmente il rapporto ad personam tra chi i libri li scriveva e chi i libri li produceva. È in quella frattura che vanno ricercate le radici della figura del *middleman* di professione, nato appunto per fungere da mediatore tra le parti.

Anche in Italia l'editoria si andava emancipando da una dimensione artigianale, potendo sfruttare tutte le potenzialità offerte da un mercato unito, esteso al territorio del nuovo Regno, così come si presentava in seguito alla presa di Roma. Augusto Foà era nato a Torino poco tempo dopo, nel 1877, da una famiglia ebraica di scarsi mezzi. Pur non potendo iscriversi al liceo né all'università, Foà non abbandonò mai l'innata vocazione per i

libri, le lingue e le letterature straniere, risolvendosi a frequentare i più economici corsi di inglese e tedesco tenuti al Circolo Filologico della sua città. Per pagarsi gli studi, cominciò sin da giovanissimo a fare il correttore di bozze per la prestigiosa UTET e quell'esperienza, insieme alla ricca biblioteca ed emeroteca specializzata del Circolo, gli consentì di conoscere e mantenersi aggiornato sull'editoria italiana, francese, inglese e tedesca. Fu forse sfogliando uno di quei giornali di settore che s'imbatté per la prima volta nei nomi di Alexander Pollock Watt, James Brand Pinker e Curtis Brown, i primi agenti letterari della storia del libro. E magari proprio le

ritrosie di un Heinemann sulle pagine di *Athenaeum* suscitarono la sua curiosità, inducendolo a pensare che avrebbe potuto fare della passione per le lingue straniere un vero e proprio mestiere. A maggior ragione in un Paese come l'Italia, culturalmente ancora molto provinciale e pressoché ignaro di quanto si pubblicava in Gran Bretagna, in Germania o negli Stati Uniti, le competenze linguistiche potevano costituire un prezioso valore aggiunto.

Era il novembre del 1898 e, con i diplomi in tasca rilasciati dal Circolo, Augusto cominciò a prendere contatto con gli editori stranieri. «La sera, a casa, dopo il lavoro – ha spiegato il figlio Luciano parlando degli esordi dell'ALI a Enzo Siciliano – [Augusto Foà] traduceva romanzi a puntate per i giornali. Avrà tradotto un centinaio di libri. Pian piano il tradurre gli assottigliò l'ingegno: acquistò dagli autori i diritti dei libri, li passava in italiano e li vendeva ai giornali». I primi clienti dell'ALI furono riviste e quotidiani locali dalla tiratura modesta, ma successivamente riuscì ad accreditarsi anche presso testate a maggiore distribuzione, come *L'illustrazione del popolo*, *Il Giornale d'Italia*, la *Tribuna illustrata*, *Il Secolo*. Tuttavia, a differenza dei suoi colleghi d'Oltremania che rappresentavano molti scrittori britannici, all'inizio della sua attività Foà non si occupò della diffusione di romanzi italiani, ma operò come un "agente di agenti", ponendosi cioè come ulteriore filtro nella selezione di autori stranieri in Italia. Fra i suoi referenti all'estero vi erano in quei primi tempi la Internationale Verlagsanstalt di Berlino e la Tillotson & Son di Bolton.

Quest'ultima si era sviluppata a partire dal Tillotson's Newspaper Bureau che, fondato nel 1871 nella città inglese, fu una sorta di precorritore

FOÀ COMPRESSE L'EVOLUZIONE IN ATTO DELL'ARTE DELLO SCRIVERE, NON PIÙ OTIUM PER UN'ÉLITE MA NEGOTIUM, E SFRUTTÒ QUESTA CONCEZIONE DEMOCRATICA: DA CORRETTORE DI BOZZE DIVENNE CONSULENTE LETTERARIO E TRADUTTORE

dell'agente letterario. Esso era nato infatti con lo scopo di raccogliere e distribuire articoli di giornale, romanzi d'appendice e altro materiale a stampa ai quotidiani e alle riviste che aderivano al suo sindacato. Negli anni Settanta dell'Ottocento era divenuto il maggior ente specializzato nella vendita di *feuilleton* e garantiva all'autore la certezza di pubblicare simultaneamente in un certo numero di periodici, moltiplicandone la visibilità. Già allora editori e scrittori non avevano risparmiato le loro critiche, come la romanziera Ouida che sul *Times* rimproverava ai Fiction Bureau e alle Associated Literary Press di comprare e vendere un autore come se fosse un puledro. In effetti, com'è noto, il romanzo d'appendice asservì lo scrittore alle logiche del nuovo mercato, ma, al contempo, permise finalmente di riconoscerne lo status di professionista.

Augusto Foà comprese l'evoluzione in atto dell'arte dello scrivere, non più *otium* concesso a ristrette élite, ma *negotium*, e anzi sfruttò questa concezione democratica e antitradizionalista. Egli percorse pertanto il medesimo iter dei suoi predecessori britannici: da correttore di bozze in casa editrice a consulente letterario per i periodici, per i quali s'incaricava di suddividere i roman-

CONSULENTE DEI QUOTIDIANI

Qui sotto, due documenti contabili che testimoniano gli intensi rapporti tra l'agenzia letteraria e il *Corriere della Sera*.

zi in puntate e di tradurli. La specializzazione in diritti secondari era infatti una caratteristica tipica di tutti gli agenti agli inizi della loro carriera, che cominciarono da quella specifica fetta di mercato per influenzare gusti e correnti culturali. Certo, anche da parte del mondo editoriale italiano si faticava a comprendere il ruolo del nuovo venuto, spesso percepito come un intruso. Fu il caso, per esempio, dello stesso *Corriere della Sera* che si mostrò poco interessato e diffidente quando Foà propose per la prima volta la traduzione di alcuni romanzi inglesi di successo, come per esempio *Ships That Pass in the Night* di Beatrice Harraden. Soltanto dopo la sostituzione del direttore Domenico Oliva con il più dinamico Luigi Albertini, Augusto ebbe il coraggio di bussare ancora alla porta di via Solferino. Albertini condivideva con lui la medesima visione moderna del mercato culturale, tanto da varare innovativi periodici illustrati come *Il Romanzo Mensile*, *La Domenica del Corriere*, *La Lettura* e il *Corriere dei Piccoli*. Fu nel 1900, quando Albertini divenne direttore, che Foà decise di trasferire la sede della sua agenzia da Torino a Milano. Non ci sarebbe potuta essere convergenza più propizia e proprio nell'ambito di questi nuovi progetti editoriali, gli interessi di Luigi Albertini e quelli di Augusto Foà s'incontrarono.

Questa volta il giovane torinese poteva avanzare senza indugio una proposta destinata a incontrare il consenso del primo giornale italiano: «Per tutti i romanzi che vedono la luce in Italia nella mia versione, – spiegava Foà – io mi riservo sempre la proprietà letteraria, per cui sono sempre libero di provvedere alla loro ristampa sia in volume che in appendice... In conclusione [...] i Suoi lettori oltre ad avere raccolti in volume i romanzi che vengono pubblicati sul *Corriere* ne



avrebbero ogni anno alcuni altri che riuscirebbero assolutamente nuovi per loro». Si specificava in questo modo la struttura de *Il Romanzo Mensile* che, nato per raccogliere in volume i racconti pubblicati in appendice al *Corriere della Sera* o su *La Domenica del Corriere*, non conteneva esclusivamente un romanzo integrale, ma, applicando al periodico il meccanismo riuscito per il quotidiano, includeva anche la puntata di un'altra storia, in modo da invogliare il lettore ad acquistare il numero successivo o ad abbonarsi a condizioni vantaggiose. Foà, inoltre, prometteva un prezzo conveniente, poiché non si sarebbe limitato a cercare opere avvincenti e a venderne i relativi diritti, ma si sarebbe occupato in prima persona della traduzione, risparmiando alla direzione i costi e i tempi lunghi della ricerca di un traduttore adeguato.

A partire dal 1903 Augusto Foà divenne così, come egli stesso si definì, «il modesto fornitore di romanzi» di tutte le riviste illustrate del *Corriere della Sera*. Per poter disporre di proposte sempre allettanti, Foà si era costruito una rete di agenzie corrispondenti a Berlino, Vienna, Parigi, Madrid, New York e Londra. Qui vantava prestigiosi contatti con la Heat & Company, con Robert Sommerville e con il più influente agente letterario dell'epoca James Pinker, mentre nella ca-

pitale francese poteva affidarsi al lavoro di Maurice Dekobra e Denyse Clairouin. I romanzi d'appendice acquistati dagli agenti esteri corrispondevano a vari generi della narrativa popolare, dal racconto d'attualità a quello amoroso, dalla favola per bambini all'intreccio avventuroso e al poliziesco: Arthur Conan Doyle, Richard Marsh, Charles Foley, Gaston Leroux e Georges Simenon sono soltanto alcuni degli autori più noti selezionati da Foà per i lettori italiani.

La fruttuosa relazione con il *Corriere della Sera* proseguì fin dopo la Seconda guerra mondiale, sopravvivendo alle grosse difficoltà causate dalla Grande Guerra e ai periodi bui del ventennio fascista, quando l'ALI si sarebbe dovuta muovere nelle strettoie dell'autarchia culturale, comprando molti diritti di traduzione "a perdere". Ciononostante furono proprio gli anni Trenta a rappresentare la prima vera crescita dell'agenzia, segnando un fondamentale punto di svolta nella sua attività. Gli ultimi due libri proposti da Augusto al foglio milanese nell'anno 1932, *L'étoile amoureuse* di Léon Sazie e *The Man in the Brown Suit* di Agatha Christie, non furono più tradotti da Foà. Augusto dovette rinunciare a tradurre probabilmente perché, per far fronte alla crisi economica, cominciò a sondare anche altre fette di mercato e pertanto non riuscì più ad affrontare da solo tutte le attività di *scouting*, di negoziazione e di traduzione dei romanzi venduti rispettando le scadenze. Gli anni d'oro del romanzo d'appendice stavano tramontando ed era necessario battere nuove strade. Pur mantenendo vivi i contatti con la sua catena di giornali, egli tentò allora di affermarsi nel campo dell'editoria libraria. Ancora una volta il suo intuito mostrava di essere al passo con i tempi, se si pensa che proprio all'inizio del decennio anche le maggiori

NEL CARNET DELLE OPERE RAPPRESENTATE DALL'ALI, GLI AUTORI INGLESI E STATUNITENSIS COSTITUIVANO IL TRATTO ORIGINALE E, SPESSO, AUDACE: FU FOÀ A PROPORRE LA TRADUZIONE DELL'*ULISSE* DI JAMES JOYCE

case editrici italiane si andavano aprendo agli autori stranieri.

Alla fine degli anni Venti l'ALI cominciò con il vendere i diritti di traduzione in volume dei libri che nel corso dei decenni precedenti erano stati pubblicati in appendice al *Corriere della Sera* o su altri periodici. Questo era un modo per sperimentare in tutta sicurezza le potenzialità del nuovo mercato, potendo sfruttare i diritti già acquistati di opere dal successo collaudato. Per esempio, proponendo Edward Phillips Oppenheim, uno degli autori di romanzi d'appendice più conosciuti e più letti dell'epoca, l'incasso sarebbe stato assicurato. Nel 1927, pochi mesi prima che il *Time* consacrasse lo scrittore britannico *prince of storytellers*, dedicandogli addirittura la sua prestigiosa copertina, l'ALI aveva iniziato ad assicurarsi i diritti in volume dei suoi famosi *genre fiction*, sulla base di un accordo di esclusività stipulato fra il rappresentante dell'autore Pinker e Foà.

In una lettera del 1938 all'agente francese Denyse Clairouin, Augusto elencava gli editori che volentieri si rivolgevano all'impresa italiana in cerca di novità in tema di letteratura straniera: Salani, Nerbini e Sansoni di Firenze, Einaudi e Frassinelli di Torino, Mondadori, Minerva, Son-

zogno, Hoepli, Baldini & Castoldi, Treves, Corbaccio, Bompiani di Milano, Omnibus di Roma e Laterza di Bari. Se si aggiungono poi le case editrici Monanni, Perseo, Elettra, Domus, Carabba, Corticelli, Sperling & Kupfer, Bemporad-Marzocco, Fratelli Bocca, Alpe, Vallecchi, con cui a partire dagli anni Trenta Foà entrò in contatto, se ne ricava un panorama ampio e variegato. A partire dalla piazza privilegiata di Milano, l'ALI riuscì dunque ad accreditarsi presso molti editori della penisola, contribuendo a orientare e ad alimentare i loro cataloghi. Per tenerli sempre aggiornati sui più recenti acquisti, Augusto inviava un *Bollettino mensile delle novità*, con l'elenco delle opere straniere, la trama e il suo personale giudizio.

Certamente nel carnet delle opere rappresentate dall'ALI quelle di autori inglesi e statunitensi erano la maggioranza e ne costituivano il vero tratto originale, se si pensa al predominio che fino ad allora aveva rivestito la letteratura francese. In aggiunta, a rafforzare il profilo innovativo dell'offerta di Foà era la scelta stessa dei libri in lingua inglese da tradurre: basterebbe nominare l'*Ulisse* di James Joyce per comprendere l'audacia della proposta. Accanto al simbolo per eccellenza del modernismo, troviamo però altri autori importanti come Aldous Huxley, Richard Aldington, Zora Neale Hurston. Non a caso era stato per primo Pinker a fiutare il loro talento e Foà era stato subito pronto a scommettere sulla loro fortuna anche tra il pubblico italiano. Ciò, naturalmente, non significò affatto abbandonare gli scrittori d'Oltralpe, che avevano fatto la fortuna degli editori per tanto tempo. Persino in questo settore più noto Augusto dimostrò nuovamente le sue doti di *scout*: in un'Italia che leggeva ancora le opere francesi dell'Ottocento, cercò

infatti di promuovere autori allora completamente sconosciuti come Roger Martin du Gard, Colette, Gaston Boca e Guy Mazeline. Se agli scrittori fin qui citati aggiungiamo gli ungheresi Lajos Zilahy e Jolán Földes, i tedeschi Jakob Wassermann o Klaus Mann o gli spagnoli Eugenio d'Ors e José Ortega y Gasset è possibile intuire la ricchezza e la qualità della proposta che, già a partire dai primi anni di attività nel settore dell'industria libraria, l'agenzia seppe offrire.

A dispetto delle resistenze di un Heinemann e degli editori italiani, l'agente letterario s'impose progressivamente come attore di pieno diritto nel mercato editoriale, un attore dal quale le case editrici potevano anzi trarre preziosi "suggerimenti" per svecchiare i propri cataloghi. Affermatosi alla fine dell'Ottocento nel settore del romanzo d'appendice per la stampa periodica, gli agenti furono capaci di sfruttare le loro competenze per trattare i diritti d'autore in volume, trovando proprio nell'editoria libraria la chiave del loro successo. Questa fu anche la storia dell'ALI che, stando ai dati in nostro possesso, riuscì a negoziare più di seicento opere tra il 1930 e il 1945.

E se da allora in poi gli editori si dovettero confrontare con quei *middlemen*, anche gli studiosi non possono sottrarsi al dovere di indagare la figura dell'agente e dell'agenzia letteraria. Dopo il promettente fiorire di studi negli ultimi decenni su autori e case editrici, da più parti è stato individuato nel principio della mediazione un nuovo e proficuo approccio alla storia dell'editoria. Ecco dunque perché è importante capire in che modo e in quale misura un intermediario di professione come l'ALI influenzò (e influenza tuttora) percorsi, natura e risultati della cultura libraria italiana e non solo.

Anna Ferrando

DIETRO LE QUINTE DELLA COMPOSIZIONE

Sotto, serie di tipi in piombo. I caratteri sono l'elemento atomico della tipografia e la forma regolare del blocchetto su cui venivano incisi ne determina la natura geometrica e la tendenza alla standardizzazione. A fianco, schizzi realizzati da Josef Müller-Brockmann che illustrano le molteplici possibilità compositive offerte da una griglia tipografica.

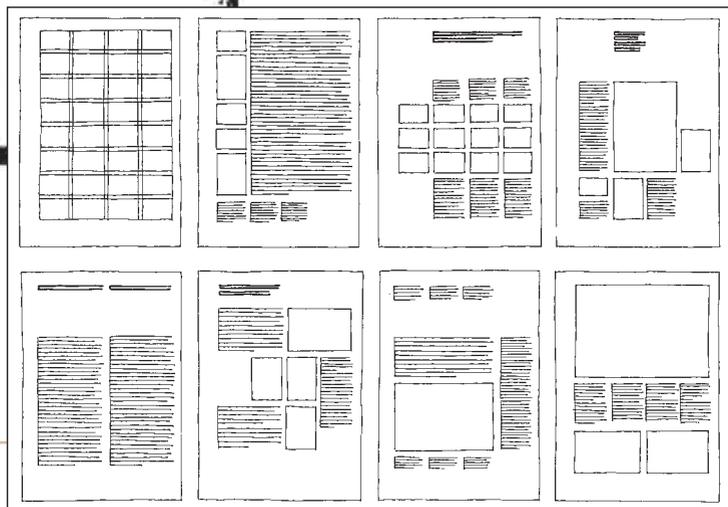
TIPOGRAFIA & GRAFICA

MATEMATICA, GEOMETRIA E GUSTO
PER SUPERARE LA CASUALITÀ

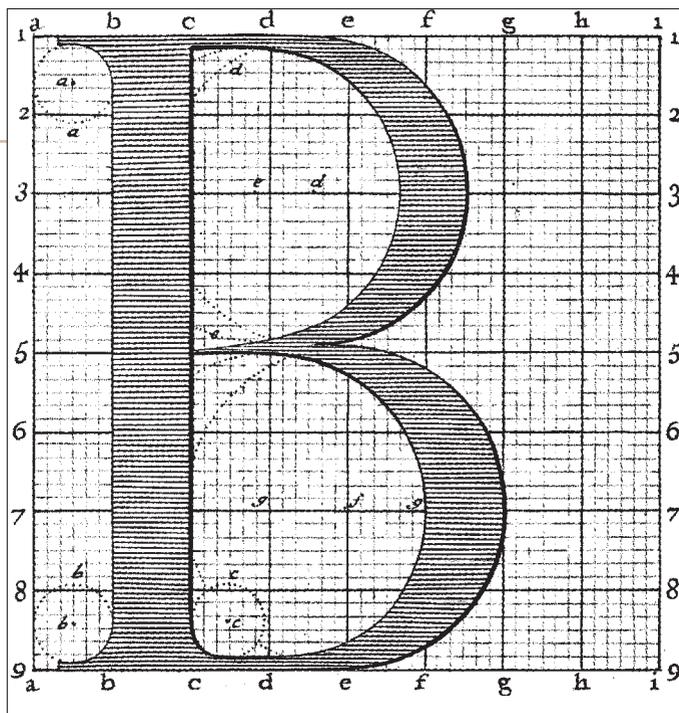
ARCHITETTURE DELLA PAGINA

LA GRIGLIA TIPOGRAFICA È COME UNA BUSSOLA
INVISIBILE CHE PERMETTE DI COSTRUIRE
LA PAGINA, LE DONA ARMONIA, FONDE TESTI
E IMMAGINI. ECCO COME SI È SVILUPPATA

di NICOLA MATTEO MUNARI



Nel 1874, per la prima volta, venne riprodotta a stampa una fotografia tramite l'innovativa tecnica della retinatura meccanica. Tale processo consente la scomposizione dell'immagine in una serie di punti che, addensandosi o diradandosi, permettono di restituire l'effetto chiaroscurale originale. Nei decenni successivi il procedimento venne perfezionato e i libri si arricchirono di una quantità di immagini senza precedenti, che giunsero ad avere una presenza e un'importanza pari a quella del testo. Prima della scoperta della retinatura meccanica, le fotografie non venivano stampate direttamente nel libro, ma su una carta differente, che veniva poi ritagliata e incollata sulla pagina senza farne veramente parte. I disegni e le incisioni invece erano realizzati appositamente per il libro e non si presentava in modo analogo la necessità di dover comporre insieme testi e immagini già esistenti, caratterizzate da una forma definita a priori. Fu la forma stessa delle fotografie, tipicamente rettangolare, a suggerire lo strumento compositivo ideale per risolvere in modo semplice e razionale quello che allora si presentava come un nuovo problema tipografico. Quattro fotografie disposte su una pagina, due sopra e due sotto, allineate tra loro e separate da uno spazio vuoto, sono sufficienti a generare una griglia elementare, che viene a costituire spontaneamente la struttura logica per risolvere l'impaginazione di immagini e testi. La scoperta della retinatura meccanica e la conseguente stampa delle fotografie nei libri furono dunque un fattore determinante per lo sviluppo e



IL CARATTERE DEL RE SOLE

Maiuscola del Romain du Roi, il carattere commissionato nel 1692 da Luigi XIV per l'Imprimerie Royale. Progettato da un vero e proprio comitato scientifico, non ebbe grande successo tra i tipografi.

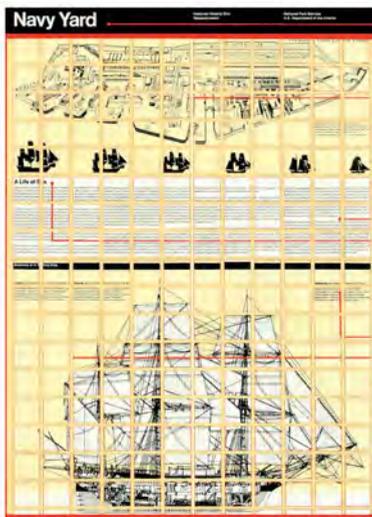
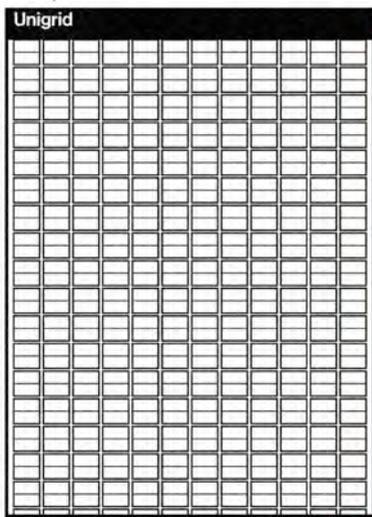
l'introduzione della griglia tipografica, una griglia che suddivide in moduli la pagina e stabilisce una relazione precisa tra la dimensione delle immagini, la larghezza delle colonne (la giustezza, in gergo tipografico) e l'altezza delle linee di testo (data dalla somma del corpo, cioè l'altezza del blocchetto di metallo su cui era incisa la lettera, e dell'eventuale interlinea, ovvero lo spazio vuoto tra una linea e l'altra).

Fin dall'origine del libro, ben prima della stampa a caratteri mobili, venne fatto ricorso al calcolo e alla geometria per definire la dimensione e la posizione della gabbia, ovvero l'area destinata al testo, separata dal perimetro della pagina dai mar-

gini. I caratteri tipografici stessi venivano disegnati a partire da una griglia modulare almeno già dal Cinquecento. Celebre è il caso del Romain du Roi, il carattere commissionato nel 1692 da re Luigi XIV per l'Imprimerie Royale. Le sue lettere furono disegnate a partire da una griglia di base che contava un minimo di 2304 piccoli moduli, sviluppata da un vero e proprio comitato scientifico. Gli stessi tipi in piombo, una volta fusi, costituivano l'unità modulare minima della pagina e la stessa cassa tipografica, la cassa di legno in cui venivano riposti i tipi, era suddivisa con una sorta di griglia. Matematica, geometria e modularità sono sempre stati elementi fondamentali della tipografia che, come è stata definita dal noto tipografo olandese Gerrit Noordzij, altro non è se non una «scrittura con lettere prefabbricate», implicando una spiccata tendenza alla standardizzazione. La griglia apportò un ulteriore

livello di ordine nella pagina intervenendo direttamente all'interno della gabbia, che per la prima volta venne suddivisa non solo in colonne, come già accadeva nella *Bibbia* di Gutenberg, ma anche in righe la cui intersezione genera una serie di moduli con un'altezza pari a un determinato numero di linee di testo, separati l'un l'altro da una linea di intervallo. La griglia tipografica è l'architettura invisibile della pagina, definisce la struttura metrica del libro e funge da vero e proprio parametro compositivo per l'impaginazione di immagini e testi. Il modulo della griglia fissa la misura fondamentale della composizione dettandone tempo, ritmo e articolazione. La griglia è un emblema della ricerca della razionalità formale e della funzionalità tecnica che andò diffondendosi agli albori del XX secolo, toccando non solo la tipografia, ma anche l'arte e l'architettura. Fu proprio l'architetto svizzero Le Corbusier a pro-

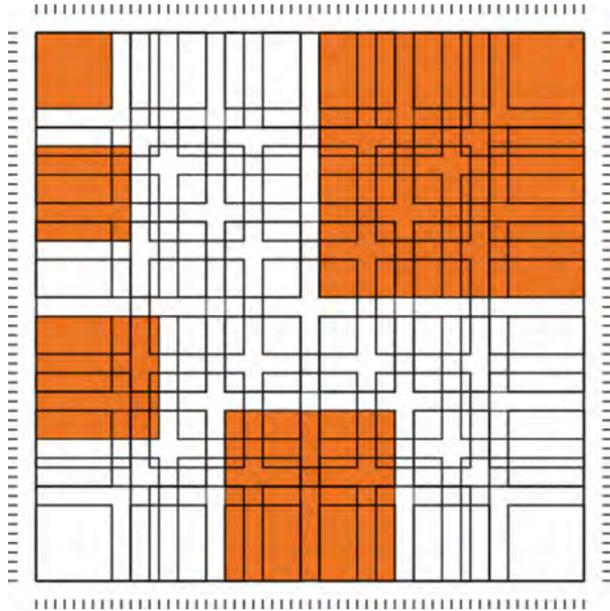
muovere per primo l'uso di un «tracciato regolatore» come «garanzia contro l'arbitrio», necessario per fissare «la geometria fondamentale dell'opera». Il primo a fare sistematicamente ricorso a una griglia modulare nelle sue composizioni fu l'austriaco Herbert Bayer, prima studente e poi insegnante al Bauhaus, che si limitò però a suddividere la pagina in una serie di moduli, senza stabilire una relazione tra la loro altezza e quella delle linee di testo. Il primo a elaborare una vera e propria griglia tipografica fu il progettista svizzero Max Bill, un altro studente del Bauhaus,



A sinistra, la famosa Unigrid, progettata nel 1977 da Massimo Vignelli per il National Park Service. La griglia permise di razionalizzare i formati e la produzione dei milioni di stampati prodotti annualmente dal NPS. Qui sotto, la griglia disegnata nel 1962 da Karl Gerstner per la rivista *Capital*, costituita da una fitta rete di 58x58 moduli quadrati.

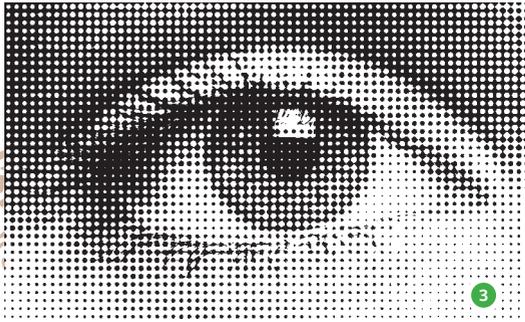
impiegandola nei suoi progetti fin dalla seconda metà degli anni Trenta e casualmente, o forse no, proprio in un libro dedicato a Le Corbusier. Bill, tra i primi e sicuramente il più importante pioniere della grafica svizzera moderna, venne presto affiancato da una serie di progettisti di Zurigo, Richard Paul Lohse in primis che, a partire dai primi anni Cinquanta, contribuiranno in modo decisivo alla diffusione della griglia tipografica attraverso la propria produzione professionale e soprattutto la propria attività di insegnamento. Il primo tra questi a pubblicare un testo relativo alla griglia tipografica fu Josef Müller-Brockmann, prima nel libro *Gestaltungsprobleme des Grafikers* del 1961 e poi, più compiutamente, nel libro *Raster Systeme* del 1981, vero e proprio libro iconico per i cultori della griglia tipografica. Müller-Brockmann individua nella griglia lo strumento per «razionalizzare il processo creativo e progettuale», limitando qualsiasi difficoltà da parte del lettore e contenendo così il rischio di «una perdita di qualità nella comunicazione e nella sua memorizzazione».

Nell'arco di pochi anni la griglia diventò un vero e proprio marchio distintivo connotante la grafica svizzera, ma ben presto iniziò a diffondersi anche all'estero, in parte attraverso la leggendaria rivista *Neue Grafik*, pubblicata tra il 1958 e il 1965, fondata proprio da Lohse, Müller-Brockmann e altri progettisti di Zurigo (vedi *PreText*, 2, giugno 2014, p. 118). La griglia si diffuse prima in Germania, dove Bill era diventato preside della nuova Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm, e poi, a poco a poco, nel resto d'Europa e negli Stati Uniti, dove più di ogni altro, per quasi cinquant'anni, fu il designer italiano Massimo Vignelli a promuoverne la diffusione. Per Vignelli, che la utilizzò praticamente in ognuno dei suoi



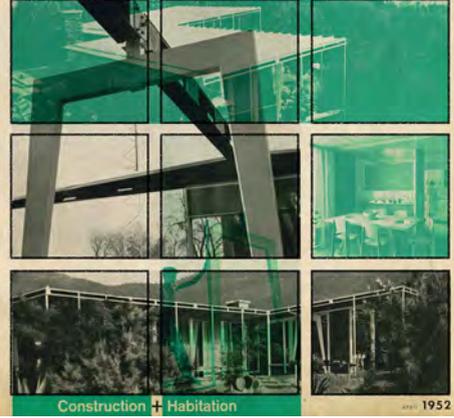
progetti, la griglia fornisce «coerenza sintattica all'impaginato», definendo «un quadro di riferimento sia per il progettista che per il lettore». Si tratta tuttavia di «uno strumento per il solo progettista, non per il lettore, ai cui occhi la griglia deve scomparire».

Nel 1977 Vigorelli sviluppò una griglia a modulo quadrato chiamata Unigrid, utilizzata per impostare tutta la comunicazione grafica del National Park Service (NPS), l'ente statunitense incaricato della gestione dei parchi nazionali. La Unigrid, oggi divenuta un vero e proprio progetto di culto, è stata recentemente riprogettata per l'uso su piattaforme digitali e distribuita gratuitamente con il nome Uniweb (vedi [TIPOGRAFIA & GRAFICA](http://uniweb.victor-</p>
</div>
<div data-bbox=)



2 Bauen+Wohnen

Wohnhaus Edition: Single-family house	George Fred Keck, and William Keith Schickler, Chicago	West-Cross, Dore Aron, Indiana
Warenhaus Grand magasin / Department Store	Josep Eliesner, Robert Wilson, Herbert Haupt, Herbert Schmid, Johannes Kurbatke	Jeffrey Merwin in Hellstrom
Lampen Lampes / Lamps	A. F. Weber, Ing. SA, Zürich	Wassily Kandinsky, Ingeborg and Americanische Lampen
Heizung Heizungs / Heating		Philipp Hülshaus

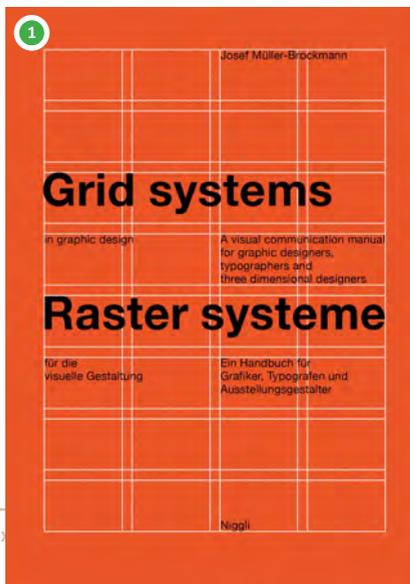
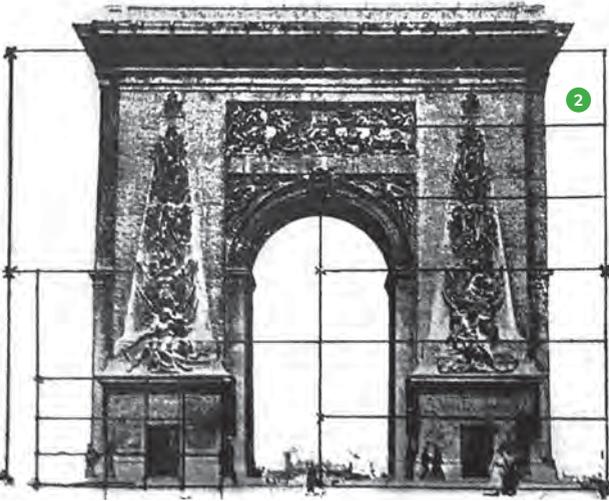


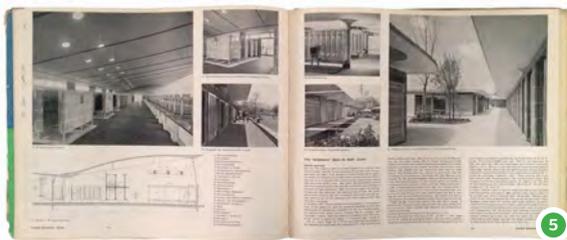
Construction + Habitation

1952

fleur.com). Tramite la standardizzazione grafica portata dalla griglia, venne semplificata moltissimo la produzione dell'enorme quantità di stampati di NPS (tra i venti e i trenta milioni di brochure ogni anno), riducendo al minimo i costi legati alla progettazione, alla stampa e allo spreco di carta, con risparmi per decine di milioni di dollari. Come riconoscimento per la realizzazione di questo progetto, nel 1985 a Vignelli fu assegnato il primo Presidential Design Award da Ronald Reagan.

Durante gli anni Ottanta, contemporaneamente all'avvento del personal computer, iniziò a diffondersi una reazione di forte ostilità alla griglia tipografica, che venne identificata come uno strumento rigido e limitante, in grado di privare il progettista della propria libertà creativa. Già nel 1962 uno dei progetti dello svizzero Karl Gerstner dimostrava palesemente il contrario. Per la rivista *Capital* aveva progettato una ingegnosa griglia composta da 3364 moduli quadrati (58 per lato) che gli consentiva di utilizzare a proprio piacimento da una a sei righe e da una a sei colonne, riuscendo così a produrre delle pagine completa-



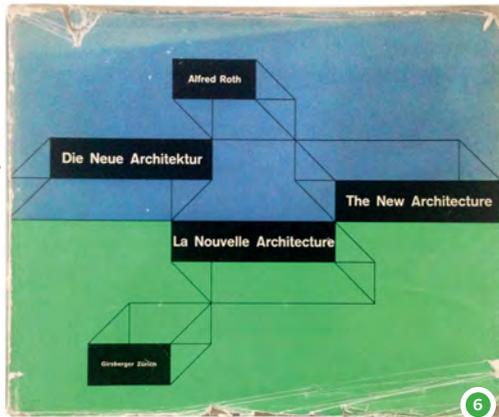


LE RIVOLUZIONI DEL NOVECENTO

Da sinistra in senso orario. **1** *Raster Systeme* di Josef Müller-Brockmann, 1981, primo excursus nel campo della griglia tipografica, vero e proprio libro iconico tra i cultori della griglia e della grafica svizzera. **2** La Porta di Saint-Denis di François Blondel su cui Le Corbusier traccia lo schema geometrico che ne definisce l'architettura (dal libro *Vers une architecture*, 1923). **3** La retinatura meccanica permette di riprodurre il valore chiaroscurale di un'immagine attraverso una trama di punti (qui un dettaglio molto ingrandito). **4** La grafica della rivista *Bauen+Wohnen* fu progettata da Richard Paul Lohse seguendo una griglia tipografica. Nel 1952 il progetto gli varrà la medaglia d'oro della Triennale di Milano. **5-6** Il libro *Die Neue Architektur* del 1940 (a fianco la copertina) fu celebrato fin dall'uscita come un capolavoro della grafica svizzera. L'autore fu talmente entusiasta della grafica da aprire il libro con un ringraziamento al suo tipografo, Max Bill, il primo a utilizzare una vera e propria griglia tipografica.

7 Invito per una lezione alla Bauhaus composto da Herbert Bayer, costruito seguendo una griglia a modulo quadrato.

8 Herbert Bayer fu il primo a fare sistematicamente ricorso a una griglia modulare per progettare le sue composizioni, ma l'altezza dei moduli non coincideva ancora con un determinato numero di righe di testo.



mente varie pur mantenendo la medesima coerenza strutturale. Paradossalmente, la griglia, tanto criticata per la sua rigidità dai primi sostenitori della grafica prodotta al computer, oggi è diventato uno strumento praticamente indispensabile nella progettazione dei siti web. Grazie all'estrema flessibilità che riesce a conferire alla composizione permette ai contenuti di scivolare da un modulo all'altro durante il ridimensionamento della finestra di Internet, confermando ancora una volta le parole di Massimo Vignelli: «È come nella musica, dove cinque linee e sette note permettono di realizzare un'infinità di composizioni. Questa è la magia della griglia».

Nicola Matteo Munari



LA VITA IN UN CATALOGO

Qui sotto, la copertina del volume
Bob Noorda Design, edito da 24Ore Cultura
e curato dall'autore di questo articolo.

DALLA GRAFICA AL DESIGN

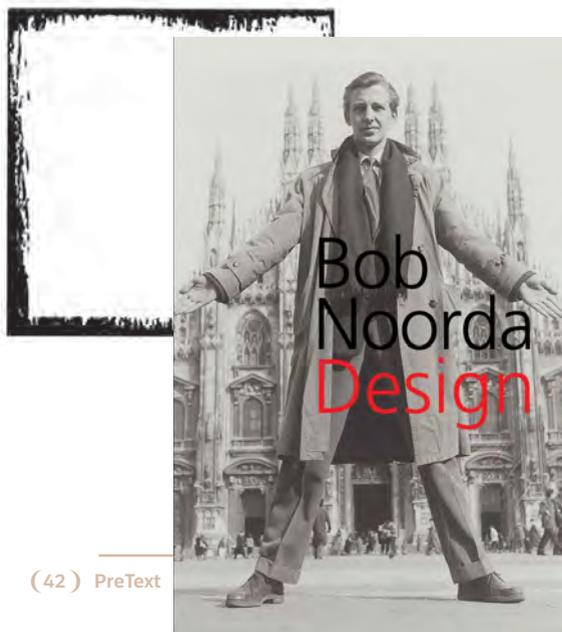
IL CONTRIBUTO DI NOORDA A UNA "RIVOLUZIONE" TUTTA ITALIANA

BOB, CHE AMAVA MILANO

PROMOSSE L'ARTE VISIVA IN FABBRICA. DA ALLORA
NON VI FURONO PIÙ COMMITTENTI E REALIZZATORI
MA ARTISTI E IMPRENDITORI CHE INSIEME
INTERPRETAVANO LE DINAMICHE INDUSTRIALI

di MARIO PIAZZA

Bob Noorda, olandese di nascita, aveva scelto Milano come città adottiva. Qui partecipò con passione e vigore al rinnovamento della grafica e della cultura visiva, lavorando fianco a fianco con l'industria italiana, a partire dagli anni Cinquanta, e dando vita al cosiddetto "Made in Italy", in cui l'inventiva progettuale dei designer si unisce all'ingegno e al saper fare dell'imprenditore. Noorda fu subito affascinato da questo modo di operare: non più lavorare per un committente, ma con il committente. Un rapporto, che era stretto, diretto, diventava un dialogo e ad apprendere erano entrambe le parti. Il grafico, il designer era finalmente coinvolto nelle dinamiche industriali: nasceva così lo "stile industriale", un connubio speciale tra saper fare e saper progettare che rese

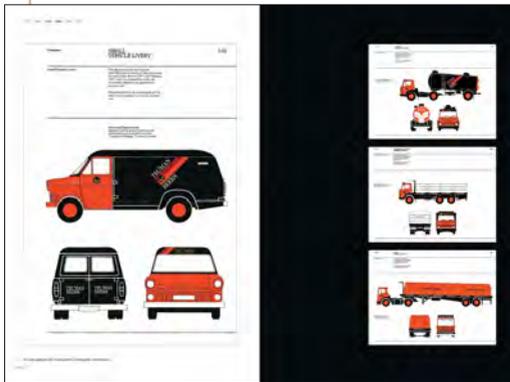
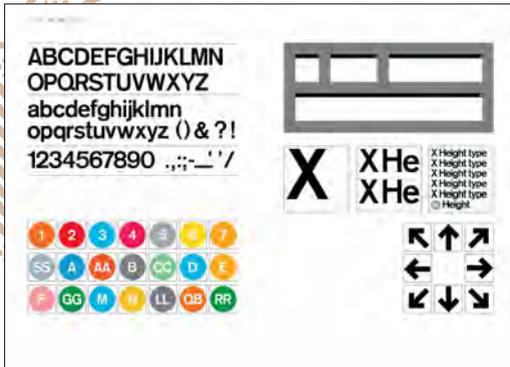


Bob Noorda spaziò in tutti i settori che avevano bisogno di adeguarsi, nell'immagine, alla modernità. Qui sotto, alcuni esempi molto significativi, vanno dalle riviste *Domus* e *Architettura* alla segnaletica per la metropolitana milanese, alla casa editrice Vallecchi.

unico e inimitabile il design italiano. Bob Noorda si trasferì a Milano nel 1954. Erano anni ricchi e vivi per la città meneghina; un vero e proprio laboratorio progettuale, un crocevia di esperienze nuove nel campo dell'arte, del design e dell'architettura. Senza dubbio Milano fu anche la capitale del rinnovamento della grafica italiana. Già negli anni Trenta operava lo studio Boggeri, che fu il primo a progettare sistemi di comunicazione per le grandi aziende e a chiamare progettisti qualificati dall'estero. Per Noorda, come per altri grafici e fotografi, la capitale del Nord, come titolava un poemetto di Giancarlo Majorino, «era la città della Triennale, la città dove stava nascendo il grande design». C'era il desiderio di respirare questo clima nuovo e l'olandese con la «vocazione all'universale e all'essenziale» sapeva di aver trovato una nuova casa. A vantaggio della terra di adozione mise a frutto il suo rigore progettuale, partecipando a una formidabile stagione per la grafica e dando un respiro internazionale allo "stile milanese". Noorda è scomparso nel 2010, lasciando in eredità un patrimonio visivo di incredibile ricchezza; i suoi lavori, realizzati miscelando sapientemente la razionalità tipicamente nordeuropea con l'atmosfera curiosa e mediterranea che ha trovato in Italia, fanno indubbiamente parte del nostro background culturale. Sono centinaia i segni e i progetti realizzati per le aziende italiane che inevitabilmente hanno accompagnato la storia del Paese. Sono così tanti e così noti che è sempre una sorpresa sapere che nascono dalla mano di Noorda. I principali enti e aziende di cui ha rinnovato l'immagine sono: i supermercati Coop, la Regione Lombardia, gli editori Feltrinelli, Mondadori, Vallecchi, Garzanti, la segnaletica per la metropolitana milanese (e quelle di New York e San Paolo), la AEM e l'Enel, la Pirelli e la Rinascente, l'AGIP,



DALLA GRAFICA AL DESIGN



l'Eni e la Total, l'AMSA e l'Hera, il Touring Club Italiano, la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia. E poi la birra Dreher e l'olio Cuore, la Philips e l'Olivetti, i gelati Algida e i Pavesini, il Banco di Desio e la Barilla, Cassina e Tecno, Zucchi e Bassetti, Marzotto ed Ermenegildo Zegna, Knoll e Shiseido. E tanti altri ancora. Dalla metà degli anni Cinquanta, con gli importanti lavori per la Pirelli, di cui fu l'art director, Noorda ha scritto la storia di una città e della grafica con indubbia originalità. Differente da tutti gli altri protagonisti della scena milanese, Noorda era schivo, pragmatico, quasi silenzioso. Non era il maestro imbonitore o carismatico. Nel lavoro e anche nell'insegnamento aveva il senso della misura e dell'utilità del fare. Era persona che ascoltava e si ascoltava per offrire un progetto "servizievole", rispettoso della funzione e adeguato all'uso. Un progetto equilibrato, riflessivo e fuori dalle mode. I marchi ne sono una testimonianza, in essi riconosciamo la capacità di essere senza tempo, l'essere il prodotto che si ottiene ascoltando, centellinando i segni e lasciandoli decantare. «Fare il grafico è un mestiere che si può fare dappertutto, su un tavolo piccolo come su un tavolo grande, non si ha bisogno di tanto macchinario, bastano delle matite e prende tutta la vita», dichiarava Noorda in un'intervista del 1981.

E negli ultimi anni della sua vita interrotta da un fatale incidente domestico ha pensato e progettato un libro sul suo intenso lavoro. Si intitola semplicemente, quasi fosse poco più di un portfolio professionale, *Bob Noorda Design*. È di formato maneggevole, non un monumento auto-celebrativo ma uno strumento di lavoro, e ripercorre decennio dopo decennio, dagli anni Cinquanta al Duemila, la lunga storia professionale

In queste pagine, l'immenso catalogo dei lavori usciti dalla collaborazione di Bob Noorda con imprenditori italiani, dall'Agip a Pirelli, passando per la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia. Nell'immagine al centro, in studio con la moglie).

del designer olandese. Presentati con la raffinata semplicità che ha sempre caratterizzato i suoi lavori, i progetti di Noorda disposti in sequenza cronologica parlano da soli, mostrando l'estrema importanza e novità per il ruolo comunicativo della grafica.

Così il volume *Bob Noorda Design*, da me curato ed edito da 24 Ore Cultura (l'edizione internazionale in inglese è editata da Moleskine), oltre alla storia di Noorda contiene tante altre storie parallele: la nascita e l'evoluzione del concetto di immagine coordinata come principio visivo e identitario di un'azienda, l'importanza e il significato di una buona grafica per l'orientamento e l'ambiente e il valore assunto dal marchio e dal logotipo come vere icone dell'immaginario collettivo.

Il volume "originario" è stato rivisto e ampliato, arricchendo il progetto di Noorda di una parte biografica e di numerose note critiche e apparati didascalici utili a restituire il fermento progettuale e industriale della seconda metà del secolo scorso, così da ripercorrere l'attività di Noorda rintracciandone gli approcci metodologici e formali sviluppati lungo tutta l'immensa produzione grafica. Ma soprattutto è stata selezionata e aggiunta una serie di fotografie sull'autore, una delle quali è stata usata per la copertina ed è una perfetta sintesi della relazione tra Noorda, la città di Milano e la cultura del grafico. È un'immagine progettata del 1954, dove un giovane Noorda con un trench si dispone come l'uomo di Vitruvio davanti al Duomo di Milano, giocando con i parallelismi e le simmetrie del proprio corpo e della facciata dell'edificio simbolo della città. Un gioco, un divertimento, un progetto, un marchio.

Mario Piazza



GLI ARTISTI DEL BURATTINO

Sotto, immagini 1 e 2: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Bemporad, 1901, ill. di C. Chiostri, copertina e inchiostro di china su carta. Le 3 e 4: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio...*, Firenze, Bemporad, 1883, ill. di E. Mazzanti, controfrontespizio e inch. di china, Archivio Storico Giunti Editore, Firenze.

RIVISTE CHE HANNO FATTO EPOCA

IL RISORGIMENTO GRAFICO UN GRAN PERIODICO TECNICO TRA 1902 E 1941

ISPIRATI DAI PRERAFFAELLITI

NELLE SUE PAGINE VENIVANO SFERZATI I CONTEMPORANEI ANCHE CON CRITICHE MOLTO SEVERE. L'OBIETTIVO ERA DI FORZARE L'ITALIA AD APRIRSI ALLE INNOVAZIONI INTERNAZIONALI

di *GIORGIO BACCI*



Il *Risorgimento Grafico* (1902-1941), fondato nel 1902, e di cui Raffaello Bertieri, affascinante figura di tipografo, letterato, umanista, ammiratore di William Morris, diventerà formalmente direttore solo nel 1904, nasce con l'intento di «dotare il mondo tipografico italiano di un gran periodico tecnico, non inferiore alle più belle pubblicazioni inglesi ed americane, di un periodico destinato a vivere esclusivamente per le arti grafiche e delle arti grafiche» (Redazione de *Il Risorgimento Grafico*, *Presentazione*, in *Il Risorgimento Grafico*, I, 1, luglio 1902, p. 1; sulla rivista: *Nova ex Antiquis*. Raffaello Bertieri e *Il Risorgimento Grafico*, a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti, Copistampa, Milano 2011).

Bertieri sviluppa un'operazione di aggiornamento culturale che porta sulle pagine de *Il Risorgimento Grafico* discussioni teoriche riguardanti la fotografia (sia da un punto di vista tecnico-tipografico, sia da uno "artistico"); l'illustrazione (con la rubrica *Gli Artisti del Libro* dove compaiono artisti come Attilio Mussino, Duilio Cambellotti, Primo Sinopico, presentati da specialisti quali Antonio Rubino, anch'egli grande illustra-

tore, o Alfredo Melani); la pubblicità (Cesare Ratta è tra i primi a mettere a fuoco la pubblicità come nuova dimensione sociale e visiva del paesaggio urbano); i progressi nel campo della tipografia e della restituzione grafica dell'impaginato (vengono pubblicizzati macchinari inglesi e americani). Il panorama concettuale di riferimento porta invece a William Morris e alla Kelmscott

Press, come dimostra, tra l'altro, i numerosi concorsi che si succedono sulle pagine della rivista, ben 48, e che riguardano le tematiche più varie, dai biglietti da visita agli ex libris, dalle copertine ai manifesti pubblicitari. In particolare il *Concorso internazionale. Progetto per un Libro moderno*, forse più di ogni altro articolo, testimonia la volontà di Bertieri di porsi al livello delle sperimentazioni inglesi. Obiettivo del concorso è infatti «rendere il Libro oggetto di studio e ricerche dirette a modernizzare la sua forma [...]. I concorrenti possono valersi di qualunque forma decorativa ed usare due colori. [...] Non è obbligatorio che tutte le righe delle pagine di testo siano disegnate; tale obbligo è fatto però per tutte le altre pagine. È indispensabile che dall'insieme del disegno risulti chiara la disposizione dei caratteri, la forma della pagina



CAPOLAVORI DI CARTA

Sotto, *Il libro moderno* in *Il Risorgimento Grafico*, VI, 11, Maggio 1909, p. 2. A destra, *Il libro moderno* in *Il Risorgimento Grafico*, VI, 11, Maggio 1909, p. 6, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

RIVISTE CHE HANNO FATTO EPOCA

ed il formato della carta» (*Quinto concorso internazionale: Progetto per un libro moderno*, in *Il Risorgimento Grafico*, VII, 1-2, luglio-agosto 1909, p. 21).

Funzionale all'orientamento della rivista è dunque l'articolo *L'Estetica Ruskiniana*, in cui Cesare Ratta, dopo aver presentato brevemente John Ruskin, Morris e Edward Burne-Jones, entra nel merito del «“preraffaellismo” in tipografia», notando che «a una organizzazione nuova della Società corrispondono bisogni nuovi e la necessità di modificare talune forme più in rapporto a tali bisogni [...] di qui al così detto stile nuovo, o piuttosto lo stile “principio XX secolo” definizione più logica e che meglio si coordina e risponde all'evolversi del gusto e della tendenza dell'età presente» (C. Ratta, *L'Estetica Ruskiniana*, in *Il Risorgimento Grafico*, V, 4, aprile 1907, p. 68).

Riferimenti all'ambito inglese permeano anche *Libri dei nostri ragazzi*, di Alfredo Melani, in cui la cattiva architettura grafica e illustrativa dei libri italiani, salvo poche eccezioni (tra cui l'opera di Attilio Mussino e Aleardo Terzi), viene paragonata a quella di una casa «mal sicura», sottolineando come «il nutrimento estetico serve nella vita quanto la sicurezza di vivere». Come termine di paragone positivo viene invece portato Walter Crane, «illustratore forbitto di libri da ragazzi (il *Baby's Opera*, 1877, il *First of May*,

1881), decoratore nell'anima. Io non salirò se volete, gli alti baluardi della “Kelmscott House”, ma non discendo sino alle miserie dei nostri libri da ragazzi» (A. Melani, *Libri dei nostri ragazzi*, in *Il Risorgimento Grafico*, VII, 7, gennaio 1910, pp. 113-115).

Un'apertura internazionale che però va ben oltre i più comuni riferimenti all'Inghilterra: vengono infatti pubblicati saggi grafici di vari artisti europei, ad esempio traendo dalla rivista *L'Arte Decorativa Ungherese*, *Magyar Iparművészet* di Budapest [...] alcune illustrazioni per un libro da ragazzi disegnate dalla signora A. Nagy di cui non stiamo a lodare la forbita eleganza, la suggestiva nobiltà che deriva da meditata semplificazione di mezzi» (*Libri illustrati*, in *Il Risorgimento Grafico*, VIII, 2, febbraio 1911, pp. 25-27). All'interno di una cornice metodologica e progettuale così precisa, non possono mancare le polemiche indirizzate contro alcuni periodici italiani, nella fattispecie



Arte Decorativa Moderna e *Emporium*, accusati di trascurare la cura dell'impaginato grafico, compromettendo di conseguenza un equilibrato rapporto tra testo e immagine: «Esistono in Italia, tra le tante, due riviste delle quali sono magna pars due dei nostri critici d'arte più noti: parlo dell'*Emporium*, di cui il Pica è l'anima ed il principale redattore, e dell'*Arte Decorativa Moderna* che si pubblica in Torino con redattore capo il

Thovez. Orbene, manco a farlo apposta queste due riviste sono, tipograficamente, quanto di più comune e grossolano si possa immaginare, e dimostrano fino all'evidenza in qual piccolo conto sia tenuta dai compilatori di esse la parte puramente tipografica. [...] L'*Emporium* sembra preoccuparsi solo del numero e della qualità delle riproduzioni: tra l'una e l'altra delle incisioni, distribuite con senso estetico discutibilissimo, il testo tira innanzi come può, ora cacciato a destra, ora a sinistra, quasi sempre spezzettato minutamente e sacrificato, i bianchi distribuiti a casaccio, in modo che tutto il lavoro dà la sensazione di un insieme non omogeneo e privo di ogni eleganza» (R. Bertieri, *I critici e la tipografia*, in *Il Risorgimento Grafico*, VI, 1, luglio 1908, pp. 3-4).

Il durissimo giudizio viene tuttavia in parte mitigato, per quanto riguarda in realtà soltanto la rivista di Enrico Thovez, da un intervento successivo di Antonio Rubino: «Ad ogni modo è giusto distinguere: l'*Emporium* appartiene a mio avviso a quelle pubblicazioni che si preoccupano poco o nulla della forma tipografica, e ciò è reso anche più evidente dal fatto che, mentre il testo assume fra una illustrazione e l'altra una disposizione quasi affatto casuale, le illustrazioni stesse, i cui zinchi vengono pur tuttavia incisi nella medesima officina, hanno le dimensioni più disparate, tanto che non sembra influire su di esse alcun determi-

nato schema di impaginatura, né criterio alcuno di rapporto o di simmetria. L'*Arte Decorativa Moderna* invece rivela un tentativo se vogliamo anche audace, come dimostrano i titoli portati sulla sinistra e l'applicazione dei piccoli fregi. Il difetto vero di tale rivista è piuttosto quello di essersi arrestata a quel tipo fisso senza pensare caso per caso a rimediare agli inconvenienti derivanti dalla applicazione automatica di un siste-

ma che per quanto originale non è certo senza difetti» (A. Rubino, *I critici e la tipografia*, in *Il Risorgimento Grafico*, VI, 4, ottobre 1908, p. 55).

Passando di critica in critica, un'altra severa "stroncatura" è riservata alle illustrazioni di Carlo Chiostrri per *Le avventure di Pinocchio*, chiamato in causa ancora una volta da Bertieri nel 1907: «Un esempio pratico: chi non conosce quel gioiello di libro per ragazzi che è il *Pinocchio* del Collodi edito dal Paggi e dopo, per successione, dal Bemporad di Firenze? Noi crediamo che pochi

libri siano stati e si mantengano veramente fortunati come quello». Dopo questa affermazione, l'autore prosegue lamentandosi delle illustrazioni che compaiono a corredo dei libri scolastici, alcuni dei quali sono perfino «affronti al buon gusto ed al buon senso». A paradigma di una tale situazione, Bertieri eleva appunto *Le avventure di Pinocchio* (interessante che venga classificato tra i libri scolastici): manca infatti, spiega,



LO STILE DI MUSSINO

Sotto, A. Mussino, ill. per C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio...*, Firenze, Bemporad, 1911, Arch. St. Giunti Editore, Firenze. A destra, A. Rubino, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino in Il Risorgimento Grafico*, V, 11, 1907, p. 195, e *Libri illustrati in Il Risorgimento Grafico*, VIII, 2, Febbraio 1911, pp. 25-27, Bibl. Naz. Centrale, Firenze.

RIVISTE CHE HANNO FATTO EPOCA

«una edizione artistica, completamente artistica», non esistendo altro che la prima edizione illustrata da Enrico Mazzanti e «la più recente con le figurine del Chiostrì, che ha dato prova di non essere adatto ad illustrare questo genere di libri». Se infatti il primo illustratore era stato in grado di restituire «nei suoi disegni una figura sbarazzina e simpatica di burattino e seppe trovare motivi illustrativi geniali», il secondo «ha reso la fisionomia del ligneo protagonista antipatica e insipida» (R. Bertieri, *Le illustrazioni nei libri scolastici*, in *Il Risorgimento Grafico*, V, 1-2, gennaio-febbraio 1907, pp. 3-5). Basterà però aspettare pochi mesi e Antonio Rubino potrà quasi rivendicare la paternità di una delle imprese editoriali-illustrative più famose: «Ora il

Mussino lavora per conto della Casa Bemporad di Firenze a un'opera di vasta mole: egli sta illustrando con oltre quattrocento fra vignettine e tavole a colori *Le Avventure di Pinocchio*, e noi non possiamo che rallegrarcene non essendo forse estraneo alla scelta dell'artista quanto *Il Risorgimento Grafico* ebbe ad osservare, qualche fascicolo indietro, a proposito delle edizioni illustrate del leggendario libro del Collodi. Io auguro al Mussino di poter condurre a termine

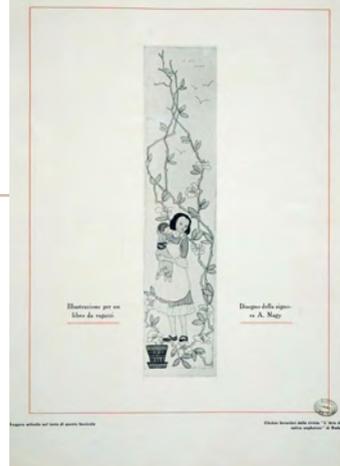
questo lavoro assecondando con amore la sua bella vena gioconda e tenendosi lontano da qualsiasi considerazione commerciale, poiché questa prova presenta forse difficoltà maggiori di quanto il Mussino stesso si pensi, e queste difficoltà egli può brillantemente vincere al solo patto di trasfondere in ogni figura, in ogni minimo segno un'impronta geniale ed arguta, e di essere ad ogni costo personale e soprattutto semplice» (A. Rubino, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino*, in *Il*

Risorgimento Grafico, V, 11, novembre 1907 [aprile 1908], p. 198).

L'artista piemontese aveva firmato il contratto con Bemporad poco prima e in una lettera del 29 ottobre 1907 ne ripiloga i termini: 36 frontespizi a colori, 5 grandi tavole a colori, 280 disegni a uno o due colori, ri-

tratto di Carlo Collodi, copertina. Il libro effettivamente uscirà soltanto nel 1911, potrà contare su un totale di 420 illustrazioni (tra capilettera, tavole fuori testo, frontespizi, infratesto ecc.) e sarà venduto a 12,50 lire (ma era acquistabile anche a dispense a 25 centesimi l'una). Una vera e propria edizione di lusso, specie se confrontata alle precedenti versioni, mantenute sempre al prezzo di vendita di 2,50 lire (prezzo invariato addirittura dal 1883).





Mussino, che tra l'altro tradisce il testo collodiano, ambientando le avventure del burattino nel suo amato Piemonte, doveva certamente riuscire gradito a un periodico come *Il Risorgimento Grafico*, sempre volto alle innovazioni e alle sperimentazioni: l'artista utilizza infatti una grande varietà di tecniche, passando dall'acquerello alla tempera, al carboncino, trasportando letteralmente *Pinocchio* nel colore per la prima volta. Dalla semplicità grafica lineare di Chiostri e Mazzanti, si passa a ricchi quadri visivi, capaci di restituire la vitalità e le sfumature stilistiche della scrittura di Collodi (assecondandone l'ironia e il dramma, la caricatura e il raccoglimento emotivo).

Nell'ambito delle discussioni concernenti l'aspetto grafico non potevano mancare naturalmente le riflessioni riguardanti l'utilizzo della fotografia, analizzata secondo aspetti e approcci diversi: sia come aiuto prezioso per la tipografia, sia come mezzo riproduttivo che ha messo in crisi l'antica arte della xilografia, sia come arte a tutti gli effetti. Espressione della pri-

ma posizione è *La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche*, in cui Alberto Mattarelli enfatizza l'aspetto di progresso tecnologico, ciò che ha permesso di «riprodurre l'immagine di qualsiasi soggetto su una lastra, chimicamente preparata, di vetro, di zinco, di rame, o sulla pietra. Solo con essa ci è concesso riprodurre con tre tinte fondamentali, tutta la tavolozza di un pittore, tutti gli smaglianti colori di un mazzo di fiori» (A. Mattarelli, *La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche*, in *Il Risorgimento Grafico*, II, 6, maggio-giugno 1903, p. 317).

Proprio i fiori, a loro discapito, diventano nel contributo di Giulio Bompard il discriminante tra un bravo pittore, «che studia e finisce uno splendido quadro e il pittorucolo che dipinge fiori su una cartolina, copiandoli da un modello», così come può esserci un fotografo dilettante che si limita a «far scattare una molla per impressionare la pellicola» e un fotografo-artista che invece è in grado di «esprimere un'idea» e, «innamorato della sua Arte, sceglie il soggetto, sia un paesaggio o un ritratto, sceglie la



I COLORI DEL LIBRO

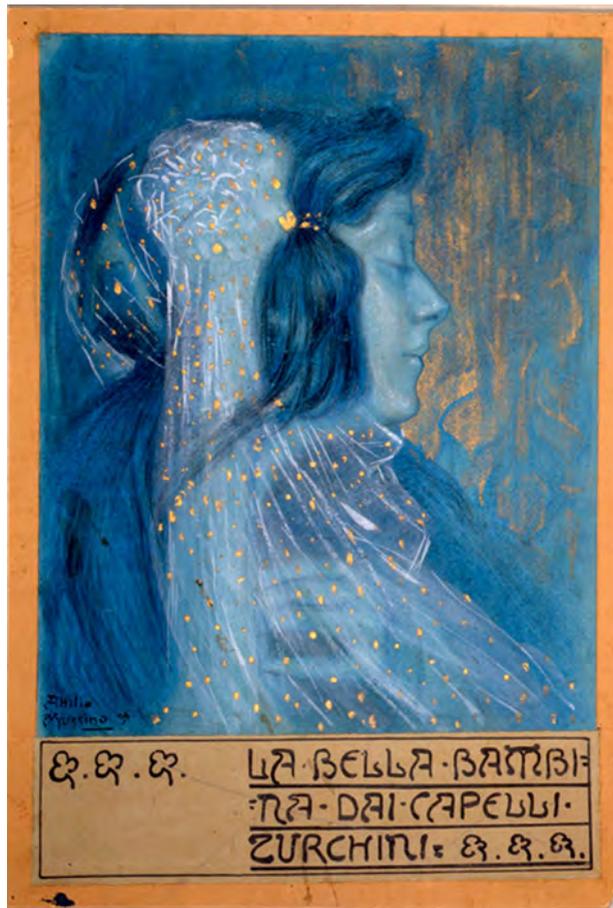
Sotto, A. Mussino, ill. per C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio...*, Firenze, Bemporad, 1911, biacca, acquerello, matite, tempera su carta. A destra. *Il Risorgimento Grafico*, III, 1, Gennaio-Aprile 1905, copertina, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Archivio Storico Giunti Editore, Firenze.

RIVISTE CHE HANNO FATTO EPOCA

luce più favorevole ad esso [...]; alla luce della lampada rossa continua a infondere la sua volontà al negativo [...]. Col ritocco attenua poi certe luci, corregge, con la stampa fa il resto. Adatta la tinta del pigmento [...] e quando la fotografia si presenta con leggeri colpi di pennello cerca e riesce di dare ad essa l'effetto ch'ei giudica migliore» (G. Bompard, *Dell'Arte Fotografica*, in *Il Risorgimento Grafico*, IV, 1-2, gennaio-aprile 1906, pp. 29-30).

Maggiormente diffidente è invece la posizione di Alfredo Melani, che riconduce all'impiego delle moderne tecniche fotografiche l'utilizzo di carte di minore qualità, ma soprattutto il prevalere delle immagini che «restringendo il testo oltre misura, anziché fecondare la mente e incoraggiarla, la inaridiscono» (A. Melani, *Libri e illustrazioni*, in *Il Risorgimento Grafico*, XIII, 1-2, gennaio-febbraio 1916, pp. 15-18), riecheggiando un dibattito critico concernente anche l'impiego dei fumetti nell'editoria per ragazzi.

Altro settore interessante, accuratamente indagato recentemente (E. Miraglio, *Pubblicità e promozione industriale tra le pagine de Il Risorgimento Grafico*, in *Studi di Memofonte*, n. 13, 2014), è quello della pubblicità, che contraddistingue tutto l'arco di vita della rivista, cui Cesare Ratta dedica diversi articoli, e in particolare *L'arte nella strada*, in cui arriva lucidamente ad affermare che «oggi si fanno moltissimi manifesti [...]». Fra poco se ne serviranno – nei periodi



DUE RIVISTE, RITENUTE DI GRANDE QUALITÀ,
VENNERO PRESE DI MIRA: EMPORIUM E ARTE DECORATIVA
MODERNA. POI FU LA VOLTA DI MUSSINO E DELLE SUE
ILLUSTRAZIONI REALIZZATE PER PINOCCHIO

elettorali – anche i candidati alle diverse deputazioni, e le associazioni politiche per mettere in caricatura l’effigie dei candidati avversari e rendere più belli e simpatici i propri. [...] L’arte ha abbandonato i santuari chiusi per discendere nella strada, che si trasforma così in una esposizione permanente [...]. È quello il museo del povero» (C. Ratta, *L’arte nella strada*, in *Il Risorgimento Grafico*, III, 1-2, gennaio-aprile 1905, pp. 9-10).

Con questa breve panoramica non si sono certo



esaurite le tematiche legate a *Il Risorgimento Grafico*, ma si è cercato di restituire almeno in parte il vasto respiro e l’innovazione metodologica, fungendo da collegamento con le più avanzate riviste internazionali. Ancora molto naturalmente ci sarebbe da dire, a partire dall’interazione diretta con gli editori contemporanei (iniziando proprio dalla polemica connessa alle diverse edizioni de *Le avventure di Pinocchio*) o con altri periodici coevi (oltre a *Emporium* e *Arte Decorativa Moderna*, di cui si è detto): tali polemiche, come visto, non sono mai volte soltanto a colpire un concorrente, oppure a screditare una rivista o un periodico, ma sono sempre funzionali alla lotta culturale per far sì che anche l’Italia si aprisse a moduli tipografici, visivi e figurativi che avessero realmente un respiro europeo. *Il Risorgimento Grafico* assolverà tale compito magistralmente almeno fino agli anni Venti, presentando artisti, illustratori, ma anche tecniche innovative, dimostrando di poter agire da protagonista sul palcoscenico internazionale.

Giorgio Bacci

(Il presente articolo, traendo spunto dal lavoro di digitalizzazione svolto nell’ambito del progetto Furb 2012 Diffondere la cultura visiva: l’arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni (www.capti.it), mira a presentare alcuni aspetti peculiari e interessanti della rivista Il Risorgimento Grafico, concentrandosi in gran parte sul primo decennio di vita del periodico. L’intento non è naturalmente quello di esaurire l’argomento, quanto piuttosto di sollecitare possibili sentieri di ricerca, da approfondire in futuro).

UN'IMPRESA DURATA DIECI ANNI

Qui sotto, uno dei 18 esemplari su carta al tino Magnani vergata, con la caratteristica barba o sfrangiatura dei fogli realizzati manualmente a uno a uno. Nella pagina a fianco, la copertina del *Manuel*.

EDITORIA D'ECCEZIONE / 1

L'EDIZIONE DEL *MANUEL DES AMPHITRYONS*
DI BALTHAZAR LAURENT GRIMOD DE LA REYNIÈRE

L'EUROPA DEL BUON GUSTO

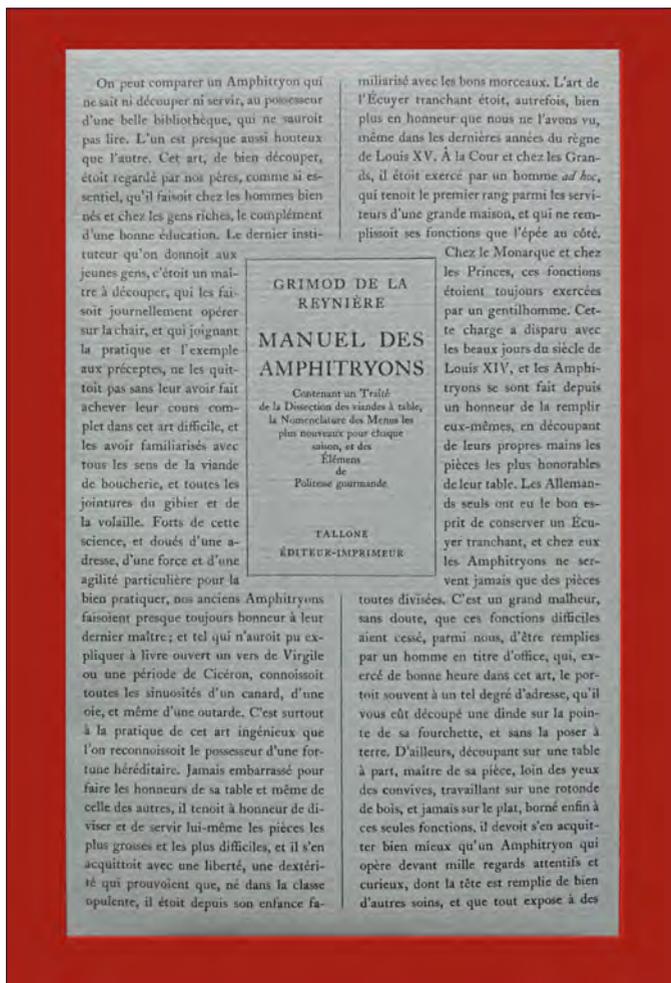
L'ARTISTA-STAMPATORE RACCONTA LA SCELTA DI
CARATTERI, INCHIOSTRI, CARTE E IMPAGINAZIONE
PER LA REALIZZAZIONE DI UN LIBRO SENZA PARI

di ENRICO TALLONE



«**O**uvrage indispensable a tous ceux qui sont jaloux de faire bonne chère, et de la faire faire aux autres». Con questa parola l'aristocratico Alexandre Balthazar Laurent Grimod de la Reynière annunciava, nel 1808, il suo *Manuel des Amphitryons*, testo fondamentale della civiltà del convivio e della moderna gastronomia occidentale, scritto negli anni dell'Impero, quando a Parigi le arti, le scienze e le lettere tornarono, dopo il Terrore, ad attingere energie nelle colte riunioni corroborate da grandi cucine private e *restaurants*.

L'editore Tallone ha voluto rendere omaggio a quest'opera, pungente e ironica fin dalle sue prime battute («On peut comparer un Amphitryon qui ne sait ni découper ni servir, au possesseur d'une belle bibliothèque, qui ne sauroit pas lire»), pubblicandone un'edizione di pregio in tiratura limitatissima che rappresenta l'Europa del sapere e del fare. Ai 360.000 caratteri Caslon inglesi impiegati per la composizione a mano delle oltre 300 pagine del volume, si uniscono infatti l'iniziativa e le carte artigiane italiane di puro cotone, l'inchiestro tedesco realizzato con pigmenti naturali e il testo in lingua francese, corredato da una postfazione del parigino Gérard Roero marchese di Cortanze, che nella genealogia familiare conta una lunga serie di antenati gourmand tra Italia e Francia (tra i quali anche il viceré del Regno di Sardegna), e da un saggio



L'ARTE DI SERVIRE A TAVOLA

Nella pagina a fianco,
una delle diciotto tavole
che illustrano il volume.

EDITORIA D'ECCEZIONE / I

di Armando Torno, che così descrive lo spumeggiante Grimod de la Reynière e la sua opera:

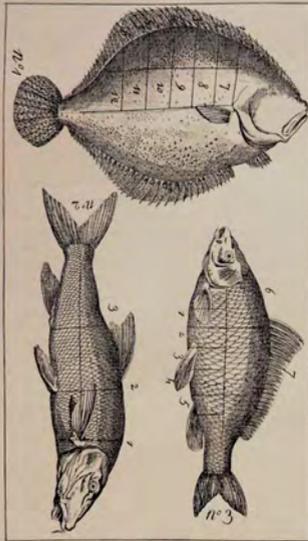
«L'arte alimentare e la gastronomia che comincia a essere di moda in quegli anni dominati da Napoleone, sono trattate da Grimod con uno spirito degno di Molière: non a caso il titolo dell'opera si deve al grande commediografo, o meglio è presa proprio dal suo *Amphitryon*. Libro scritto per la società nata dopo la presa della Bastiglia, con l'avvento della quale il nobile de la Reynière aveva perso non poche risorse e fu costretto a dimenticare talune sue stravaganze, il *Manuel* è anche un galateo delle carni e dei pesci, si preoccupa di offrire non pochi menu (nella seconda parte) e si trasforma in una guida di *politesse gourmande* nella terza. Qui parla degli inviti, del saper vivere a tavola, del servizio, dei doveri che hanno convitati e anfitrioni, della degustazione dei vini. A proposito di essi, ecco un tocco del suo *esprit* aristocratico: "Travasarli in recipienti di cristallo, per dar loro maggiore risalto sulla tavola, significa sottrarre il *bouquet* e una parte dello spirito e della qualità. Questo genere di lusso, ignoto ai nostri padri, non può che essere stato adottato da uomini assolutamente estranei alla grande arte del vivere bene"».

Quest'opera articolata e tipograficamente complessa, essendo divisa in tre parti arricchite di richiami, commenti e tavole, ha richiesto un profondo studio estetico e impaginativo al fine di preservare al lettore le suggestioni tattili e visive connesse alla fisicità del libro, in sintonia con i gusti, le sensazioni e le atmosfere evocate dal testo. In particolare, per quanto riguarda le carte, si sono privilegiati i toni caldi, poiché il tema del convivio, che richiama atmosfere di cordialità e calore, non avrebbe trovato riscontro estetico su toni più algidi e freddi. Sono così state adottate

UN ANFITRIONE CHE NON SAPPIA NÉ TAGLIARE NÉ SERVIRE È PARAGONABILE AL POSSESSORE DI UNA MAGNIFICA BIBLIOTECA CHE NON SAPPIA LEGGERE. COSÌ L'AUTORE DEL LIBRO PRESENTA IL SUO MANUALE

per le 9 diverse tirature dell'edizione, che assommano a complessivi 320 esemplari, altrettante carte di puro cotone vergate e veline dalle tinte crème, giallino e avorio, provenienti dalla secolare sapienza cartaria di Pescia e di Fabriano.

La scelta dei caratteri è caduta sui Caslon tratti dai punzoni originali del 1720, nelle diverse declinazioni del tondo, del corsivo e del maiuscolletto corpo 12, alternato al corpo 10 delle note e dei commenti. Questi tipi, d'impianto rinascimentale italiano, che hanno richiesto anni di composizione manuale, sono dei classici senza tempo, in virtù delle loro forme solide e aperte, intagliate con spontaneità e sicurezza tali da porci di fronte al mistero della bellezza, proprio perché alcune lettere che possono sembrare perfettibili, in realtà contribuiscono a una esemplare, armonica efficacia d'insieme. In dotazione all'atelier tipografico fin dall'epoca della sua fondazione nel Settecento, questi caratteri, seppur abbondanti, non erano però sufficienti per la composizione di un testo di 300 pagine. A questo limite si è posto rimedio replicando il ciclo di scomposizione-composizione, correzione e stampa, che rende i caratteri virtualmente infiniti, pur comportando un'ulteriore dilatazione dei tempi del lavoro manuale. Questa operazione, costantemente repli-



N° 1 Turbot N° 2 Barbeau N° 3 Carpe

CHAPITRE XXVI

Du Turbot

Le Turbot est un des poissons les plus recherchés à Paris, et c'est à bon droit qu'on l'a surnommé le Prince de la mer. Il tient souvent lieu de rôti dans des tables opulentes; et dans les dîners nombreux, il forme un des relevés les plus distingués. Sa chair, tout à la fois tendre et ferme, délicate et onctueuse, ne plaît pas moins par sa blancheur que par son excellent goût.

Pour bien servir le Turbot, il faut avoir une truelle de vermeil, ou tout au moins d'argent, bien affilée, et se rappeler que l'on ne doit jamais se servir de couteau pour diviser le poisson. Après avoir décrit une croix sur le ventre du Turbot, en tranchant jusqu'à l'arête, on tire des lignes transversales depuis le milieu jusqu'aux barbes; on lève adroitement avec la pointe de la truelle les morceaux compris entre ces lignes, et l'on en envoie un à chaque convive. Lorsque tout le ventre a été ainsi servi, on lève proprement l'arête, et l'on procède de même pour servir le dos, moins délicat sans doute, mais qui a bien aussi son mérite. Les barbes du Turbot sont un manger très-agréable:

107

cata, era consueta presso gli editori-tipografi del Quattro-Cinquecento, le cui dotazioni di preziosi caratteri erano quasi sempre bastanti per comporre soltanto quattro, otto o sedici pagine per volta.

Anche la scelta dell'inchiostro, la cui viscosità deve essere commisurata alle diverse superfici cartacee, è stata oggetto di molte considerazioni, dovendo l'impressione risultare materica ma netta in modo da agevolare la lettura. L'inchiostro prescelto, il nero extrafino 553 della casa Gleitsmann è stato prodotto a Berlin Tempelhof, località fortemente evocativa poiché lì ebbe luogo il ponte aereo che permise a quella parte della città di rimanere sotto il controllo dell'Occidente, pur essendo inglobata nel blocco sovietico.

L'edizione ha fatto il suo debutto a Parigi in que-

sti giorni, con una mostra ospitata all'Istituto Italiano di Cultura fino al 20 ottobre, in cui è stata esposta anche la lettera che Charles de Gaulle scrisse a Bianca Tallone nel 1968 per ringraziarla di avergli portato all'Eliseo l'esemplare della *Physiologie du Goût* di Brillat-Savarin. L'idea, accarezzata da anni, di aggiungere alla *Physiologie du Goût*, stampata da mio padre, il *Manuel des Amphitryons* – entrambe opere fondamentali della civiltà della tavola scritte nel primo Ottocento da due aristocratici – è finalmente giunta a compimento, proprio nell'anno dell'Expo, vetrina delle tradizioni culinarie internazionali e locali che, in buona parte, sono debitrice degli insegnamenti di Brillat-Savarin e Grimod de la Reynière.

Enrico Tallone

GIOIELLI IN VERSI

Sotto, la presentazione del progetto
In Carta Linda, voluto da Sandro Dorna,
Nico Orengo e Silvio Destefanis.

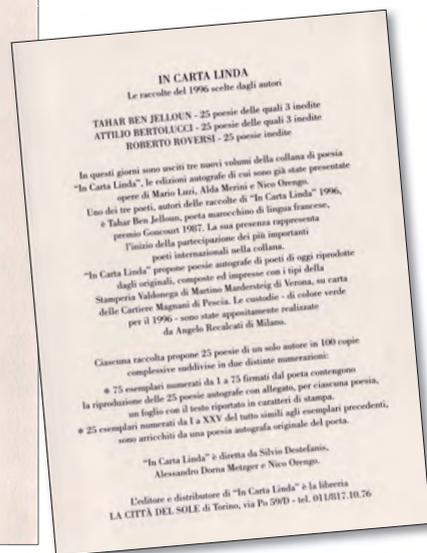
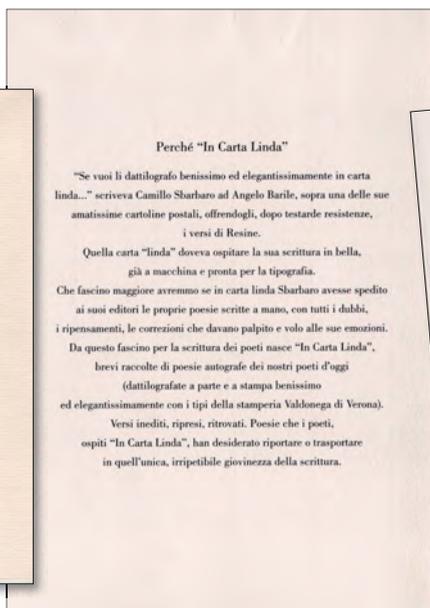
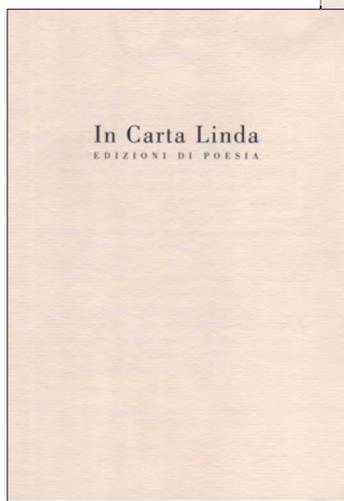
EDITORIA D'ECCEZIONE / 2

IL CATALOGO DI UN'IMPRESA "CONTROCORRENTE"
CHE SI LIMITÒ A SOLI 6 LIBRI FUORI DAL COMUNE

IN CARTA LINDA

UNO DEGLI ESEMPI PIÙ SOBRI ED ELEGANTI DI
UN CERTO MODO DI INTENDERE E FARE EDITORIA,
COME STORIA CULTURALE DEL GUSTO E
ATTENZIONE PER LA POESIA CONTEMPORANEA

di MASSIMO GATTA



In occasione del decennale della prematura scomparsa di Sandro Dorna (Torino 1938-2004), e nel ventennale dell'uscita del primo titolo (Nico Orengo, *25 poesie autografe*, 1994), era giusto ricordare, documentandola con il catalogo completo, una delle più interessanti e innovative (e purtroppo trascurate) iniziative editoriali private nate in Italia nella seconda metà del Novecento: In Carta Linda. Edizioni di poesia, raffinata collana ideata da Sandro Dorna insieme a Nico Orengo (anch'egli prematuramente scomparso, 1944-2009) e a Silvio Destefanis.

Il titolo scelto, In Carta Linda, ripreso da una frase dell'amato poeta ligure Camillo Sbarbaro ad Angelo Barile, caratterizzò queste edizioni, distribuite dalla libreria La Città del Sole di Torino, e che idealmente coniugavano i due poli nodali della personalità culturale e umana di Dorna e di Orengo: l'amore per la carta come memoria vegetale (Eco) e la lindura, che è insieme "cura" e "pulizia" (anche morale).

Insomma fu una esperienza importante e innovativa, pur se di breve durata e maturata nel ristretto ambito dell'editoria privata, in quanto per la prima volta veniva chiesto ad alcuni importanti poeti del secondo Novecento di scegliere 25 loro poesie, che sarebbero state stampate rispettando anche il *ductus* del manoscritto originale, pubblicato in anastatica insieme alla versione tipografica (con la sovrapposizione grafica su velina del facsimile del manoscritto) nella tiratura in 75 esemplari, oppure con allegata anche una pagina manoscritta di una delle poesie contenute nella raccolta (nella tiratura ristretta a 25 esemplari), il tutto conservato in un solido cofanetto telato muto, in due diverse colorazioni, per la gioia dei bibliofili. In Carta Linda pubblicò, tra il 1994 e

il 1996, sei importanti poeti contemporanei: Nico Orengo, Mario Luzi, Alda Merini, Tahar Ben Jelloun, Attilio Bertolucci e Roberto Roversi.

La stampa venne rigorosamente fissata in sole cento copie numerate (75 in numeri arabi e XXV in numeri romani); la confezione di ciascun volume era particolarmente curata, affidata per la parte tipografica alla Stamperia Valdonega di Verona, diretta da Martino Mardersteig, figlio del sommo tipografo umanista tedesco Giovanni che, con la sua Officina Bodoni, aveva creato alcuni dei più importanti capolavori tipografici del Novecento; la custodia in tela dei volumi venne invece affidata ad Angelo Recalcatti di Milano, nei due colori rosa chiaro e verde chiaro; infine la carta scelta non poteva che essere quella a mano, a bordi intonsi, prodotta dalla storica Cartiera Magnani di Pescaia.

Un piccolo omaggio, questo, sia a Sandro Dorna sia a Nico Orengo, nel ricordo della loro comune passione per la poesia, i libri, le belle edizioni e la tipografia di pregio. Un omaggio al loro lavoro, ma in fondo anche alla loro personalità di gentiluomini della cultura, della poesia e dell'arte.

In Carta Linda resta per questo uno degli esempi più sobri ed eleganti di un certo modo di intendere e di fare editoria, come storia culturale del gusto e attenzione per la poesia contemporanea.

Massimo Gatta

CATALOGO

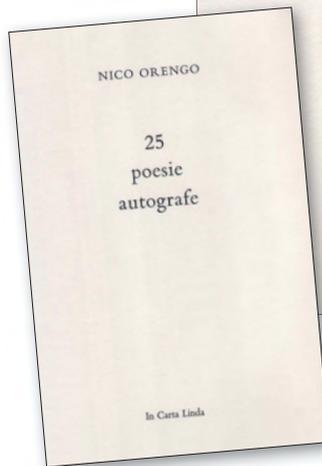
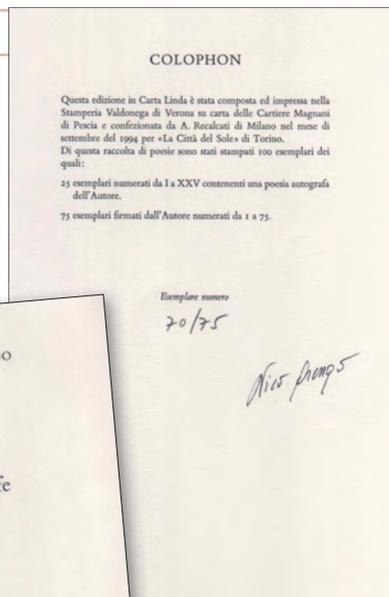
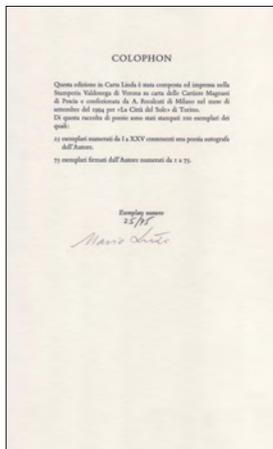
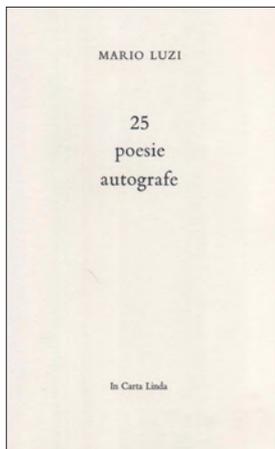
[1] **Nico Orengo**, *25 poesie autografe* Torino, In Carta Linda, 1994 [Stamperia Valdonega, Verona], 28 c. sciolte, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al

dorso autore e il titolo: Poesie.

Edizione stampata in 100 esemplari numerati su carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. Primo titolo della Collana. Custodia rosa appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo oro al dorso.

[2] **Mario Luzi**, *25 poesie autografe*
Torino, In Carta Linda, settembre 1994 [Stamperia Valdonega, Verona], 28 c. sciolte, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al dorso autore e il titolo: Poesie.
Edizione stampata in 100 esemplari numerati su

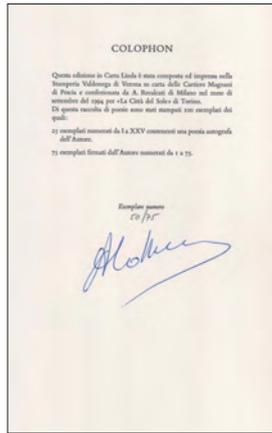
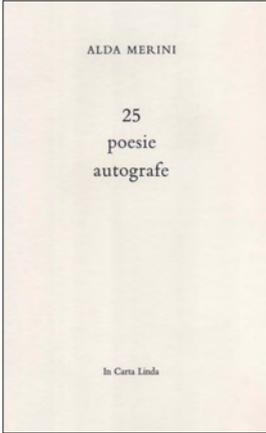


carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, e XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. Custodia rosa appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo oro al dorso.

[3] **Alda Merini**, *25 poesie autografe*
Torino, In Carta Linda, 1994 [Stamperia Valdonega, Verona], 28 c. sciolte, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al

In queste pagine, il frontespizio e il colophon dei primi quattro volumi della collana In Carta Linda: le 25 poesie di Nico Oregno, Mario Luzi, Alda Merini e Tahar Ben Jelloun.



carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. Dal colophon la data di stampa risulta maggio 1995. Custodia di colore verde appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo in oro al dorso.

[5] **Attilio Bertolucci**, *25 poesie autografe* Torino, In Carta Linda, 1995 [Stamperia Valdognega, Verona], 81 c. doppie, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al dorso autore e il titolo: Poesie.

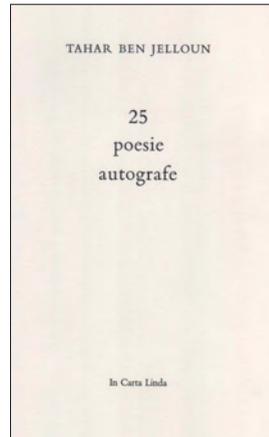
Edizione stampata in 100 esemplari numerati su

dorso autore e il titolo: Poesie.

Edizione stampata in 100 esemplari numerati su carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. Custodia rosa appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo oro al dorso.

[4] **Tahar Ben Jelloun**, *25 poesie autografe* Torino, In Carta Linda, 1996 [Stamperia Valdognega, Verona], 81 c. sciolte, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al dorso autore e il titolo: Poesie
Edizione stampata in 100 esemplari numerati su



XXV COPIE CON L'ORIGINALE

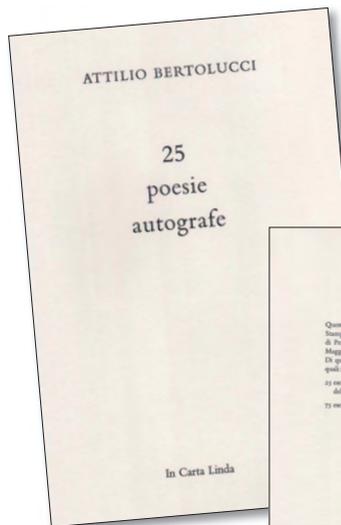
Gli ultimi due titoli della collana In Carta Linda, le 25 poesie di Attilio Bertolucci e Roberto Roversi, con una poesia originale di Roversi.

EDITORIA D'ECCEZIONE / 2

carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. In SBN il volume è schedato con due diversi Bid, l'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense viene indicato con 28 c. doppie e datato al 1995, gli esemplari delle 3 biblioteche con altro Bid lo datano al 1996. La data del colophon risulta maggio 1995. Custodia verde appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo in oro al dorso.

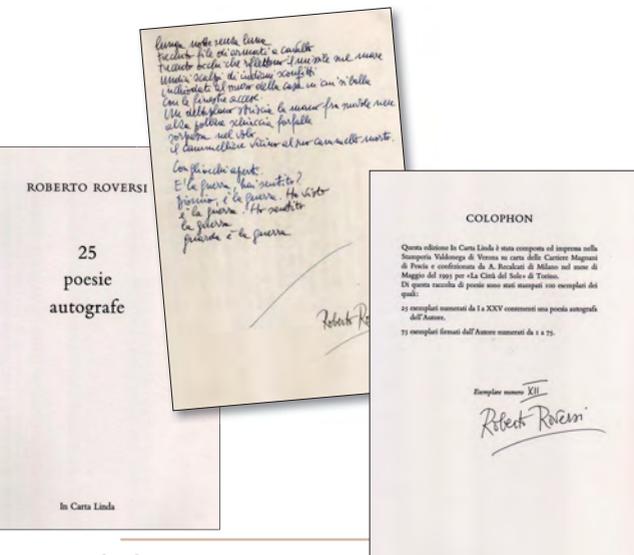
[6] **Roberto Roversi**, *25 poesie autografe* Torino, In Carta Linda, 1996 [Stamperia Valdognega, Verona], 81 c. sciolte, brossura editoriale protetta da velina, in custodia telata muta, con al



dorso autore e il titolo: Poesie.

Edizione stampata in 100 esemplari numerati su carta Magnani di Pescia, dei quali 75 (in numeri arabi) firmati al colophon dal poeta, XXV (in numeri romani) con una pagina manoscritta firmata (conservata in cartellina cartonata in apposita tasca nella custodia) e colophon firmato dal poeta.

Note: Distribuito dalla Libreria La Città del Sole di Torino. In copertina e al frontespizio: In Carta Linda. Dal colophon la data di stampa risulta maggio 1995. Custodia verde appositamente realizzata da Angelo Recalcati (Milano), titolo oro al dorso.





Grande Guerra

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

Due immagini tratte da *Il Montello*, n.1, 20 settembre 1918. A sinistra, la tavola *Sintesi della guerra mondiale*, tratta dal manifesto *Sintesi futurista della guerra*, scritto da Marinetti nel settembre 1914 e firmato da Boccioni, Carrà, Russolo e Piatti. Qui sotto, la copertina con le bombe italiane sganciate sul nemico.

In seguito alla disfatta di Caporetto il generale Luigi Cadorna venne sostituito con il generale Armando Diaz. Il nuovo capo di Stato Maggiore del Regio Esercito riorganizzò la resistenza sul Monte Grappa e sul Piave, e tentò, in vario modo, di eliminare le cause del malcontento che serpeggiava tra i soldati, prostrati dalla estenuante e disumana guerra di trincea. Le razioni alimentari divennero più consistenti e venne introdotta una più grande varietà nel vitto; vennero aumentate le paghe e allestiti spacci dove si vendevano viveri e generi di prima necessità a prezzi scontati. Non ci furono più decimazioni, come avveniva sotto il duro comando di Cadorna, furono allungate le licenze ordinarie e le classi di leva con più alta anzianità ottennero una licenza supplementare per poter lavorare la terra. Infine si pose maggiore attenzione al morale delle truppe e si potenziò la propaganda, adoperandosi a rendere più comprensibili le finalità della guerra ed evitando, nel contempo, che le difficilissime condizioni patite potessero avere risvolti sovversivi. Un mezzo efficace fu

il ricorso alla carta stampata: si provvide infatti che ogni armata avesse il suo veicolo di propaganda, vale a dire il suo giornale.

Tuttavia, già in precedenza, nelle retrovie dell'esercito giravano giornali e giornaletti. Alcuni venivano improvvisati nelle vicinanze e realizzati con mezzi di fortuna; erano fogli poligrafati, battuti a macchina, oppure scritti e disegnati totalmente a mano, con circolazione limitata al reparto militare di cui erano espressione. I soldati potevano tenere tra le mani un giornale fatto da loro, del quale conoscevano spesso i redattori e nel quale vedevano rappresentata con un certo umorismo la vita di trincea, che erano costretti a subire. In questo genere di stampa non veniva mai riportata la cronistoria di un combattimento o il resoconto di una battaglia; non comparivano notizie sull'andamento della guerra, sui prigionieri catturati o sulle perdite subite. Nella letteratura di trincea le notizie sul conflitto erano perlopiù inesistenti. Eventuali riferimenti a eventi bellici trovavano spazio in forme vaghe e frammentarie, fornendo solo lo spunto per una caricatura, una



poesia, per una battuta che potesse suscitare l'ilarità del lettore.

Si trattava di stampa effimera, prevalentemente di tipo umoristico e satirico. Mario Isnenghi, nella sua pubblicazione *Giornali di trincea. 1915-1918* (Einaudi, Torino 1977, p. 51), sottolinea che la caratteristica «di questa

prima fase di micro-giornalismo di trincea sta nel versante fatto, e semmai nel recupero di elementi di politica "seria" o di luoghi comuni del patriottismo, delle giustificazioni di guerra dell'Intesa, della disciplina di guerra, del buon diritto italiano ecc. all'interno della facezia subalterna al fatto compiuto e al patriottismo istituzionale».

Altri periodici venivano pubblicati nei centri vicini del Veneto o in città più lontane, come accadeva per *Il*

Soldato, quindicinale illustrato per i combattenti, fondato a Roma nel 1916; oppure per *Il Giornale del Soldato* nato molto tempo prima a Milano, nel 1899, con l'intenzione di contrastare gli attacchi della stampa e dei partiti dell'area popolare e socialista (l'artiglieria di Bava Beccaris aveva sparato sui manifestanti durante i

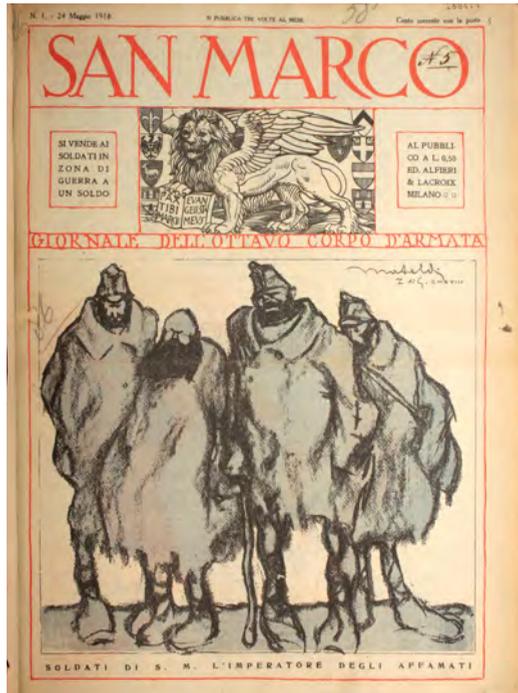
moti del maggio 1898). Un giornale dalla veste tipografica povera, riprodotto su carta economica e con caratteri poco chiari.

Con la sconfitta di Caporetto, vero e proprio spartiacque nel corso della guerra, il governo

italiano, nel riorganizzare l'esercito e la resistenza, sentì dunque la necessità di ricorrere a una propaganda più efficace, diretta e coordinata a livello centrale. A tal fine venne istituito un apposito Ufficio di Propaganda, assistenza e vigilanza, il "Servizio P", «affidato perlopiù a ufficiali di complemento che nella vita civile svolgevano attività intellettuale», scrive Stefania Maffeo (*Propaganda di guerra: il Servizio P*, <http://win.storiain.net>). Era un servizio di informazione che si occupava del morale delle truppe, ricorrendo a fiduciari e a ufficiali

appositamente scelti, e sfruttava quanto emergeva dalla censura epistolare. Il Servizio non aveva solo il compito di migliorare le condizioni morali e materiali dei soldati, ma anche quello di risollevarlo lo spirito delle popolazioni dei territori coinvolti.

I numerosi periodici di quell'ultimo anno di



Nella pagina accanto, la copertina del *San Marco*, n.1, 24 maggio 1918. Qui sotto, *Il Montello*, n.1, 20 settembre 1918, una tavola realizzata da Primo Sinopico (pseudonimo di Raoul Chareun), illustratore e pittore diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Brera.

guerra erano colorati, stampati con larghezza di mezzi e con la collaborazione di rinomati professionisti. Gli illustratori e i redattori erano spesso i migliori del Paese e vestivano la divisa. Da semplici mezzi d'intrattenimento, i fogli di trincea divennero così un utile strumento per la diffusione della propaganda patriottica. L'Italia si adeguava al tipo di pubblicistica che gli alleati avevano già utilizzato. Da questo genere di stampa fu escluso tutto ciò che poteva contrastare le scelte e l'egemonia dei gruppi che sostenevano la guerra, e fu data, al contrario, ampia diffusione a quanto favoriva lo scontro bellico e andava «nel senso della volontà di resistenza e di vittoria» (Isnenghi, p. 63). Tra i nuovi giornali di trincea si prendono in esame due testate particolarmente significative: *Il Montello* e il *San Marco*.

Il Montello

Quindicinale dei soldati del Medio Piave – come si legge nel sottotitolo –, *Il Montello* apparve il 20 settembre del 1918, pubblicato a Milano dallo Studio Editoriale Lombardo, fondato da Ga-

etano Facchi (per approfondimenti sulla casa editrice si rimanda a: P. Caccia, *Editori a Milano 1900-1945. Repertorio*, Franco Angeli, Milano 2013). Il foglio ebbe vita assai breve: quattro numeri, l'ultimo uscì con notevole ritardo. Poi

il giornale chiuse i battenti. Costava una lira, ma per i militari era gratuito. Gerente responsabile, Enrico Borioli.

Tra i principali collaboratori vi fu Mario Sironi, l'artista e pittore che intorno al secondo decennio del Novecento legò il suo nome al futurismo, il movimento d'avanguardia artistica e letteraria che ebbe grande fortuna anche oltre confine.

Allo scoppio della guerra, Sironi si arruolò nel Battaglione Volontari Ciclisti (assieme ad altri noti futuristi come Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti,

Antonio Sant'Elia) e nel dicembre del 1915 firmò, con i compagni del movimento, il manifesto *L'orgoglio italiano*. Egli restò in prima linea fino 1918 quando, nel mese di giugno, venne spostato all'Ufficio Propaganda, il "Servizio P". Successivamente fu trasferito all'VIII Corpo d'Armata dove s'incontrò con l'amico «Massimo



Bontempelli, incaricato di progettare *Il Montello*», precisa Elena Pontiggia nel saggio su Sironi e la Prima guerra mondiale (in *Sironi e la Grande Guerra. L'arte e la Prima guerra mondiale dai futuristi a Grosz e Dix*, a cura di E. Pontiggia, Allemandi, Torino 2014, pp. 24-25). Attraverso una grafica curata ed elegante, i numeri del giornale esibiscono illustrazioni significative e dirompenti, fumetti satirici, giochi e concorsi. Oltre a Sironi e Bontempelli collaborarono al foglio, tra gli altri, Francesco Cangiullo, scrittore, poeta e pittore futurista, Cesare Musacchio, illustratore caricaturista e cartellonista, Primo Sinopico (pseudonimo di Raoul Chareun), illustratore e pittore diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Brera.

Il primo numero si apre con una copertina di forte impatto emotivo, *Bombe tricolori su tutte le barbarie!*..., vale a dire sulle teste dei soldati dell'esercito nemico, mentre, all'interno, vengono spiegate le ragioni del titolo riservato alla testata.

I nostri soldati sanno, si legge nell'editoriale, «che riacquistando a brano a brano il Montello già invaso – hanno liberata Treviso e hanno liberata Venezia – hanno salvato il Grappa dall'aggiramento e l'Italia dall'invasione. Per questo il Montello è oggi il loro grido di riconoscimento e di guerra. [...] Il soldato del Medio Piave dice per

orgoglio e per fede: il Montello è la mia bandiera. Non dice: – al Montello è la mia Patria –; per lui, come per tutti i soldati d'Italia, oggi ancora e più che mai la patria è al Brennero e al Quarnero. La Patria è Trento / la Patria è Trieste».

In terza pagina, venne pubblicata la tavola *Sintesi della guerra mondiale*, tratta dal manifesto *Sintesi futurista della guerra*, «scritto da Marinetti nel settembre 1914 e firmato da Boccioni, Carrà, Russolo e Piatti» (Pontiggia, p. 12). Nella versione di Sironi, la contrapposizione «libertà» e «barbarie» sostituisce il confronto fra «passatismo» e «futurismo» dell'originale. Il cuneo rosso di «tutti i popoli poeti», i popoli dello schieramento dell'Intesa, va a colpire «i loro critici pedanti», i popoli dello schieramento della Triplice, situati in campo verde. Inoltre, alla

Turchia, Paese della Triplice, venne aggiunta la Bulgaria e vennero tralasciati i precedenti riferimenti anticlericali.

Successivamente, il cuneo sarà ripreso da El Lissitzky, esponente dell'avanguardia russa, che ideò per l'Armata Rossa il noto manifesto *Insinua nei bianchi il cuneo rosso*. Nel linguaggio dell'artista, il cuneo rosso della rivoluzione colpisce e penetra profondamente un cerchio bianco, rappresentazione del fronte controrivoluzionario dei “bianchi”, costituito da nazionalisti, monarchici,



Nella pagina a sinistra, la copertina di *San Marco*, n. [4], luglio 1918. Qui sotto, la n. [3] del giugno 1918, dove si mette in mostra il nemico ormai allo stremo.

democratici e conservatori, che, dopo la rivoluzione d'ottobre, si batté contro il regime bolscevico nella guerra civile russa.

Di forte impatto appaiono altre possenti tavole a colori di Sironi. Tra queste, l'illustrazione pubblicata all'interno del secondo numero, *La fine di un pirata del secolo XX*, in cui viene raffigurato l'imperatore tedesco, Guglielmo II, crocifisso, ma sulla croce di ferro (Pontiggia, p. 26); la copertina del terzo numero, *La sarabanda finale*, dove le teste mozzate dell'imperatore e dei suoi generali sono issate su picche e abbandonate allo scherno della folla; la controcopertina dal titolo *In Palestina*, sotto la rappresentazione di un Cristo minaccioso, che avanza tra i fanti, serrendo nella mano una verga, con la scritta *Il nostro Dio*.

San Marco

È il giornale dell'VIII Corpo d'Armata, edito a Milano da Alfieri & Lacroix, l'importante tipografia editrice nata nel 1898 dalla collaborazione di Emilio Alfieri e Edoardo Lacroix (per l'editore si rimanda nuovamente alla dettagliata e preziosa ricerca di Patrizia Caccia). Con questo titolo il foglio intendeva sottolineare la posizione dell'Italia, la sua «libertà di nazione marinara»; voleva rammentare il ruolo di «Venezia, e



con Venezia, ahimè, l'Adriatico»; desiderava altresì ricordare le mete da raggiungere: «Udine e Cividale e Feltre e Belluno, ma anche Rovereto e Trento, Gorizia e il Carso, Trieste e Pola, Zara e Valona».

«Bella carta, eleganza del segno grafico [...], impaginazione accurata, gusto del testo d'autore (da Gabriele D'Annunzio a Guido Da Verona)» – così dichiara una nota del volume più sopra ricordato, *Giornali di trincea. 1915-1918*, dove si aggiunge: «il *San Marco* contende a *La Tradotta*, *La Ghirba*, *Il Montello* la palma del più

bel giornale di guerra» (Isnenghi, p. 196). Si tratta di un periodico trimestrale, stampato su carta lavorata a mano, illustrato dal pittore e scenografo romano Filiberto Mateldi, firma importante soprattutto nel disegno legato alla moda e all'illustrazione pubblicitaria. Mateldi collaborò infatti con le riviste *Lidel* e *L'Illustrazione Italiana*. Sposò la collega Bruna Moretti, Brunetta, redattrice e disegnatrice di moda. Il gerente responsabile fu Antonio Bonfanti.

Il primo numero apparve il 24 maggio 1918, terzo anniversario dell'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale.

«*San Marco*», precisa l'editoriale, vuole far sorridere chi è pervaso dalla «malinconia», chi vive in una «indifferenza rassegnata», che è «tempo-

rana dimenticanza della fede e dell'amore», che sono invece necessarie «per vivere e per combattere e per vincere». È soprattutto per costoro che il giornale è creato: «Per iscuoterli dal tedio abituale, per toglierli dal loro isolamento, per riportarli a quella fraterna convivenza d'armi ch'è gioia alle anime generose. [...] Guai a quel combattente, che indulga a pensieri di pessimismo: è un vinto predestinato. [...] È necessario che essi, per il proprio bene e per il bene dei propri fratelli d'arme, ritrovino nel fondo dei loro cuori tutta la fresca e imperitura bellezza delle aspirazioni della nostra Nazione e la generosa idealità di giustizia nel mondo, che sono le ragioni della guerra che stiamo ora combattendo».

Un componimento in versi, pubblicato nella terza pagina del primo numero, *Geografia*, è un esempio di propaganda patriottica, presentato con un linguaggio chiaro, diretto e comprensibile. Lo scritto si proponeva di spiegare il significato del termine “patria”, valendosi degli interrogativi di un soldato che ammetteva di non saperlo: «“L'Italia è la mia patria, me l'han detto / ma come è fatta? Non ho idea! / Io so ben com'è fatto il mio distretto, / io so ben com'è fatta la trincea; / ma la patria cos'è?” Dice un amico:

«SAN MARCO», VUOLE FAR
SORRIDERE CHI È PERVASO DALLA
«MALINCONIA», CHI VIVE IN UNA
«INDIFFERENZA RASSEGNA»,
CHE È «TEMPORANEA
DIMENTICANZA DELLA FEDE
E DELL'AMORE», CHE SONO
INVECE NECESSARIE «PER
COMBATTERE E PER VINCERE»

/ “Statemi tutti attenti e ve lo dico”». L'amico, pronto e disponibile, rivolgendosi ai compagni, ne illustra il senso, ricorrendo all'immagine della casetta in paese o della stanzetta in città. Per essere più incisivo, richiama il volto della madre – dalle immancabili chiome bianche – le giovani donne, i figlioletti, la scuola e il campanile. La spiegazione è efficace e il soldato dichiara di comprenderne il significato: «Adesso ben intendo / che Patria e Casa son la stessa cosa, / e che se la mia Patria non difendo, / i miei bimbi tradisco e la mia sposa... / Per quel tanto che so di geografia / io non voglio i Tedeschi in casa mia».

Nello stesso numero, in quinta pagina, appare un'altra composizione in versi, *Il sogno della mamma*. In questo scritto viene addirittura capovolto l'amore verso i figli, «modificando e rendendo iriconoscibili i teneri contorni tradizionali della figura materna» (Isnenghi, p. 139). La madre – disegnata da Mateldi, un volto duro di donna anziana – sogna che il figlio al fronte sia stato fatto prigioniero. La propaganda diffusa tra le truppe, con l'intento di ostacolare la diserzione, rappresentava la prigionia come una grave colpa, un disonore, quasi un misfatto. Nel sogno, infatti, il figlio sente di aver tradito la patria, la madre, l'amor proprio e Iddio. Egli aveva preferito farsi catturare anziché farsi uccidere, e la madre addolorata per il “tradimento” esclama: «Agisti a torto. / Come vorrei saper che mi sei morto, / che mi sei morto qui ne la tua terra, / per la tua terra! [...]». Significativa è inoltre la copertina del primo numero di luglio. Sopra la raffigurazione fiera di un soldato, si legge: Caporetto: Capo eretto e, sotto l'illustrazione, la didascalia aggiunge: «O dolente ne i secoli, o soave / Madre Italia, chi disse Caporetto? / Voce di un sogno perfido, che il Pieve / mutò con l'eco. Or squilla: “Capo eretto”».

Qui sotto, *San Marco*, n. [6], terzo numero di luglio 1918 con in copertina *L'inviolata vergine d'Italia*. Le madri si augurano la morte del figlio piuttosto della prigionia, considerata un tradimento.

Il terzo numero di luglio riporta invece l'immagine dolente di una donna, *L'inviolata vergine d'Italia*. All'interno, in quarta e quinta pagina, troviamo la poesia dedicata a *La vergine veneta*. Il personaggio di questo lungo testo è una giovane che non fugge dinanzi all'invasore e rimane sola, nel borgo, a piangere la madre colpita a morte. Qui la scopre un soldato nemico «portatore di incontenibile e bestiale aggressività sessuale». Ella però saprà reagire decisa, evirando l'assalitore. «L'immagine animalesca del nemico e l'ascesi sessuofobica, l'angelizzazione della figura femminile e l'assimilazione di questa all'Italia, celebrano nell'evirazione dell'austriaco – non singolo individuo, ma collettività etnica e statuale – il loro punto d'arrivo» (Isnenghi, p. 123).

Infatti, in seconda pagina, viene pubblicato un articolo dal titolo *Per essere migliori*. Qui si vuole contrapporre la "crudeltà" tedesca alla "bontà" e alla "gentilezza" italiana: «Ora è stato provato che se i Tedeschi nascono cattivi, la guerra li rende malvagi. Ed è stato anche provato che se gli italiani nascono buoni, la guerra li rende migliori. È appunto a questo miglioramento, a questa elevazione spirituale e intellettuale della nostra nazione che dobbiamo, oggi e dopo la guerra, tendere con tutte le nostre forze. [...] La nostra guerra ha dimostrato al mondo meravigliato e agli stessi nostri nemici

quali tesori di "altruismo nazionale" possiede il nostro popolo, di quale intenso sforzo collettivo esso sia capace, a quale miracolosa organizzazione di guerra esso sia giunto, a quale ferrea disciplina esso con fiduciosa calma si sottoponga».

Al nemico vengono assegnati tratti disumani da contrapporre all'umanità degli italiani. Tuttavia, più oltre, l'articolo precisa che la guerra aveva il compito di nobilitare, dalle radici, quel che restava di un passato poco glorioso e citava, come esempio recente di cattiva italianità, «gli autori delle cinque giornate di Torino»; si riferiva ai moti dell'agosto del 1917 che, secondo l'autore, prepararono Caporetto. L'insurrezione operaia, scoppiata per il mancato rifornimento di farina e per le difficili condizioni economiche, aveva assunto i caratteri della rivolta antimilitarista. Il bilancio fu pesan-

te: circa cinquanta morti fra i rivoltosi e dieci fra le forze dell'ordine; circa duecento feriti e un migliaio di arresti. Durante le giornate di Torino, la folla, esternando tutta la propria ostilità alla guerra, intonava un ritornello: «Prendi il fucile e gettalo per terra», «vogliam la pace, mai vogliam la guerra».

Mirella Mingardo



LEGGERE AIUTA

Sotto, in senso orario: targhette in cuoio per le 149 cassette delle “bibliotechine da campo”; cartolina del 1909 per le biblioteche installate nelle caserme; fascia da braccio per il personale addetto alla distribuzione delle bibliotechine negli ospedali da campo (1918). A destra, cartolina con soldati italiani in trincea intenti a leggere e a scrivere.

SPECIALE GRANDE GUERRA

QUANDO IN TRINCEA ARRIVÒ LA BIBLIOTECA DI BRERA

E PER MUNIZIONE IL LIBRO

LA STORIA POCO INDAGATA DELLE BIBLIOTECHE
E DEI COMITATI CHE PARTECIPARONO ALLA GRANDE
GUERRA CON MILIONI DI PUBBLICAZIONI: PER IL
FRONTE, GLI OSPEDALI E I CAMPI DI PRIGIONIA

di ANDREA BIANCHI



Bibliotechine
OSPEDALI DA CAMPO

Alla domanda cosa leggessero i soldati nei momenti di riposo al fronte, si risponde: «Giornali di Trincea!». Vero! E queste curiose pubblicazioni nacquero per la maggior parte nel 1918 per essere veicolo di propaganda, onde rinforzare lo spirito combattivo delle truppe italiane schierate sul Grappa e sul Piave. Anche gli alpini sull'Adamello, alla fine del 1917, ebbero il loro giornale: *La Mitraglia* con sottotitolo «esce quando può», stampato dall'alpino Vittorio Bozzi con una piccola macchinetta da tipografo azionata a mano; fu la tipografia istituita alla quota più alta sul fronte della Grande Guerra.

Purtroppo è pressoché dimenticato, al giorno d'oggi, il fatto che migliaia di veri e propri libri furono regalati ai soldati che andavano a riposo dai turni in trincea. Nonostante ci fosse un vasto analfabetismo fra le truppe italiane, la lettura (ma anche il semplice guardare le figure) era uno stacco salutare per la mente e la psicologia dei combattenti: per cui doveva essere assolutamente incentivato.

La Biblioteca di Brera, come vedremo, dal 1915 al 1918, rifornì le trincee di tutto il fronte con volumi, riviste, libri e opuscoli per un totale di 584.474 pezzi. Fu la biblioteca d'Italia che s'impegnò maggiormente in quest'opera tanto appoggiata e caldeggiata dal Ministero della Pubblica Istruzione e della Guerra che di fatto poi la privilegiarono. Ripercorriamo – in occasione del centenario della Prima guerra mondiale – le vicende con materiale pressoché inedito.

Già dal 1906, a Torino esisteva il Consorzio Nazionale Biblioteche e Proiezioni Luminose che aveva lo scopo di divulgare, specie nei centri minori e nelle campagne d'Italia, il libro come fonte d'istruzione. Materialmente il libro doveva



essere distribuito in bibliotechine scolastiche (per classi elementari) e per le Associazioni Popolari. Per risolvere le difficoltà d'ordine pratico (scelta dei libri adatti ai diversi ambienti, acquisto, rilegatura e conservazione, registri e moduli per il prestito, rifornimento di libri nuovi ecc.), il Consorzio stampò cataloghi in varie edizioni e con personale competente creò dieci tipologie di bibliotechine, ognuna composta dai trenta ai cinquanta libri per le classi elementari rurali e urbane, per le festive e serali di adulti.

Sul finire del 1909 per iniziativa di Alberto Geisser, in ricordo della sorella Maria prematuramente scomparsa, il Consorzio Biblioteche costituì la Sezione per prestito di apparecchi e diapositive per proiezioni luminose. Con tale mezzo pratico, la Sezione volle che la vita della nazione

venisse non solo raccontata per iscritto, ma illustrata visivamente. Il re, approvando l'idea, donò cento fotografie che ritraevano la storia nazionale, fino ad arrivare, nel 1916, alla cifra di 50.000 foto per svariate serie.

Infine, nel 1914 iniziò una Raccolta cinematografica educativa e patriottica, pure destinata al noleggio. Il primo film (400 metri) illustrava l'Istituto di Magistero Fisico di Torino. La guerra mondiale poi interruppe lo sviluppo in questo settore del Consorzio poiché i film patriottici vennero sottoposti a rigorosa disciplina e autorizzazioni militari.

Il Municipio di Torino riconobbe l'utilità del Consorzio e nel 1913 deliberava d'istituire quattro bibliotechine municipali circolanti nei rioni periferici della città affidandone la gestione al Consorzio stesso.

Il Consorzio aveva, per tutto il 1915, distribuito prevalentemente in Piemonte e in tutto il Regno

circa un migliaio di bibliotechine variamente composte, comprendenti 75.000 volumi.

L'Istituto Nazionale per le Biblioteche dei Soldati

Quanto scritto sopra era lo stato di fatto della "circolazione del libro" nella vita civile italiana; nell'ambiente militare, tutto parte nel 1907 quando il generale Carlo Porro, allora comandante della Scuola di Guerra, deliberò di fornire le sale di ritrovo per caporali e soldati, esistenti presso ogni reggimento e reparto dell'esercito, di bibliotechine adatte e fornite d'apposito catalogo. In diretto contatto coi ministeri della Guerra e Marina, sorse così il nuovo Istituto Nazionale per le Biblioteche dei Soldati.

Lo scopo era quello di fornire gratuitamente alle sale, convegno di caporali e truppa, piccole biblioteche di libri patriottici ed educativi. L'idea ebbe ottima accoglienza e così sorsero filiali nei principali presidi militari e poi in varie caserme e sulle navi della Regia Marina.

Poco prima della guerra, dunque, l'Istituto aveva sollecitato, presso tutti gli editori italiani e i privati, l'invio di libri alla sede centrale di Torino in piazza Statuto 7. Le principali case editrici che risposero a tale prima chiamata furono: Bocca, Gallizio (che poi diede i libri più adatti all'esigenza dei soldati), Latte, Paravia, Scioldo, Sonzognò, Treves, Vallardi e Laterza, giusto per citare le più note.

Scoppiata la guerra, la filiale milanese, gestita dalla Pro Esercito, vedendo affluire già numerosi i feriti



A sinistra, artiglieri italiani a riposo nelle retrovie con libri e giornali. Qui sotto, fanti e arditi italiani nel 1918 in riposo in trincea mentre leggono.



dal fronte, pensò di fornire loro utili letture per riempire i giorni tediosi dei degenti, prendendo l'idea dalla Biblioteca di Brera.

Il punto di svolta vero e proprio fu però quando il Ministero della Pubblica Istruzione si rese conto dell'importanza che avrebbe assunto una ben strutturata organizzazione avente lo scopo di far circolare il libro, considerando che i "potenziali lettori" potevano superare i cinque milioni: il Ministero della Pubblica Istruzione, quindi, si coordinò con quello della Guerra e iniziarono a caldeggiare l'Istituto nazionale alla distribuzione di volumi, opuscoli, riviste ecc., non solo nei siti di cura o nelle zone interne del Paese frequentate dai soldati, ma anche nei luoghi di riposo delle retrovie fino ad arrivare nelle baracche a ridosso della prima linea, coinvolgendo però anche le biblioteche civili. A ispirare il sistema, come vedremo, fu ancora il "modello Brera" operativo già il 25 maggio 1915.

Con questo sistema organizzativo furono distribuiti più di un milione di stampati (compreso il numero distribuito dalla Biblioteca di Brera), ai quali s'aggiunse l'opera collaborativa di diversi altri comitati nazionali d'assistenza che l'esigen-

za bellica fece nascere sull'intero territorio italiano. Uno dei primi problemi che l'Istituto Nazionale per le Biblioteche dei Soldati dovette affrontare nei primi mesi di guerra fu la selezione dei libri ricevuti; successivamente venne risolto il problema della spedizione fino al "lettore" finale che – spesso – era in prima linea.

La scelta del libro fu dunque la prima operazione da pensare *ex novo*. Infatti, nel periodo di pace il livello culturale del lettore era piuttosto omogeneo: per la truppa gli elementi provenivano dai campi e dalle officine e l'istruzione era pressoché elementare o di poco superiore; per i contadini poi – sfortunatamente – si contava un altissimo tasso di analfabetismo. Con la guerra inoltre arrivarono al fronte uomini istruiti nelle scuole superiori, se non addirittura nelle università a seguito del richiamo di ufficiali e soldati che provenivano anche dalle città. Visto il diverso grado di scolarizzazione, si scelsero libri di vario genere: il risultato fu quello di avere a disposizione dai semplici sillabari per gli analfabeti (se non libri solo illustrati) a quelli di politica (con l'avvertenza di non contrastare le normative della propaganda o di scandalo).

La successiva operazione consisteva nella divisione fra i libri adatti per i soldati e quelli idonei per gli ufficiali. I primi compresero opere elementari e culturalmente meno impegnative (libri illustrati, di storia patria, geografia, amena lettura, viaggi straordinari, avventura, romanzi ecc.). Per gli ufficiali tutti gli altri generi, compresi gli scritti politici che si confacevano alla corrente del tempo e del momento.

Altro problema riguardante la spedizione fu il peso e il formato dei volumi: a secondo dei luoghi, si dovevano anche considerare le fatiche e le modalità di trasporto. Si provvide poi a rilegare i volumi che giungevano in condizioni inadat-

te al trasporto. Il Ministero della Guerra s'accollò materialmente il trasporto e la distribuzione: ogni pacco conteneva poi una lettera con la quale s'invitava alla lettura dei libri, con preghiera di darne ricevuta. I libri dovevano essere letti e poco poi importava se ritornavano: non era questo lo scopo. Se il libro si rovinava perché troppo letto, bene ugualmente! I pacchi contenevano cento volumi, avvolti in carta impermeabile e già divisi per i soldati o gli ufficiali. La cassetta di spedizione fu usata solo per casi particolari, come per l'invio agli ospedali da campo e alle "case del soldato". Migliaia furono così le domande di libri anche da parte di piccoli nuclei di soldati o di singoli e comunque, tutti, furono accontentati. Negli ospedali territoriali, posti all'interno del territorio nazionale, l'Istituto intervenne solo là dove i vari e numerosi comitati d'assistenza civile locale non riuscivano a provvedere direttamente: furono pertanto inviati 779.272 volumi fra riviste e romanzi.

Ma la vera peculiarità di tutto l'Istituto fu che esso stesso scrisse e pubblicò libri, colmando così argomenti e materie che fino ad allora non erano stati oggetto di divulgazione. L'obiettivo finale di ciò era creare un'utile propaganda per gli ufficiali: i concetti espressi nelle pubblicazioni *ad hoc* così create e stampate dovevano essere trasferiti dagli ufficiali alla truppa. Ecco quindi che s'istituì un Comitato Scientifico-redazionale all'interno dell'Istituto, composto da eminenti uomini di cultura, provenienti per lo più dall'Università di Torino: Francesco Abba, Cosimo Bertacchi, Luigi Einaudi, il senatore Pio Foà, il professor Pietro Giacosa, il dottor Giuseppe Prato, Cesare Schiapparelli ecc., giusto per citarne alcuni. Furono individuati ventotto titoli per un totale di 2.309.000 volumi editi; il costo totale

delle pubblicazioni fu di 20.000 lire, raccolte fra le oblazioni di privati e vari enti pubblici, senza spese per il governo.

Durante la guerra l'Istituto recò altro aiuto: con la Benemerita Unione Liberale Monarchica di Torino, si costituì una Casa del Soldato dove vari combattenti di passaggio trovarono gratuitamente carte e cartoline e giochi d'ogni genere; inoltre vennero organizzate conferenze, proiezioni cinematografiche e piccoli concerti a fini patriottici. Le conferenze, specialmente, vennero confezionate nella parte scritta e visiva (oltre 5000 immagini o *slides*, come diremmo oggi), per poi essere rappresentate su tutto il territorio nazionale. Di tutto questo lavoro, poco seppe il grande pubblico all'epoca e oggi questa immensa e faticosa iniziativa dovrebbe invogliare gli studiosi ad approfondire ricerche, divulgandole con avvincenti nuove pubblicazioni.

Brera: una biblioteca pubblica arruolata per l'esercito

Otto giorni prima dello scoppio della guerra sul fronte italiano, l'avvocato commendatore Francesco Carta, bibliotecario-capo della Braidense, ebbe l'idea di fornire i soldati di libri. Ne parlò con Francesco Novati (presidente del Comitato Lombardo del Risorgimento Italiano) e i due andarono in Municipio a parlare con Virgilio Brocchi (assessore comunale per l'Istruzione Secondaria) che, entusiasta, ne appoggiò l'idea. Il Comune di Milano in quel periodo – con larghezza di vedute come non mai – stava già istituendo degli uffici particolari per l'assistenza e le necessità di guerra, onde far fronte alle difficoltà che i cittadini avrebbero subito in seguito allo stato di guerra: in seno all'Ufficio V (Assistenza Morale alla Guerra), si costituì il 3° Sottocomitato che

GLI INVII DELLA BRAIDENSE

Cartolina del 1916 illustrante una cassetta della “Bibliotechina da Campo” e copertina del 1915 del Comitato milanese per i libri inviati ai feriti tramite la Braidense.



accolse l'idea di Carta. L'organo di questo Sottocomitato fu dunque presieduto e formato da Carta, Novati, Brocchi, l'assessore Gino Briosi (vicepresidente dell'Ufficio V), Emilio Treves (Decano Editore Libri), Emilio Alfieri (vicepresidente della Federazione Nazionale Tipografi), l'onorevole Filippo Turati (consigliere del Consorzio Biblioteche Popolari) e Achille Bertarelli (vicepresidente della Società Bibliografica Italiana). Il Comitato iniziò la sua attività già il 25 maggio 1915 e finì nel 1919!

I primi articoli del *Corriere* di inizio giugno 1915 testimoniarono: «Si sono già inviati 15 mila libri dalla Biblioteca di Brera al fronte e tra breve ci saranno altre spedizioni. Si tratta di vari opuscoli di propaganda patriottica, riviste e giornali. Il lavoro per l'invio di pubblicazioni destinate agli Ospedali di Milano procede alacramente: nove ospedali hanno già avuto la loro bibliotechina e per altri sei se ne attende l'invio. 2.400 libri sono andati al Posto di Ristoro alla Stazione Centrale e gli altri due della Stazione di P.ta Romana e Sempione ne saranno fornite fra breve. Si è fatta infine una cernita di libri e riviste per ragazzi da offrirsi ai nidi dei bambini, sorta per interesse della sig.ra Sofia Bisi Albini a svago dei figli dei richiamati. Gli altri libri che per varie ragioni non possono essere inviati né al fronte, né negli ospedali, sono accantonati per una costituenda Bibliotechina del Soldato».

Nel luglio del 1915 si arrivò a 80.000 volumi

distribuiti, dei quali 40.000 inviati nei 26 ospedali cittadini e 20 della provincia. 15.000 furono inviati ai soldati al fronte che si trovavano a riposo in seconda e terza linea; altri volumi furono inviati nelle principali città d'Italia già sedi di importanti ospedali territoriali e i libri stranieri, soprattutto scritti in tedesco, furono inviati ai prigionieri di guerra austriaci.

Ad agosto s'arrivò a 122.000 per poi passare a 140.000 a settembre. Alla fine del 1915 furono 170.000 i volumi a disposizione. Ormai il Ministero della Pubblica Istruzione appoggiava del tutto l'iniziativa e i libri raggiunsero già i “paesi redenti”. Ad esempio, il sindaco di Ala (Rovereto), Pallaver, scrisse: «Grandemente sorpreso del munifico regalo, riconoscente ringrazio in nome del Municipio di Ala, assicurando che l'attenzione usata stringerà sempre più i vincoli d'affetto di questa popolazione redenta con la forte e nobile Milano».

Come s'incrementavano le richieste per il fronte, così affluivano i nuovi arrivi: il 31 marzo 1916 si contavano oltre 228.393 volumi, fra i quali quelli di amena lettura ai prigionieri trentini in Russia, a Kirsanov, con i quali si sperava di dare sollievo morale.

Il 7 novembre 1916 si ebbe l'esposizione La scuola e la guerra, mostra dell'Opera Nazionale per i Libri ai Soldati, ideata dall'onorevole Giovanni Rosadi che coordinava e integrava l'azione dei vari comitati privati che erano sorti con tale scopo. Fra i partecipanti vi fu ovviamente la Braidense, seguita dalla Marciana di Venezia, da Bologna, Firenze, Genova e Roma. Per Milano partecipò anche il Comitato Nazionale Bibliotechine agli Ospedali da Campo e Sale di Lettura (aveva sede in via Giuliani 6) che spediva i libri entro comode cassetine. Grazie a questo sistema

LIBRI E OBICI

A sinistra artiglieri
intenti a leggere accanto
al loro obice.

SPECIALE GRANDE GUERRA

si crearono sale di lettura ad Asiago, Calalzo, Cortina, Storo e Tolmezzo.

Tornando all'incremento esponenziale dei volumi distribuiti, il 21 febbraio 1917 furono 307.428. A fine anno i volumi raggiunsero quota 435.000 per poi chiudere al 31 agosto 1919 con un totale di 584.474 volumi. I privati contribuirono con 2.461 doni, a volte contenenti parecchie centinaia di libri, con intere raccolte notevoli anche sotto l'aspetto artistico e storico, oltre che dei contenuti o delle materie trattate. Fornì per primo l'esempio un editore venuto dalle lontane Americhe, Roberto Chiappa, che nel giugno del 1915 regalò 5.500 esemplari nuovi dell'allora popolare romanzo *Il corsaro rosso* di James Fenimore Cooper. Nel gennaio 1916 offrì 7.500 copie de *Le mie prigionie* di Silvio Pellico, edite appositamente; nel 1917 altre 5.500 copie della raccolta *Le mille e una notte*. Alla fine donò più di 18.000 libri. Chiappa fu superato solo dal professor Attilio Senega che raggiunse la bellezza di 27.000 libri fra volumetti tascabili e manuali con argomento prevalentemente tecnico per gli automobilisti e gli aviatori. Seguì poi Attilio Borian della casa Editrice Madella che donò l'edizione numerata in 3.500 esemplari de *La vita militare* di Edmondo De Amicis. Nel luglio del 1915 il professor Novati donò 4.000 copie di *Memoria di F. D. Guerrazzi* di Pasquale Sottocorno, con la dedica speciale «Ai Fratelli d'Italia scesi anche una volta in campo contro l'eterno nemico». Notevoli le donazioni di biblioteche private come quella del generale Giuseppe Perucchetti (fondatore nel 1872 delle truppe alpine), con 438 pubblicazioni, e della signora Steel (3000) e Sara A. Durning di Washington, con 250 copie di riviste anglo-americane che tornarono utili quando giunsero in Italia le truppe alleate.

I libri più letti e richiesti furono *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. All'inizio della guerra se ne

raccolsero solo cinque copie, ma poi, vista la "fame di lettura", l'editore Hoepli ne mandò cento esemplari, poi cinquecento la casa Capriolo & Massimino e la Sonzogno: al 1916 c'era la disponibilità di 14.500 copie di quell'intramontabile "classico".

Grande successo ebbe *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio, poi *La vita militare* di De Amicis (12.000 volumi). Sul totale di 584.474 libri, il genere romanzo fu di 250.000 pezzi, le opere scientifiche 120.000 e 80.000 di letteratura generale. Seguirono le riviste e i periodici illustrati per il sollievo anche degli analfabeti.

L'opera per i "lettori in grigio-verde" sorse nei locali interni della Biblioteca di Brera vera e propria, che non smise mai di compiere la sua funzione istituzionale verso i "civili": sorse quindi una "biblioteca nella biblioteca" e per dare un'idea, bisogna considerare che in quel tempo la Braidense aveva come patrimonio librario 400.000 volumi, mentre la "Biblioteca del Soldato braidense" arrivò ad averne 600.000.

I libri vennero "immagazzinati" in due storiche sale: quella di Maria Teresa (chiamata così per la statua dell'imperatrice) e quella del Globo (per via del prezioso mappamondo là collocato). L'area coperta dai libri fu stimata a 599,50 metri quadri e tutto il materiale ebbe un tale peso da preoccupare più di una volta gli addetti ai lavori e mettere a dura prova le strutture portanti dell'edificio.

La sala Maria Teresa era destinata allo smistamento: simpaticamente fu chiamata "sala inferno - purgatorio - paradiso", perché i libri passavano sotto l'inappellabile giudizio dei "censori". All'Inferno i libri assolutamente da non far circolare (pornografici, politicamente scorretti o inadatti a qualsiasi scopo); inviati nel Purgatorio quelli così-così che, inadatti per vari motivi ad essere inviati al

fronte, potevano benissimo servire per gli ospedali. In Paradiso tutti i rimanenti.

Le spese di gestione totali furono fino al 1919 di 6.800 lire: il governo aveva dato la sede, il Municipio la cancelleria e la Braidense il personale. A quest'ultimo, validissimo fu l'apporto volontario dei "giovani esploratori" che aiutarono nelle varie incombenze, compresi i lavori "di fatica".

Le casse e le tele nelle quali erano ricevuti i libri servirono poi alla spedizione. I libri in cattive condizioni o giudicati fragili per essere mandati al fronte, passavano in una sorta di "laboratorio di restauro" e venivano riadattati. La sala del Globo era usata per questo tipo d'operazione e ogni libro veniva rilegato ex novo e bollato a umido con la dedica «Ai valorosi soldati della nostra santa guerra invia il Comitato milanese». Si pensò all'invio dei libri in posti avanzati in trincea: si prepararono e idearono così speciali cassetine spalleggiate con dentro poche decine di volumetti dai titoli più vari, accontentando i vari filoni letterari.

Tutto quanto era diligentemente annotato, schedato e inventariato dal commendator Carta che raccolse le domande ricevute, le risposte date, le lettere, le cartoline, le fotografie e gli articoli dei giornali al fine di formare un grande archivio per gli studiosi che, nei decenni successivi, avessero voluto indagare su quest'immensa opera d'assistenza. Alla fine, sessantasette volumi d'archivio furono preparati e oggi, a cent'anni di distanza, si sono parzialmente conservati.

Ai combattenti, ai prigionieri nostri e avversari,



agli alleati, a tutti giunse il libro da Milano. Esso confortò pure i degenti negli ospedali in Libia, Albania, Macedonia, Russia; ovunque, insomma, ove si soffriva e combatteva. Ben 9.380 libri furono mandati con 98 invii in 44 località ai prigionieri e internati austro-ungarici e germanici in Italia, principalmente nei campi di Alessandria, Asinara, Cagliari, Forlì, Fossano, Pizzighetone, Vigevano e Vinadio. Dopo Caporetto, su richiesta del generale Enrico Caviglia, fu mandata l'edizione *Cuore* ai nostri soldati e si confortarono gli alleati inglesi, francesi, americani, cechi e slovacchi. All'armistizio ci si preoccupò subito di rifornire le biblioteche civiche che erano state saccheggiate dalla furia bellica, mandando i più classici titoli.

Ancora oggi i documenti che narrano la storia di questa benemerita opera attendono un accurato inventario, così come una ricerca coordinata presso altre biblioteche nazionali principali, onde recuperare materiale analogo, se ancora esistente: lo spoglio analitico e particolare delle carte rimaste darebbero molti dati, dando uno spaccato dei "lettori in grigio-verde" di cent'anni fa e facendo conoscere un argomento "sopra le righe" assolutamente inedito e degno del Centenario.

Andrea Bianchi

LA METAMORFOSI DEL CRONISTA DALLE TRINCEE FRANCESI A QUELLE DEL CARSO

PER LA PENNA DI BARZINI

IL PRINCIPE DEI GIORNALISTI COMINCIA A RACCONTARE IL CONFLITTO CON QUELLA LUCIDITÀ CHE AVEVA SEMPRE INCANTATO I LETTORI. MA QUANDO ENTRA IN SCENA L'ITALIA SI FA TRAVOLGERE DALLA RETORICA

di SIMONA COLARIZI

La notizia della guerra esplosa in Europa coglieva Luigi Barzini a bordo del transatlantico Alfonso XIII che lo riportava in Italia dopo la trasferta in Messico. L'annunciava il marconista di bordo e immediatamente i passeggeri si ammutoliscono. «E questo silenzio improvviso, profondo, questa scomparsa subitanea di ogni altro interesse [...], ci ha dato l'impressione di un immenso sgomento sulla terra, di una sospensione della vita dei popoli. Il mondo non parlava più: era in ascolto» (L. Barzini, *L'annuncio della guerra passa sui mari*, in *Corriere della Sera*, 13 agosto 1914). Luigi Albertini lo spediva immediatamente in Francia dove «da Modane a Parigi tutto parla della guerra; il paese è esterrefatto e febbrile, la campagna è solitaria, abbandonata, silenziosa e le ferrovie affollate di treni militari»

(L. Barzini, *Scene della grande guerra. Cercando gli eserciti alleati verso Namur*). L'articolo compariva sul *Corriere della Sera* il 29 agosto 1914 e il giorno dopo Barzini segnalava ai lettori che i nemici erano arrivati a ottanta chilometri dalla capitale francese colpita dalle prime bombe sganciate da un aeroplano tedesco. «L'investimento di Parigi pare imminente», scriveva alla moglie il 3 settembre. E proseguiva: «Parto domani in bicicletta per avvicinarmi al fronte. Non so se potrò facilmente comunicare, ma stai tranquilla. Se Parigi fosse assediata forse mi lascerò chiudere dentro perché credo che qui potrò scrivere le cose più interessanti». Tutti i suoi colleghi giornalisti invece si erano rifugiati il più lontano possibile a Lione e a Bordeaux, ma Barzini amava la solitudine e lo allegrava la prospettiva di battere tutti i concorrenti con articoli di cui il

Corriere della Sera avrebbe avuto l'esclusiva. Gli faceva compagnia Gabriele D'Annunzio che incontrava quasi ogni giorno al caffè e al quale raccontava i suoi piani per eludere i divieti e avventurarsi verso le linee del combattimento: «Mi ha fatto i suoi rallegramenti!», scriveva orgoglioso a Mantica (L.B. a M.B., Parigi, 3 settembre 1914, Archivio Corriere della Sera, Archivi privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1914).

Pedalando senza sosta arrivava sulle rive della Marna dove si era appena consumata una delle più terribili carneficine dell'intera guerra: «La vasta pianura è cosparsa di cadaveri. Sono francesi. Centinaia e centinaia di corpi giacciono fin dove lo sguardo giunge. Lontano, a destra e a sinistra, nella distanza vaporosa, nel giallume dei campi mietuti, si distende abbattuta la grande messe umana». I cadaveri erano «tutti coricati in una direzione come l'erba falciata. La morte li ha sorpresi nella corsa furibonda all'assalto». Non provava pietà alla vista di questa orrenda strage, ma «entusiasmo», «Penso alla leggenda giapponese degli Eroi che non muoiono: quando i loro corpi cadono, la moltitudine delle loro anime prosegue l'assalto» (L. Barzini, *Sul campo di battaglia della Marna*, in *Corriere della Sera*, 20 settembre 1914). Il patriottismo che aveva profuso nelle sue corrispondenze dalla Libia si riversava ora sulle truppe francesi, a togliere ogni dubbio sul suo orientamento interventista, del resto in armonia con la linea del *Corriere della Sera* che ormai guidava la battaglia per l'ingresso dell'Italia nel conflitto. Eppure i suoi articoli



sulla guerra combattuta da francesi, inglesi e belgi appaiono meno soffocanti di retorica rispetto a quelli che avrebbe scritto al momento della campagna in Italia. Non era del tutto scomparsa quella leggerezza del tocco, quell'ariosità nel descrivere che il figlio Luigi junior ha paragonato alla pittura degli impressionisti (L. Barzini, junior, *L'antropometro italiano*, Mondadori, Milano 1973, pp. 240-241), come nell'immagine della ritirata attraverso la Manica dei soldati inglesi e belgi al momento dell'occupazione tedesca: «Il "Grace Darling", graziosamente inclinato dalla brezza, filava verso Dunkerque. A centinaia, da tutti i porti, da tutti i rifugi, le barche fuggivano. All'altezza di Nienport il mare era coperto di vele» (L.B., *L'agonia del Belgio*, in *Corriere della Sera*, 28 ottobre 1914). Restava ancora un lucido osservatore di questo conflitto che col passare dei mesi non accennava

ad avviarsi a una conclusione. Anzi, si faceva sempre più tragico, sanguinoso, brutale e soprattutto destinato a durare ancora a lungo. Ai primi giorni del gennaio 1915 si era già arrivati alla guerra di trincea: «La caratteristica di queste battaglie è l'immobilità. Le ore e i giorni trascorrono e le posizioni apparentemente non mutano. Gli avversari si avvicinano centimetro a centimetro. [...] Un metro qui conta come un chilometro»

(L. Barzini, *Una giornata sull'Yser*, I, in *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1915). Barzini era il primo tra i giornalisti italiani a descrivere la nuova guerra in quelle «strane abitazioni, mezzo grotte e mezzo capanne, infermi, oscure, serrate le une alle altre nella protezione del terrapieno». Qui si camminava a carponi e si guardava al mondo «dall'altezza di un cane»; racchiusi in questo spazio soffocante per giorni e giorni i soldati pativano ogni sofferenza, la paura e la fatica, il freddo e il caldo, il lezzo dei corpi non lavati e quello disgustoso dei cadaveri giacenti insepolti in quella terra di nessuno tra i camminamenti e le baracche dei francesi e dei tedeschi, piazzate a distanza di pochi metri le une dalle altre: insomma «morti e vivi stanno insieme in non so quale orribile familiarità» (L. Barzini, *Una giornata sull'Yser*, II, in *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1915).

Paradossalmente gli orrori raccontati da Barzini, comparsi quotidianamente sul *Corriere della Sera*, alimentavano il fuoco dell'interventismo in Italia invece di spegnere gli ardori bellici. Certo, gli italiani leggevano gli articoli del loro giorna-

lista preferito sprofondati comodamente nella poltrona di casa o seduti al tavolo della colazione dove non mancavano il pane, il caffè, la marmellata, il burro e i biscotti. Non sapevano ancora cosa fosse il razionamento, soprattutto ignoravano quale strazio avrebbero provato al momento della mobilitazione quando a salire sui treni diretti ai fronti di guerra sarebbero stati i figli, i mariti, i fratelli. Facile, al sicuro delle mura domestiche, inneggiare al conflitto contro gli odiati austriaci usurpatori di terre italiane; un divertimento

scendere in piazza maledicendo a gola spiegata governo e parlamento occupati da un mucchio di codardi che tradivano gli ideali del Risorgimento e disconoscevano la missione loro affidata dai padri. Su questi tasti batteva senza sosta la campagna interventista di Albertini al quale in molti, compreso Gaetano Salvemini, avrebbero riconosciuto il ruolo decisivo nella scelta finale della guerra (S. Colarizi, *Il Corriere nell'età liberale. Profilo storico*, Fondazione Corriere della sera, Rizzoli, Milano 2011, p. 222). A dare smalto alla propaganda interventista del quotidiano

milanese contribuivano le odi di D'Annunzio che metteva in scena anche veri e propri spettacoli, come il funerale solenne di Bruno Garibaldi, caduto sul fronte francese dove combatteva nella legione dei volontari garibaldini, guidato da tutta la progenie dell'eroe dei due mondi. Naturalmente Barzini era stato incaricato di prendere contatto immediato con Peppino e Ricciotti Garibaldi, i comandanti dei legionari, per descri-



vere le loro gesta esaltanti che dovevano essere di esempio agli imbelli italiani neutralisti. Si dava immediatamente da fare per raggiungere la postazione dell'unità di combattimento e descriverne le gesta gloriose, anche se nelle lettere private l'immagine dei garibaldini risultava assai ammaccata: «Accidenti ai garibaldini! Non so da che parte prenderli. Perché, sinceramente, sono della grande canaglia. [...] Sono i cabotins della guerra, si denigrano tra loro, si fanno la réclame, indisciplinati, malcontenti, presuntuosi, insopportabili, volgari. Se l'avessi saputo! Basta, non tacendo la verità, e adattandola alle circostanze, con fatica arriverò a liquidare questo argomento» (L.B. a M.B., 27 gennaio 1915, ACS, Archivi privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1915; l'articolo usciva sul *Corriere della Sera* del 4 febbraio 1915 col titolo *Sangue italiano nella foresta*). Quanto si fossero ormai piegate agli "interessi superiori della patria" la morale e l'etica professionale del giornalista, non potrebbe essere più evidente (si vedano le riflessioni al proposito di M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Bari 1973). E ancora la guerra non era dilagata in Italia quando ogni residua parola di verità sarebbe scomparsa dai quotidiani.

Nel maggio 1915 a guidare l'esercito dei giornalisti inviati al fronte dal *Corriere della Sera*, quasi tutti interventisti della prima ora, era Barzini che aveva già espresso i suoi sentimenti irredentisti nel reportage del 1913 su Trieste dove «l'italianità si compenetra tutta di un calore rovente di cosa percossa» (L.B., *Le condizioni degli italiani in Austria*, I, in *Corriere della Sera*, 23 settembre 1913, seguivano un secondo e un terzo articolo sullo stesso tema, pubblicati il 24 e il 25 settembre). L'evidente eco dannunziana imba-

stardiva lo stile di queste corrispondenze, anche se Barzini non se ne era reso conto, convinto invece di «fare qualcosa di forte» (L.B. a M.B., 5 settembre 1913, ACS, Archivi Privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1913). L'influenza di D'Annunzio si percepisce anche nell'articolo scritto quando ormai gli ambasciatori avevano consegnato la dichiarazione di guerra all'Austria: «La nostra emozione e il nostro entusiasmo avevano una pienezza e una violenza che sorpassavano la misura della nostra anima perché erano sentimenti di una personalità più grande: la Razza». E poi sulla scia del fondo di Albertini dal titolo *L'Italia s'è desta* (*Corriere della Sera*, 22 maggio 1915), Barzini si lasciava andare a un'orgia di retorica: «Sì, i morti si levano, i morti ritornano, essi sono nel nostro spirito e nel nostro sangue» (L.B., *Morale altissimo*, in *Corriere della Sera*, 5 giugno 1915). Non abbandonava questo tema, anzi continuava a battere sull'«anima vera delle genti italiane [che] si rivela in un fulgore nuovo. Un soffio di eroismo l'ha accesa. È tutta la giovinezza della Razza che ritorna e fiorisce come una primavera». La guerra era una festa «terribile e magnifica»; il «rombo delle cannonate una voce che chiama», ma «lassù, fra le truppe, è una serenità ardente» (L.B., *Tornando dal fronte*, in *Corriere della Sera*, 2 giugno 1915). Una serenità che si coglieva nelle «file di soldati inginocchiati [mentre] lavavano la loro biancheria cantando a squarciagola», senza interrompere il loro «chiacchiericcio» neppure sotto i colpi degli *shrapnels*: una vita in trincea raccontata quasi che Barzini, immemore dei suoi articoli dal fronte francese, si ritrovasse adesso in un allegro campeggio di giovani scout. Si combatteva nelle valli e sulle montagne del Trentino e delle Dolomiti dalle vette ancora coperte di neve;

eppure Barzini, un tempo maestro nel comunicare gli incanti dei luoghi, adesso li seppelliva sotto una coltre così fitta di retorica patriottica da privarli di ogni fascino: «Vi è l'impronta nostrana sulla terra, nel paesaggio, nella natura. Le vegetazioni come gli uomini gridano la loro italianità» (L.B., *Fogli di taccuino. Verso l'Isonzo*, in *Corriere della Sera*, 19 giugno 1915). Solo raramente ritrovava la sua vena quando sull'altopiano del Lavarone restava affascinato alla vista di quella «bella montagna regolare, tutta ammantata di una folta pelliccia di vegetazione, e le cui falde si allargano dolcemente, punteggiate di case così bianche che sembrano luminose nella mattinata serena» (L.B., *La maestosa battaglia di fortezze dall'altopiano di Lavarone alla Valsugana*, in *Corriere della Sera*, 30 agosto 1915). Probabilmente si rifugiava nuovamente nel «colore», perché raccontare battaglie e soprattutto vittorie era un compito quasi impossibile. La guerra stagnava intorno a Gorizia e altrove non si avanzava di un passo; non si guadagnava terreno e si perdevano uomini. Ormai si avvicinava l'autunno e Barzini confessava a Mantica quanto «moralmente opprimente» fosse ormai il suo lavoro (L.B. a M.B., 1° novembre 1915, ACS, Archivi Privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1915). Gli si poteva credere, se si considera il peso della censura militare ma anche dell'auto-censura che gli impediva di fare il minimo riferimento al reale andamento delle operazioni al fronte. Il bilancio lo tracciava Ugo Ojetti in una lettera privata ad Albertini che riduceva l'avanzata delle truppe italiane a «qualche metro del Sabotino, Zagora, qualche metro del San Michele: poco o niente in proporzione alle perdite che vanno verso i 22 o 23.000 uomini». Del resto questa situazione era chiara a Barzini che «ha

veduto con i suoi occhi gli austriaci in cima 4 del San Michele sopra Gradisca tirare fucilate e bombe a mano, indisturbati, contro i nostri combattenti costretti a ritirarsi» (U. Ojetti a Luigi Albertini, 28 ottobre 1915, ACS, Fondo Luigi Albertini, b. 14, fasc. U. Ojetti).

Nulla di tutto questo però compariva sul *Corriere della Sera* che solo a metà ottobre usciva con un titolo da cui trapelava uno sprazzo di realtà: *Vasto, violento attacco in Carnia, respinto con gravi perdite* (*Corriere della Sera*, 14 ottobre 1915). Naturalmente silenzio assoluto sul morale sempre più depresso dei soldati, anche se così lo aveva descritto Ojetti ad Albertini: «Le truppe cominciano ad essere stanche, i nostri soldati ragionano, vedono l'inutilità di accanirsi» (U. Ojetti a Luigi Albertini, 1° novembre 1915, ACS, Fondo Luigi Albertini, b. 14, fasc. U. Ojetti). La guerra moderna metteva a disposizione delle potenze belligeranti nuove micidiali armi, ma alla fine quando arrivava l'ordine dell'attacco, in questa «fase critica, la lotta è ridotta alla semplicità primitiva del gesto umano», annotava Barzini (L.B., *Problemi inattesi della guerra. Il trionfo delle trincee*, in *Corriere della Sera*, 28 novembre 1915). Logico che l'attacco facesse ogni giorno più paura ai soldati, chiusi nelle trincee e coperti «come formiche dalla sabbia del formicaio» sul quale si riversava una tempesta di bombe: «Si combatte giacendo senza difesa in una bufera di morte [...] e il valore di una difesa è in una tenacia passiva, nell'inerzia dell'attesa indefinita entro un'atmosfera di massacro» (L.B., *Quel che è avvenuto a Oslavia*, in *Corriere della Sera*, 6 febbraio 1916).

Stava per scadere un anno dall'intervento dell'Italia nel conflitto, e per quanto edulcorati, gli articoli del *Corriere della Sera* non riuscivano a

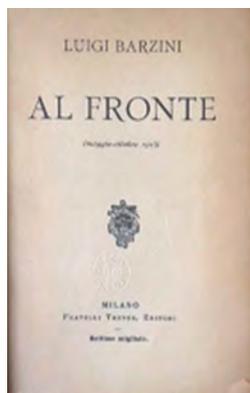
I frontespizi di tre libri pubblicati da Luigi Barzini dove si raccontano le sue esperienze di inviato speciale durante la Prima guerra mondiale: *Al fronte*, *Scene della Grande Guerra* e *Sui monti, nel cielo e nel mare*, tutti editi dai F.lli Treves.

nascondere il completo stallo nelle operazioni militari, uno stallo che non risparmiava però un tributo sempre più alto di vittime. Il quotidiano di Albertini le ignorava e alla ricerca di qualcosa che potesse rallegrare i lettori mandava il suo corrispondente a seguire le prime battaglie aeree dei “Caproni”. La morte nei cieli, lo scontro mortale tra due aeroplani riportava la guerra alla dimensione del duello, ne cancellava l’orrore della strage anonima. Barzini raccontava l’agonia di un pilota italiano colpito: «Caldo il sangue gli colava sul viso di fra le imbottiture del casco e si gelava al vento della gran corsa nelle altitudini dell’atmosfera. Con la mano guantata si asciugava ogni tanto gli occhi, sotto al cristallo della maschera, che gli si velavano di una nebbia rossa. Non era più un uomo, era una volontà vivente» (L.B., *La rappresaglia*, in *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1916). Appena passato l’inverno, però, Barzini ritornava al fronte sul Pal Piccolo a quasi 2000 metri dove era in corso «una battaglia superba, lenta, lunga, terribile [...] sanguinosa, sfolgorante di eroismo, vinta in virtù di

sforzi sovrumani, di volontà ardenti, di entusiasmi magnifici, una battaglia che ha sventato il più formidabile piano d’attacco del nemico contro quella porta d’Italia» (L.B., *L’attacco austriaco al Pal Piccolo*, in *Corriere della Sera*, 3 aprile 1916). Nulla insomma cambiava nello stile dei suoi articoli che si gonfiavano di aggettivi e di bugie: «energie sovrumane pulsavano nelle vene di quei soldati che da quasi trenta ore si battevano immersi nella neve: un’ebbrezza divina li accendeva; persino quando morivano «portavano nella tomba il sorriso della vittoria» (L.B., *La battaglia tra le nevi. L’assalto*, in «*Corriere della Sera*», 4 aprile 1916).

Facile immaginare quale diluvio di retorica si riversasse nella descrizione di Gorizia finalmente conquistata nell’agosto del 1916; quella stessa Gorizia che i fanti maledicevano nelle loro canzoni mentre a Milano una folla di dimostranti applaudiva sotto le finestre del *Corriere della Sera* e del *Popolo d’Italia*. Naturalmente già a settembre, svaniti gli entusiasmi, Barzini era costretto a riconoscere lo stallo del fronte: «Noi dobbiamo accor-

gerci che la guerra moderna deve piegarsi ai comandi di un generale tempo» (L.B., *Il generale tempo*, in *Corriere della Sera*, 25 settembre 1916). Non ci si poteva aspettare ogni giorno una vittoria: «La nostra offensiva sul Carso somiglia all’avanzare lento di quelle grandi colate di lava che rovesciano a tratti la loro pesante massa ardente, percorrono una breve zona e



IL FATIDICO 24 MAGGIO

Nella pagina a fianco,
la prima pagina del *Corriere della Sera* con la
dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria.

SPECIALE GRANDE GUERRA

poi si freddano, si rapprendono, diventano pietra, assumono la fermezza di una muraglia»; poi però improvvisamente «il fuoco erompe di nuovo, sconvolge la muraglia, l'abbatte e prosegue» (L.B., *La gigantesca battaglia*, in *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1916). In realtà, non c'era traccia di una fiammata: «Si è rimasti lì», scriveva Barzini in privato ad Albertini. Prevalsa nei comandi e nelle truppe «una grande inerzia, una costosa, sanguinosissima paralisi». Si scusava per le sue «osservazioni malinconiche che mi pare doverLe confidare» (L.B. a L.A., Udine 24 settembre 1916, ACS, Fondo Luigi Albertini, b. 71 bis). La verità sulla guerra non appariva sul giornale, ma in questa fitta corrispondenza con il direttore: «L'azione sul Carso che ho cercato di descrivere, non ha dato certamente i risultati che si speravano, dati i mezzi materiali e le forze impegnate» (ivi, L.B. a L.A., Udine 13 ottobre 1916). Come Albertini però anche Barzini desiderava con tutte le sue forze che la guerra continuasse, preoccupato dalle voci di un'offerta di pace da parte della Germania: «È una grave e una brutta notizia. Speriamo bene per il nostro povero paese!», scriveva alla moglie il 4 dicembre 1916 (ivi, Archivi privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1916).

L'*annus orribilis* era ormai alle porte, ma Barzini passava i primi mesi del 1917 sul fronte occidentale nella regione della Somme e dell'Oise dove sembrava fosse in atto una straordinaria avanzata francese che aveva già coperto ben trentacinque chilometri. Trentacinque chilometri di devastazioni, perché i tedeschi in ritirata «lasciano il deserto dietro di loro»; ma «questo vandalismo dice il loro furore ma anche la loro rinuncia. Se sperassero di tornare non sopprimerebbero ogni ricchezza, non stenderebbero una così pro-

fonda miseria sulla terra» (L.B., *L'avanzata francese ha raggiunto 35 chilometri di profondità*, in *Corriere della Sera*, 20 marzo 1917). Naturalmente si illudeva, ma nella descrizione della Piccardia devastata Barzini ritrovava il tocco sobrio, incisivo, senza fronzoli del grande corrispondente di guerra: «Ogni villaggio non è più che una tomba. Ne cerchiamo i nomi come sulle pietre di uno sterminato cimitero. Le parole che leggete sulla carta geografica sono iscrizioni di sepolcri». Persino nell'immagine dei tedeschi catturati dai soldati francesi si nota un accento di pietà insolito e del tutto inesistente nelle corrispondenze dal fronte italiano: «Passano a mandrie i prigionieri – due, trecento alla volta – pallidi volti, pieni di stupore e di stanchezza sotto gli elmi troppo grandi. Non hanno più niente del furore teutonico. Si trascinano affranti in una indifferenza accasciata» (L.B., *Sulla nuova fronte in Francia*, in *Corriere della Sera*, 4 aprile 1917). La commozione che traspare da queste corrispondenze dalla Francia era sincera, come emerge anche in una lettera alla moglie: «Pensa che ho incontrato soldati francesi e belgi delle province invase, i quali dal principio della guerra non sanno niente delle loro famiglie e si battono. Tutte le ricerche sono vane, moltitudini di gente, popolazioni intere sembrano scomparse dalla faccia della terra» (L.B. a M.B., 26 aprile 1917, ACS, Archivi privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1917). Si spostava sulle linee dove combattevano le truppe inglesi e rendeva omaggio alle vittime: infinita era la fila di croci con i nomi dei soldati «fallen in the fight – caduti combattendo»; sui tumuli erano state adagate delle bottiglie chiuse: «contengono l'ultima posta diretta ai morti, arrivata troppo tardi. Traspaiono nel vetro verde, simili a reliquie, lettere e cartoline, messaggi di

affetti lontani, una semenza di consolazione deposta sulle tombe che non sembrano più abbandonate. È come un perenne inaudibile mormorio di parole care sui morti, una misteriosa, eterna e appassionata preghiera» (L.B., *La sosta sulla fronte inglese*, in *Corriere della Sera*, 19 aprile 1917).

Impossibile trovare una descrizione simile sui tanti soldati andati incontro alla morte combattendo in Italia dove Barzini veniva richiamato per assistere alle battaglie in corso sul cui esito non si faceva illusioni. Già a giugno la situazione appariva drammatica, «ma non posso scriverne. Non posso, perché dovrei o mentire o incorrere i rigori della censura», scriveva in privato al direttore del *Corriere della Sera*. «L'Ortiga sola ci costa più di ventimila uomini! Dal 10 al 19 giugno una sola divisione aveva perduto 14.000 uomini. [...] Noi sperperiamo uomini e mezzi, facciamo delle offensive su larghissima fronte in alta montagna non riuscendo a preparare bene l'azione in nessun punto. Ora si prepara un'altra azione, vasta, pericolosa, difficile, sul Pasubio con lo stesso identico sistema. [...] Riusciremo? Lo dubito assai. E a quale costo?» (L.B. a L.A., Udine 17 giugno 1917, ACS, Fondo Albertini, b. 58, fasc. Barzini). Affioravano dubbi sulla strategia di Cadorna che Albertini e Barzini avrebbero sempre difeso, anche quando sarebbe stato allontanato dal comando e finito sotto commissione di inchiesta. L'impianto difensivo era già tracciato nel giugno del 1917 quando Barzini giustificava il generale, «un uomo dalle idee troppo chiare perché la realtà non lo guidi sulla giusta via, ma la conosce lui la realtà vera? Me lo domando. Egli vive troppo isolato dall'esercito, troppo isolato dagli stessi uffici del Comando Supremo che non comunicano con lui se non at-



traverso il generale Porro la cui dotta imbecillità è fuori discussione». Se Cadorna sbagliava, la colpa era di chi lo teneva all'oscuro della realtà, nascondendogli lo stato d'animo dell'esercito: «La depressione morale, che arriva fino all'ammutinamento e alla diserzione in massa durante la battaglia, è preparata, se non determinata dalla sofferenza e dalla stanchezza fisica prolungata illimitatamente» (ivi, b. 71, luglio 1917, citato in L. Benadusi, *Il Corriere nell'età liberale. Documenti 1900-1925*, Fondazione Corriere della sera, Rizzoli, Milano 2011, p. 649).

Depresso, scontento e quasi in rivolta era anche il fronte interno dal quale arrivavano notizie allarmanti: malgrado la censura postale, le lettere dei soldati aumentavano l'ansia e la sofferenza dei parenti che in tanti ormai piangevano i loro morti; poi andavano messi in conto la militarizzazione degli operai, la fatica delle donne rimaste sole nei campi, il razionamento del cibo e gli ammassi che rendevano insopportabile la vita dei civili. Tutti fattori ampiamente trascurati dal *Corriere della Sera* che insisteva sulla «sinistra attività» del nemico che sperava in una esplosione

rivoluzionaria dopo le rivolte di Milano e di Torino (L.B., *Speranze austriache*, in *Corriere della Sera*, 19 ottobre 1917). Alle trame disfattiste degli austriaci e dei tedeschi si doveva rispondere con una propaganda che desse la sicurezza della vittoria: «L'anima del paese è in fondo nelle mani dei giornali. Bisogna creare l'orgoglio e l'ottimismo. Il coraggio in guerra subisce delle curiose influenze. Non si ha paura a seconda del pericolo ma a seconda delle idee che uno si fa dell'andamento della guerra, o della battaglia. In un punto di massimo pericolo il soldato si batte tranquillamente se crede che la vittoria è certa, e qualche colpo basta a farlo fuggire se sente che le sorti volgono male» (L.B. ad Alberto Albertini, 28 maggio 1915, ACS, Archivi Privati, Fondo Luigi Barzini, b. 12). Queste parole erano state scritte nel 1915, ma due anni dopo Barzini era ancora persuaso di questa ricetta, come emerge dall'articolo del 25 agosto 1917 quando ormai il disastro si avvicinava: i nostri soldati «stanno combattendo la più grande battaglia della nostra storia e della nostra razza, e la stanno combattendo con prodigi di volontà eroica, di resistenza indomabile, di sacrificio sovrumano» (L.B., *Retrovie*, in *Corriere della Sera*, 25 agosto 1917). Come meravigliarsi se tra le truppe ormai arrivate al punto di rottura, tanta enfasi propagandistica suscitasse proprio la reazione contraria a quella che Barzini si aspettava? L'odio per chi li mandava a morire si riversava anche contro il falso cantore delle gesta eroiche di un esercito stremato, spaventato, il cui unico desiderio era la fine della guerra e il ritorno a casa. «Se vedo Barzini lo sparo», si sussurrava nelle trincee dove la tensione saliva ogni giorno fino a esplodere nella diserzione in massa a Caporetto. Degli umori anti-barziani dei soldati, lo stesso Barzini era

ALLE TRUPPE DEMORALIZZATE,
TUTTA L'EPICA NARRATA
DA BARZINI COMINCIAVA A DARE
FASTIDIO, TANTO CHE NELLE
TRINCEE SI SUSSURRAVA:
«SE LO VEDO LO SPARO». LO STESSO
GIORNALISTA NE ERA
CONSAPEVOLE E A UN AMICO
CONFESSAVA: «RICEVIAMO
LETTERE ANONIME DI UFFICIALI
CON MINACCE DI MORTE»

ben consapevole: «Riceviamo lettere anonime di ufficiali con minacce di morte; so che in una mensa di brigata si disse di me che non sarei arrivato vivo alla fine della guerra. [...] L'odio per la guerra ha abbracciato i descrittori della guerra come se fossero i creatori della guerra» (L.B. a L.A., Padova 30 novembre 1917, ACS, Archivi Privati, Fondo Luigi Barzini, b. 12, la citazione è in Benadusi, p. 605). Forse era spaventato, certo da qualche mese aveva capito quanto fosse «pericoloso suscitare attese di fronte alle quali ogni successo che non le raggiunga può sembrare insufficiente e insoddisfacente». Aveva smorzato i toni trionfalistici, anche se sapeva di deludere Albertini: «Lei avrà trovato freddo [il mio articolo], ma che era soltanto ragionevole e coscienzioso [...]. Non ho mai sentito la responsabilità del mio compito come adesso» (Benadusi, p. 647, L.B. a L.A., 22 maggio 1917). Il giorno della resa dei conti si avvicinava e con-

fidava alla moglie: «Mantica mia, adorata, vivo nell'angoscia, e il pensiero di te mi è solo conforto. Non dormo, non mangio, non posso allontanare l'angoscia di questa battaglia così sanguinosa e così dubbia. Non dire niente a nessuno, che non si sappia questo mio dubbio atroce. Tutto sarebbe andato bene se i soldati si fossero battuti. Che cosa li ha trasformati?» (L.B. a M.B., 25 ottobre 1917, ACS, Archivi privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1917). Lo sfondamento delle linee italiane era in corso, ma non sembrava possibile fermare l'offensiva, «perché le truppe non si battevano. Reggimenti interi si scioglievano. E il nemico era inferiore di forze! Il morale dei soldati era minato. E gli austriaci lo sapevano. Pochi reparti in fondo hanno ceduto, ma hanno portato la rovina di tutto ad onta degli eroismi di altre unità. I fuggenti, incoscienti, allegri, gridavano: Viva il Papa! Viva Giolitti! La pace è fatta! La loro pace era la catastrofe di milioni di cittadini, il nemico in Italia, il disonore». Era di nuovo Mantica la destinataria di questa lettera che rivela quanto fosse sincero il sentimento di attaccamento alla patria di Barzini; quel sentimento che la propaganda neutralista aveva minato nell'animo dei soldati: «Quando a della gente che deve battersi, si è liberi di dire, con articoli e con discorsi, che la guerra è iniqua, che i minchioni si battono per gli imboscati, che se si smette di combattere viene la pace, sarebbe strano non se ne raccogliessero i frutti». Il *j'accuse* si allargava a tutta la massa degli italiani che «non ragiona, segue gli istinti, e noi non abbiamo né l'istinto del dovere né quello della disciplina, e le ragioni di chi giustifica il non battersi sono più forti agli occhi della massa militare delle ragioni di chi vuole che si batta, perché nel pericolo ogni speranza di sfuggirlo pare buona, e se la

viltà si maschera da pacifismo e da virtù umanitaria, trova chi la segue» (ivi, L.B. a M.B., Caporetto, [28 ottobre 1917], Benadusi, p. 653).

Barzini era amareggiato, ma non solo per la bruciante sconfitta militare. Una vera e propria tempesta si stava abbattendo sul *Corriere della Sera* e Barzini se ne trovava al centro. Non erano solo i neutralisti e i pacifisti alla Zuccoli ad accusare il quotidiano milanese di aver raccontato falsità durante tutto il corso del conflitto, tanto da ingannare persino le autorità militari sulle effettive condizioni dell'esercito. Papini su *Il Resto del Carlino* scriveva un velenoso articolo contro gli apprendisti stregoni della propaganda e persino Luigi Federzoni sull'*Idea Nazionale* picchiava duro con un articolo dal titolo *Uccidiamo la retorica*, un colpo diretto chiaramente contro Barzini assunto a simbolo di tutti i corrispondenti di guerra. Anche *Il Secolo* accusava i giornalisti al fronte di «retorica parolaia», «amplificazioni iperboliche», «descrizioni ampolluose in cui la gara dell'aggettivo era addirittura fantastica»: «Vi sono scrittori forse cari alle folle che si sono screditati tra i soldati a forza di magnificarne le gesta», concludeva Pio Schinetti con un chiaro riferimento proprio a Barzini che naturalmente lo coglieva risentito. Passi per Zuccoli e passi anche per Giovanni Papini, «un paradossale e un incoerente fegatoso»; ma contro Barzini e contro il *Corriere della Sera* picchiavano duro due giornali interventisti come *Il Secolo* e l'*Idea Nazionale* senza rendersi conto che sul banco degli accusati c'era tutta la stampa schierata a favore della guerra: «Da tutte le parti si ha l'aria di far risalire a noi una parte della colpa per quelle condizioni psicologiche che hanno causato il disastro».

In questa lunga lettera al direttore, Barzini pas-

sava poi alla sua difesa personale: «Per quel che mi riguarda personalmente, ho la coscienza di aver descritto con scrupolo i fatti, e posso sfidare chiunque di trovare in tutti i miei articoli una cosa contraria alla verità. [...] Potrei alzare le spalle e dire che gli attacchi non sono per me. Ma disgraziatamente il fatto è che essi sono anche per me, sopra tutto per me». Certo, riconosceva di aver scritto quasi esclusivamente delle vittorie tralasciando gli insuccessi; certo non aveva elencato le centinaia di migliaia di vittime, ma era colpa della censura per la quale «non dovevano esistere i morti. Tutto quello che era doloroso, orribile tragico, era proibito nei nostri articoli. Il cadavere era considerato una cosa deprimente per lo spirito pubblico». Adesso però ci accusavano per le nostre omissioni che avevano dato «una falsa fiducia al paese» e avevano indotto «i soldati a fuggire e arrendersi», quasi che «le truppe avrebbero avuto un maggiore spirito combattivo [...] se noi avessimo assunto un tono pessimista, deprimente, sconfittista». Adesso Barzini si sentiva ferito nella sua dignità di uomo e di giornalista: «E non so veramente come lavorare». Chiedeva ad Albertini di togliere la firma dai suoi servizi «o se volesse utilizzarmi in altro modo», di mandarlo sul fronte inglese: «Sia lei giudice e decida di me come vorrà» (ivi, b. 12. L.B. a L.A., Padova 30 novembre 1917, citato integralmente in Benadusi, pp. 655-659).

A giro di posta gli arrivava la rassicurazione del direttore: «Leggo la Sua e comprendo il Suo stato d'animo; ma la esorto a non tenere il minimo conto di quelle parole». Capiva bene l'amarezza di Barzini e degli altri corrispondenti del *Corriere della Sera*, nulla però in confronto alla ferita nell'onore che veniva quotidianamente inferta contro di lui. Albertini andava avanti e non diser-

IL DIRETTORE DEL *CORRIERE DELLA SERA* ALBERTINI DECISE DI INVIARLO IN FRANCIA PER POI RICHIAMARLO IN VISTA DELLA VITTORIA. NONOSTANTE LA STELLA DI BARZINI FOSSE IN DECLINO, NON POTEVA RIFIUTARGLI L'ONORE DEI SERVIZI SULLA LIBERAZIONE DI TRENTO E TRIESTE. MA ANCHE IN QUELLA OCCASIONE RICEVETTE CRITICHE

tava il suo posto di comando a via Solferino: «Arrendersi» significava «confessarsi colpiti, riconoscersi colpevoli». Lo stesso doveva fare Barzini: continuare a scrivere, mantenere alta la firma, «fare il proprio dovere come meglio può» (L.A. a L.B., Milano 1° dicembre 1917, in L. Albertini, *Epistolario*, vol. II, A. Mondadori, Milano 1968, p. 184). Il direttore era però troppo lucido per non rendersi conto che Barzini appariva ormai inutilizzabile sul fronte italiano. Lo spediva dunque di nuovo in Francia a seguire le vicende del fronte occidentale dove nei primi mesi del 1918 cominciavano ad affluire le truppe americane, anche se fin dall'aprile gli Stati Uniti erano entrati in guerra. In realtà, da quel momento si sfilacciava quel rapporto intenso, psicologicamente vincolante che aveva legato dal lontano 1899 l'intera esistenza di Barzini ad Albertini. Anche con la fine del conflitto nulla sarebbe tornato più come un tempo e Barzini aveva subito percepito che la sua stella stava avviando-

si al tramonto. Il direttore del *Corriere della Sera* accontentava con sollievo il desiderio di Barzini che veniva nuovamente inviato sul fronte occidentale dove intervistava il generale Ferdinand Foch, appena nominato al coordinamento di tutte le armate dell'Intesa. Il cambio nella guida della guerra sembrava aver portato «dall'alto al basso una serenità profonda [che] rivela qualche cosa di più della fiducia, rivela quasi una certezza magica e solenne». Il nuovo comandante era descritto come uomo riservato e tranquillo: «La fiducia in lui è istintiva: si sente che ha ragione, che quello che lui pensa è giusto, deve essere giusto. Si rimane convinti dalla sua convinzione più che dalle sue parole» (L.B., *Soldati e generali francesi. Un colloquio con Foch*, in *Corriere della Sera*, 18 aprile 1918). A Mantica, che voleva raggiungerlo a Parigi, descriveva invece la trasformazione della *Ville Lumière* diventata iriconoscibile dopo quasi quattro anni di guerra: «La grossa Berta, come chiamano qui il cannone a lunga portata, ha cacciato le signore. E non soltanto loro. La popolazione è ridotta a un terzo. Fuori dalle grandi arterie Parigi è diventata un villaggio. Alle 9 e mezzo i restaurants si chiudono, e per le strade più buie di quelle di Milano si fa il silenzio» (L.B. a M.B., Parigi 19 aprile 1918, ACS, Archivi Privati, Fondo Luigi Barzini, b. 2, fasc. 1918).

A maggio falliva un nuovo assalto tedesco in Fiandra, ma ancora i tedeschi non mollavano, malgrado il contrattacco dell'esercito britannico: «Non si può ridire quale nobile e fiero spirito animi le truppe piene di solenne decisione e di magnifica persuasione. Il canto secolare degli inglesi che si leva dai campi "Britons never shall be slaves" è divenuto l'espressione profonda di tutti i combattenti» (L.B., *Come fu varcato l'Ai-*

sne, in *Corriere della Sera*, 31 maggio 1918). Sulla Marna era in corso la seconda grande battaglia e pur di vincerla i tedeschi «sembrano disposti a pagarla col più vasto massacro. Una fretta tragica li sospinge. Sentono che il tempo li tradisce» (L.B., *La violenza della battaglia*, in *Corriere della Sera*, 13 giugno 1918). L'offensiva falliva; il nemico era costretto a ritirarsi dalla Marna sul finire del luglio 1918 e da quel momento l'avanzata degli alleati lo costringeva alla fuga che si trasformava di lì a poco in resa. In quegli stessi giorni dell'estate stava iniziando anche la controffensiva in Italia dove Barzini veniva richiamato. Per quanto imbarazzanti fossero state le critiche piovute sul capo della sua star, Albertini non poteva negargli l'onore del servizio sulla vittoria italiana che ormai si profilava. Non sarebbero stati i suoi migliori articoli: li gonfiava di retorica patriottica, di toni dannunziani, gli stessi che usava poi nelle conferenze a Milano dove esaltava la battaglia di Vittorio Veneto, il gran finale della lotta titanica contro il nemico. Oreste Rizzini in una lettera privata ad Albertini lo criticava duramente: «Non credo sia bene esagerare la vittoria dal punto di vista militare: l'esercito austriaco da un pezzo andava maturando la sconfitta, era impoverito di effettivi e affamato» (O. Rizzini a L. Albertini, 8 novembre 1918, in Albertini, p. 1019). Insomma la retorica patriottica di Barzini era passata di moda anche tra i giornalisti che cercavano di scrollarsi di dosso ogni accusa di "barzinismo".

Simona Colarizi

(Questo saggio anticipa un paragrafo della monografia in corso di stesura).

IL DIALOGO DELLE ARTI NEL *CHRISTUS*
DI SALVATORI, SARTORIO E ANTAMORO

ANATOMIE DELLA PASSIONE

TEATRO, GRAFICA E CINEMA INSIEME: UN
TENTATIVO DI COMPRENDERE LE PIÙ PROFONDE
IMPLICAZIONI DEL CONFLITTO MONDIALE
SULL'ANIMO UMANO E SULLO SPIRITO DEI TEMPI

di PATRIZIA FOGLIA

«**V**'era sotto il portico una donna, seduta sopra un trespolo di legno, col velo azzurro sulla rosea gonna». Ha inizio così il dramma di Fausto Salvatori (Roma 1870-1929) *Christus. Rapsodia sacra in tre Misteri*, uscito nel 1932, in tiratura limitata di settanta esemplari, sotto la supervisione di Giulio Strampelli e con la proprietà letteraria ceduta in beneficenza per l'Assistenza agli Orfani di Guerra Anormali Psicici, come era comune in quel difficile ma solidale dopoguerra. Accompagnavano il testo alcune delle illustrazioni xilografiche che Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) aveva ideato qualche tempo prima, nei drammatici anni della guerra. Considerato a fine conflitto quasi un eroe, pittore-soldato prigio-

niero a Mauthausen dal 2 giugno 1915, per due lunghi inverni, e liberato grazie all'intercessione di Benedetto XV, Sartorio realizzò appunto una serie di xilografie su zinco, aventi come soggetto gli episodi della vita di Cristo, forse già nel 1914, comunque sicuramente prima di partire come volontario al fronte nel maggio 1915. Arturo Lancellotti, dalle pagine di *Emporium*, spiega quale sia stato lo spunto da cui Sartorio trasse l'idea. «Le xilografie che Aristide Sartorio, alla vigilia di partire volontario per la guerra, eseguì ispirandosi al poema cinematografico *Christus* di Fausto Salvatori» furono esposte a Roma tra febbraio e marzo 1917 nella sezione del Bianco e Nero della mostra annuale dell'Associazione degli Amatori e Cultori di Belle Arti, al Palazzo delle Esposizioni, dove l'artista allestiva una sala personale.

Dall'alto: *Il compianto sul Cristo morto*, Xilografia su zinco, mm. 330x482; *Madonna con Bambino*, Xilografia su zinco, mm. 330x482, Milano, Archivio Gregotti.

«Il fantasioso nostro artista ha fatto sfoggio in questa bella raccolta, delle rare sue qualità di decoratore, e con pochi, rapidi tratti, ha saputo darci una vibrante visione dei più mistici episodi del poema. Ed è moralmente bello che, mentre egli si trova lontano, prigioniero al campo di Mauthausen, sofferente ancora delle sue ferite, nelle nostre esposizioni sia sempre presente» (A. Lancellotti, *L'86a Esposizione degli Amatori e Cultori a Roma*, in *Emporium*, vol. XLV, n. 269, maggio 1917, p. 372).

Il testo letterario era stato concepito da Salvatori tra gli anni 1914-1915, poi la guerra e le molte difficoltà non ne consentirono l'uscita se non nei primi anni Trenta del Novecento, forse con passi cui l'autore avrebbe voluto porre ancora mano se fosse sopravvissuto: l'opera appare a tratti non conclusa, poiché prelude a un quarto mistero, dopo Nascita, Predicazione, Morte, quello della Resurrezione e della vittoria sulla morte, che tuttavia non venne inserito nell'edizione finale. L'analisi delle xilografie di Sartorio, molte dedicate a episodi post mortem di Cristo, lascia aperta l'ipotesi che Salvatori volesse concludere diversamente la sua opera, offrendo una lettura teologica più ampia. Il poeta, anche attivo librettista cui si devono composizioni per pianoforte, era solito servirsi di artisti noti per impre-

ziosire le sue opere letterarie: per lui Duilio Cambellotti aveva già illustrato nel 1911 *La Furia dormiente*, la scelta di Sartorio quindi ben si inserisce in questo vivace clima di collaborazione tra media diversi diffusosi già a partire dalla fine dell'Ottocento.

Il ciclo sartoriano, non ultimo di una ricca produzione che sin dalla nascita della stampa ha affrontato il tema cristologico, basti pensare ad esempio alle stupende e famose serie di Dürer, Callot, Rembrandt, ebbe una prima gestazione tra il 1914 e il 1917, in pieno conflitto, ma l'artista pose mano più volte al lavoro sino all'edizione definitiva del 1932. La carica espressiva del mezzo grafico unita all'uso della matrice di zinco e alla tecnica fotoincisoria, assolutamente coraggiosa e che forniva indubbia libertà espressiva, maggiore velocità di esecuzione ed economia rispetto alla necessità di incidere la tradizionale matrice lignea, rendono questo lavoro

uno dei più interessanti esempi della produzione grafica europea di quegli anni e una prova significativa della versatilità dell'artista romano. Il metodo meccanico forniva inoltre la possibilità di un numero elevato di copie, caratteristica importante per la destinazione editoriale dell'opera. La vicenda di questo affascinante parallelismo tra la tragicità della storia umana di Cristo, portato sul Golgota e lì crocifisso, e le sofferenze subite dai



L'INIZIO E LA FINE

Il censimento, Xilografia su zinco, mm. 475x327. A destra, *Il trasporto di Cristo morto*, Xilografia su zinco mm. 330x482, Milano, Archivio Gregotti.

SPECIALE GRANDE GUERRA

tanti uomini sulle vette delle Alpi, nelle gelide trincee della Guerra Bianca, non si esprime solo nel libro e nelle tavole incise: nel 1916, libera dal vincolo della censura, usciva la pellicola cinematografica *Christus*, con la regia di Giulio Antamoro, per la casa di produzione Cines di Roma, di cui era sceneggiatore proprio Salvatori; nel cast tra gli altri Leda Gys, la “Madonna dell’arte”, Alberto Pasquali, Amleto Novelli. Al Teatro Augusteo di Roma, l’11 novembre di quell’anno, alla presenza della regina Elena, di rappresentanti politici e uomini di cultura, la prima mondiale ebbe un enorme successo; richiesta anche all’estero, a Parigi, nonostante le aspre critiche per la scelta fortemente agiografica, venne proiettata al Trocadero il 21 dicembre 1916; così si legge nel manifesto «le Film grandiose exécuté par la Société Cinés. Orchestre, coeur grand orgue sous la Direction de M. Victor Charpentier». Gli anni di ideazione del film, al quale Sartorio fu senza dubbio sensibile, sono quelli in cui è forte il dibattito di comparazione con le altre arti; costituisce inoltre un esempio significativo di trasposizione di serie narrative e cicli iconografici già noti in ambiti culturali diversi, al pari, ad esempio, dei tanti film dedicati alla figura di san Francesco e distribuiti a inizio Novecento. L’interpretazione di un soggetto attraverso mezzi e stili di comunicazione diversi, aventi però la stessa finalità divulgativa ed educativa seppur destinati a pubblici di livello culturale ed estrazione sociale differenti, è indubbiamente uno degli ambiti di ricerca e

approfondimento più interessanti per chi si occupa di immagini o di letteratura. Il legame tra il cinema e le altre forme espressive tradizionali, dalla musica alle arti figurative, dal teatro alla pantomima fu molto stretto all’inizio del Novecento; nelle altre arti il cinema trovava presso critici e teorici una sua motivazione e lettura, una collocazione entro la cultura nazionale italiana così che il nuovo medium veniva in qualche modo legittimato da ciò che lo aveva preceduto e con il quale dialogava in modo serrato.

Straordinari, per il tempo, gli effetti scenici e importante il dispendio economico e organizzativo della pellicola di Antamoro, se si pensa che gli esterni vennero girati gran parte in Egitto, e anche in Italia, a Cori, in quella parte del Lazio in cui leggenda e tradizioni si intersecano da sempre, una località amata dagli artisti rinascimentali, sovrastata dal Tempio di Ercole, luogo ideale per la ricostruzione di Gerusalemme; la rappresentazione



scenica venne concepita attraverso la riproposizione animata di modelli figurativi tratti dalla tradizione artistica italiana, dal Beato Angelico a Mantegna a Michelangelo, per citare solo alcuni autori, una modalità nuova che sarà poi ampiamente ripresa, anche per creazioni lontane da quella di Antamoro, come il *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. La pellicola, ultimata da Enrico Guazzoni a causa di danni accertati prima della distribuzione, era accompagnata da un commento musicale di padre Giocondo Fino, che si inserisce nella ricca produzione di mu-

sica per film di quegli anni, in un dibattito serrato sul ruolo della musica nella cinematografia; la Cines fu infatti la prima casa di produzione cinematografica ad avvalersi di questo mezzo sin dai primi anni del secolo scorso, con partiture espressamente composte per le sue pellicole.

Il popolo in tribolazione durante il primo conflitto mondiale venne largamente visto come *figura Christi* nelle parole così come nell'iconografia: l'immagine di Cristo, del suo martirio, dava una risposta alla sofferenza e alla morte sacrificale cui molti erano destinati. Il ricorso alla violenza, perpetrata contro un nemico che aveva privato a lungo della libertà il popolo italiano, veniva sacralizzato come il sacrificio della vita interpretato come martirio in onore della patria. L'iconografia cristologica, il pathos con il quale Sartorio realizza le tavole del *Christus*, in cui si alternano neri intensi, bagliori dai quali avanzano i protagonisti, linee che si intersecano per amplificare l'effetto drammatico, e il richiamo fortissimo alle scene del film sono elementi di approfondimento del lato religioso della guerra. Lo stile delle tavole non è univoco, si alternano scene realizzate con incredibile sintesi compositiva, taglio fotografico, razionalizzazione degli spazi e del chiaroscuro, ad altre in cui il segno è debitore del linearismo secessionista; Sartorio riprese i tantissimi disegni che aveva elaborato riproponendo, anche grazie alla duttilità del mezzo fotomeccanico, certi particolari presenti in alcune delle tavole inserendoli in altre.

Il XX secolo è stato segnato profondamente dalla Prima guerra, molto diversa da quelle che l'avevano preceduta, devastante per gli effetti tragici, le ferite negli animi, le conseguenze politiche. La paura nei giovani votati ad essere degli eroi loro



malgrado era tanta: nei loro sguardi i volti di chi avevano lasciato a casa, nel cuore la speranza di ritornare, l'incertezza dei propri giorni. L'aspetto religioso quindi è stato fortemente presente nelle vicende belliche, soprattutto nella vita dei soldati al fronte, nel loro affidarsi alla fede e alle verità ultime dell'esistenza: le montagne erano immagine dell'elevarsi verso la divinità e i soldati, come scrisse Carlo Delcroix, riprendendo le parole di un ignoto soldato, avevano la faccia del Cristo. Il film di Antamoro, il testo di Salvatori e le tavole di Sartorio sono esempi di una costante volontà di raffigurare, secondo modalità espressive diverse, il volto di Cristo con gli occhi e la sensibilità del proprio momento storico. La storia del Salvatore è modello per raccontare le vicende dell'uomo, trasposizione figurativa dell'esistenza umana in quel particolare periodo della storia. La violenza sull'uomo, in ogni forma e modalità, è immagine della sofferenza subita da Cristo durante la sua Passione. Sartorio, dopo la guerra, si confronterà nuovamente con il cinema, un mezzo nel quale la parola non aveva ancora avuto il sopravvento sull'immagine e il testo scandiva i fotogrammi con raffinata suggestione.

Patrizia Foglia

IL *CORRIERE DELLE SIGNORE*: COME VESTIRSI
MENTRE I MARITI SONO AL FRONTE

AMICHE, SIATE AUSTERE

«LE MODE, PER IL PRECIPITOSO SUSSEGUIRSI DI LOTTE EUROPEE, SUBISCONO UN RISTAGNO; SI ACCORDI, COI MUTAMENTI DI TESSUTI E COLORI, UNA PROROGA DI SEI MESI ALLE FOGGE ESTIVE»

di ELENA PUCCINELLI

Lettura amena, nata per l'intrattenimento e l'educazione delle dame, il *Corriere delle Signore*, periodico femminile uscito per la prima volta il 24 dicembre 1897, vide apparire sulle sue pagine, a partire dall'inverno del 1914, i primi riferimenti al conflitto che infiammava l'Europa e che avrebbe di lì a poco coinvolto il nostro Paese. L'iniziativa di pubblicare la nuova testata fu di Virginia Treves Tedeschi (1855-1916), moglie di Giuseppe Treves (1838-1904), editore, con il fratello Emilio (1834-1916), dell'azienda Fratelli Treves da essi fondata nel 1861. La Treves Tedeschi ne fu direttrice, oltre che redattrice con lo pseudonimo di Cordelia. Il *Corriere delle Signore* veniva acquistato tramite l'associazione, ovvero un abbonamento con

periodicità inizialmente settimanale, poi quindicinale e infine mensile. Nel corso dei primi anni le pagine avevano una numerazione progressiva, suggerendone la rilegatura in volume. L'uscita del *Corriere delle Signore* era accompagnata da un "modello tagliato", una tavola di disegni per ricami e alcune pagine di romanzo.

Obiettivo della pubblicazione era l'«utile diletto» delle dame: stampare un periodico di moda e di letteratura per diffondere il buon gusto e l'eleganza senza trascurare l'economia domestica e la conversazione. Destinatari erano non solo le élite cittadine, ma anche gli addetti al settore moda, che vi trovavano indicazioni pratiche per confezionare da sé abiti ispirati alle ultime creazioni parigine.

Alla moda era dedicata la rubrica di apertura del

CI RESTA LO STILE

Due copertine e una pagina interna del *Corriere delle Signore*.

fascicolo sempre affiancata dalla narrativa. Questa era rappresentata da racconti o da romanzi a puntate firmati dai collaboratori della rivista e da grandi autori sia italiani che stranieri come Gabriele

D'Annunzio, Edmondo De Amicis, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Lev Tolstoj. Seguivano le rubriche che avevano per oggetto il galateo, l'educazione dei figli e la cura della casa, la bellezza e l'igiene, l'intrattenimento e lo svago. Non mancava infine la sezione riservata al dialogo tra redattrice e lettrice.

I testi erano accompagnati da immagini: i disegni occupavano uno spazio sempre crescente e rappresentavano figure intere o solo dettagli (pettinature, accessori ecc.). Le due pagine centrali, interamente illustrate, che ritraevano dame e fanciulle con indosso abiti all'ultima moda, erano contestualizzate in scene di vita reale, dense di figure e di oggetti di corredo. Nel fascicolo del 12 gennaio 1901 apparve per la prima volta una fotografia, che da allora fu presente con regolarità.

Fu dunque in questo contesto di nuove mode, utile diletto, saggistica e varietà che la contessa d'Almaviva, pseudonimo con cui si firmava la redattrice della rubrica *Corriere della Moda*, il 19 settembre 1914 introdusse l'argomento degli effetti della guerra sul mercato della moda: la chiusura delle frontiere aveva determinato la penuria delle materie prime d'importazione, utilizzate per la confezione degli abiti e degli accessori; inoltre, era diventato difficoltoso, se non quasi impossibile, informarsi sulle novità della



moda, provenienti da Parigi. Tutto ciò comportava mancanza di rinnovamento nelle foggie e nei modelli, problema a cui si rispondeva ripropo-
nendo per la stagione fredda i modelli estivi, cambiando solo i tessuti con i quali essi venivano realizzati. «Le mode, dato il precipitoso susseguirsi di tragiche lotte europee, nelle quali sono impegnate tutte le principali nazioni, subiscono naturalmente un ristagno; si parla di accordare, coi debiti mutamenti di tessuti e di colori, una proroga di sei mesi alle foggie estive». E ancora il 26 settembre: «Le tragiche vicende della guerra europea hanno inceppato le evoluzioni della moda; con lievi varianti essa continua l'indirizzo estivo».

Con l'entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio del 1915, ogni preoccupazione estetica venne messa da parte; malgrado ciò, a sostegno dell'economia nazionale, si esortavano le donne a spendere comunque per la loro toeletta: «Ricordiamoci che grazie all'eleganza femminile vivono innumerevoli industrie e commerci e che sarebbe grave errore prodigare del denaro in opere di beneficenza per togliere con male intese economie il pane a tante bisognose lavoratrici. Cerchiamo di essere equilibrate donando ai comitati di assistenza tutto quanto possiamo, ma non aumentiamo la disoccupazione e facciamo per la nostra

toeletta i soliti acquisti» (24 luglio 1915).

Si cominciò a prediligere per l'abbigliamento da giorno, ma non solo, linee più sobrie, per non ostentare eleganza in un momento così drammatico. Questo stile si identificò con il modello tailleur e le sue variazioni: «Il protagonista delle nuove sobrie eleganze sarà indiscutibilmente il tailleur che comprenderà le tre seguenti gradazioni: il trotteur, il tailleur tipo inglese e il tailleur couturier di carattere prettamente francese. Le giacchette di tutti e tre i costumi si fanno molto lunghe e le gonne si allargano a vista d'occhio con grande prevalenza di volanti» (6 marzo 1915). Per il figurino venne adottato un segno rigido e geometrico: «La guerra ha spazzato via tutto ciò che di orientale, di morbido, di suggestivo avesse assunto la moda. Ora si ritorna alle linee spiccate, rigide, ai contorni ben nitidi, cari alla geometria: pieghe, cannoncini, cuciture, guarnizioni ricordano non più i voluttuosi avvolgimenti asiatici, ma la scrupolosa precisione della riga e del compasso. Abbiamo già discorso altre volte dell'origine morale e profondamente umana di questo cambiamento radicale nel figurino muliebre che avrà delle conseguenze larghissime nel campo etico ed artistico» (10 aprile 1915).

Con il passare dei mesi, la moda fu influenzata dall'andamento del conflitto ed entrò nel merito delle caratteristiche attribuite agli schieramenti che si fronteggiavano: «I grandi sarti francesi hanno suddiviso in due categorie ben distinte i loro modelli: quelli per gli alleati che consistono per lo più in tailleurs sobri, in piccoli vestiti di taffetà e di linon, e quelli per i neutri che comprendono le più raffinate e più costose eleganze». «Il tailleur secco è proprio la prerogativa delle signore appartenenti alla Quadruplici Intesa; [...]

tutto l'assieme dà l'impressione dello sciolto, dell'arcicomodo, del poco simmetrico, ma non del disordinato» (17 giugno 1916).

La semplificazione investì anche gli abiti da cerimonia e da lutto nelle forme e negli accessori. L'uso del mezzo lutto e del lutto leggero fu superato, così come quello degli ampi scialli in lana e in crespò, che nascondevano le forme e impedivano i movimenti. «I mantelli e i vestiti da lutto seguono la moda nelle sue grandi linee, ma non ne accettano per ragioni evidenti di serietà e di rispetto, i molteplici dettagli di attualità e di eleganza. Una volta i lutti profondi erano assai rigorosi e non concedevano nemmeno il mantello, bensì un ampio scialle di lana opaca orlato di crespò che nascondeva tutta la persona nelle sue pieghe severe. Oggidì, in omaggio alla praticità e all'igiene, molto cammino si è fatto, e gli innumerevoli lutti di guerra portati con tanta forza d'animo dalle donne di ogni classe sociale, hanno ancor più accentuato la necessità di sottrarsi alla schiavitù di certi pregiudizi. [...] Il nero è di rigore, un profilo di crespò anche, ma l'ostentazione di certe forme e di certe rinunce è completamente soppressa. A questa salutare semplificazione ha concorso anche l'obbligo dell'economia che vieta tutti gli acquisti superflui. [...] Dove gli attributi del lutto risulteranno maggiormente è nel cappello e nel velo» (2 dicembre 1916).

La riflessione tuttavia, nonostante il contesto, lungi dal rimanere legata a temi comunque leggeri come la moda, si ampliò e, prima ancora dell'entrata in guerra dell'Italia, il 9 gennaio 1915, la contessa d'Almaviva si rivolse direttamente alle lettrici esortandole a fornire il loro aiuto in quel difficile frangente, cercando di non spendere in frivolezze, lavorando a maglia per

fare cappelli, guanti e vestiti da mandare al fronte o alle famiglie dei soldati, o ancora seguendo corsi per diventare infermiere della Croce Rossa. «Benché la grande guerra non ci investa e non ci faccia sentire le sue più crudeli conseguenze, pure anche noi conduciamo una vita di raccoglimento e di lavoro; chi può frequenta dei corsi accelerati di infermeria, altre visitano gli ospedali col solo umanitario scopo di rallegrare con piccoli doni i bimbi e le donne malate; anche le più frivole e le più mondane, fanno alacramente indumenti caldi per i nostri soldati esposti al freddo delle Alpi: [...] le visite ridotte ai minimi termini, le conferenze e i concerti quasi aboliti, non rimane più nulla che giustifichi ed esiga un abbigliamento di lusso; anzi esso rischierebbe di apparire oggidì provinciale».

Con il tempo la giornalista si fece portavoce dei bisogni dei soldati al fronte. Il 16 ottobre 1915 per esempio scriveva: «Per i nostri valorosi soldati occorrono principalmente calze, lavorate con grosso cotone o meglio ancora con buona lana grigia o nocciuola. [...] Subito dopo i piedi vengono le mani. Sicuro, gli ammirevoli soldati in vedetta per ore e ore su qualche isolata balza di monte, sopra una cima di roccia esposta a tutti i venti, sulle nevi eterne delle Alpi, hanno estrema necessità di buoni guanti, fatti parte all'uncinetto e parte a calza e foderati di ritagli di pelliccia, oppure di pelo di coniglio: l'Autorità consiglia il guanto con due dita, ma senza tagli, perché qualunque apertura rischierebbe di intrizzire la mano. Le ventriere e le sciarpe sono di minore utilità: indispensabile è invece il berretto passamontagna e il gilé-panciotto, composto da una lunga striscia di maglia con un'apertura in mezzo per passare la testa».

E ai soldati venne dedicato anche l'articolo pub-

blicato sull'ultimo numero in uscita negli anni 1915 e 1916: «Con questo *Corriere*, care lettrici, vogliamo un'altra volta prendere commiato da voi ed augurarvi che in quest'anno arrossato dai tragici riflessi della guerra, voi possiate tuttavia assaporare un intimo e dolce Natale fra i vostri congiunti, e vi invitiamo ad inviare un pensiero ed un augurio in questo giorno di festa ai nostri valorosi soldati che combattono per la grandezza d'Italia, perché possano presto conseguire l'agognata vittoria e ritornare a fare le liete canzoni di pace alle loro case» (25 dicembre 1915).

«Questo numero del *Corriere* esce nella settimana di Natale; anche quest'anno le famiglie hanno qualcuno dei loro cari al fronte, la gioia non entra nelle case ove l'ansia stringe i cuori pur sorretti dal coraggio e dalla fede. Ma il riso incosciente dei bimbi porterà ovunque un raggio di luce e il secondo anno di guerra passerà in un fervido pensiero d'augurio che da tutte le case italiane salirà verso i nostri soldati che combattono per la libertà e la grandezza della patria. Riuniamoci anche noi, care abbonate e lettrici, attorno al *Corriere delle Signore*, che vi è compagno fedele negli anni lieti e negli anni tristi, e gridiamo coi nostri bimbi e coi nostri valorosi combattenti: "Viva L'Italia!"» (23 dicembre 1916).

Nel 1916, dopo la scomparsa di Virginia Treves Tedeschi, Amelia Brizzi Ramazzotti fu nominata direttrice del *Corriere delle Signore*. L'anno successivo la rivista fu acquistata dalla Società editoriale italiana e, fusa con il *Secolo delle Signore*, ne assunse il titolo. Nell'agosto 1921 fu unita a *Margherita*, altro periodico della casa editrice Treves e divenne *La Parisienne Élé-gante*, quindi *La Femme Parisienne*.

Elena Puccinelli

LA "RAGAZZA FALCO"

Sotto, la francese Helene Dutrieu, spesso sulle pagine dei quotidiani del primo decennio del Novecento come ciclista, motociclista e pilota automobilistica acrobatica. Effettuò anche alcuni voli propagandistici su un monoplano ultraleggero, guadagnandosi la licenza di pilota. Durante la Grande Guerra servì esclusivamente come autista d'ambulanze.

SPECIALE GRANDE GUERRA

MADRI, MOGLI E VOLONTARIE
NELLA PROPAGANDA E NELL'ICONOGRAFIA

L'OFFENSIVA DELLE DONNE

IL CONFLITTO AVEVA BISOGNO DI LORO E LE
AMMISE A UN MONDO E A UNA LIBERTÀ FINO AD
ALLORA IMPENSABILI. NON SENZA POLEMICHE.
POI, TUTTO FINÌ, MA QUALCOSA ERA CAMBIATO

di ALESSANDRO GUALTIERI



Una matrona, rimasta a difendere quel che resta della famiglia di un soldato, esorta i combattenti a ricacciare gli invasori del “sacro suolo della Patria”, all’indomani dello sfondamento del fronte isontino ad opera dell’esercito Austro-Ungarico, nell’ottobre 1917.

Le donne vengono spesso rappresentate e iconizzate, quindi descritte o raccontate e infine lasciate libere di parlare di se stesse. Ne è un chiaro

esempio il fatto che il contributo femminile è nella scienza, nella storia e nella filosofia dei secoli passati. Già nell’Ottocento, tuttavia, le teorie mazziniane, di grande importanza per identificare i principi d’affermazione della democrazia attraverso la forma repubblicana dello Stato, sancivano anche che «dove non è culto della donna, né speranza d’avvenire, né coscienza di dovere verso tutto un popolo, non può esistere letteratura». Uno iato importante, che anticipava l’imminente distacco dai dogmi dell’epoca, di chiaro retaggio medievale, imposti alle donne sin dal 1584, nel

Trattato dell’educazione politica sociale e cristiana dei figliuoli di Silvio Antoniano.

Il presidente della nostra Repubblica, Sergio Mattarella, in occasione del centesimo anniversario della Grande Guerra ha ricordato che: «I soldati

italiani scoprirono per la prima volta, nel senso del dovere, nella silenziosa rassegnazione, nella condizione di precarietà, l’appartenenza a un unico destino di popolo e di nazione». Vorrei, im-

mo-destamente, ampliare questa importante affermazione anche a tutte le donne di quel periodo, soprattutto per quanto riguarda il loro spontaneo e quasi istintivo spirito di adattamento a un’ora così grave del nostro Paese, nonché al loro coraggio e alla forza di impugnare “le armi” di una pacifica, anche se dolorosa, esperienza di emancipazione. Come una sassata, la Grande Guerra incrinò i modelli di comportamento e le relazioni tra generi e classi di età, nonché tra le varie classi sociali, mettendo in discussione gerarchie, distinzioni e autorità ritenute immutabili: un effetto che – contenuto per il momento dalla legi-

slazione repressiva – sarebbe emerso più ampiamente nel dopoguerra, contribuendo a conferire alle lotte sociali, comprese quelle per i diritti delle donne, quell’impronta di stravolgimento radicale dell’ordine esistente che avrebbe cambiato





PIÙ CHE UN SIMBOLO

Manifesto della Banca Italiana di Sconto. In basso, Il carattere simbolico dell'immagine femminile per i giornali di trincea. Sotto, Anna Olenda, operaia ausiliaria francese.

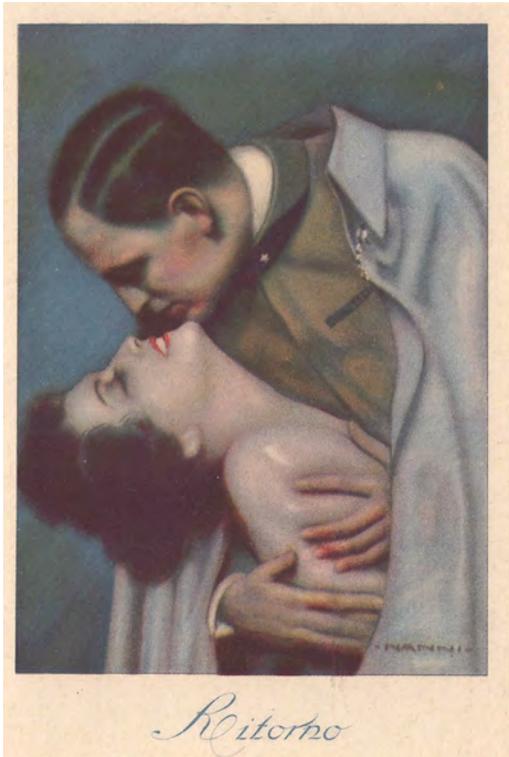
il mondo per sempre. Per le donne, il trauma bellico di lunga durata significò sicuramente lutti, sofferenze e ansie materne, ma creò soprattutto una frattura nell'ordine sociale e familiare. Mentre la memoria e l'iconografia maschile, che gravitano principalmente intorno ai campi di battaglia, scolpiscono nella memoria collettiva la violenza gratuita, la sofferenza e la tragedia,



molte testimonianze femminili lasciano intravedere invece un senso di liberazione e orgoglio retrospettivo: il tutto basato su un'accresciuta fiducia delle stesse donne di quel tempo. A corroborare tutto ciò contribuiscono alcuni dati statistici ufficiali: sei milioni di unità di manodopera femminile fecero sì che, nel periodo 1915-1918, la produzione agricola non scese mai al di sotto del 90% del totale pre-bellico; nell'industria tessile, vitale nel soddisfare un'importantissima voce delle commesse militari, si assistette a un incremento del 60% delle operaie. Analogamente, l'organico di uffici pubblici e privati fu ugualmente ripartito in uomini e donne, mentre le 651.000 donne, che già nell'aprile del 1916 lavoravano nel settore dell'industria, raggiunsero, nell'ottobre dello stesso anno, quota 972.000, nel gennaio del 1917, divennero 1.072.000, per poi superare largamente 1.240.000 unità solo tre mesi dopo. Infine, la stessa macchina della "guerra di materiali", impegnata a sfornare milioni di proiettili e strumenti di offesa per alimentare la carneficina mondiale, registrò l'impressionante



La cartolina *Ritorno*: particolarmente apprezzata dai soldati italiani della Grande Guerra, raffigurava la donna promessa a titolo di compenso. Era, in buona sostanza, la “pin-up girl” del 1915-1918. Il soldato abbraccia, con gesto ispirato dal cinema muto, una bella donna, riversa, in estasi e inequivocabilmente nuda. A destra, la cartolina *Prestito della liberazione*.



incremento a ben 200.000 operaie dalle 23.000 unità censite all’inizio delle ostilità. Nelle fotografie che iniziano ad apparire dal 1914 in poi, le donne ritratte nelle mansioni un tempo riservate agli uomini (per esempio quelle relative ai trasporti pubblici, come conduttrici o bigliettaie di tram) e nelle loro nuove divise da lavoro, appaiono generalmente fiere, sorridenti e contente. Lo sguardo rivolto dalle nuove donne agli orrori della carneficina di massa è, almeno da questa particolare angolazione, diametralmente diverso. Generalizzare tuttavia, dimenticando diversità regionali e sociali, sarebbe sbagliato.

Una cosa era la condizione delle donne delle classi popolari (costrette a subire ristrettezze economiche e alimentari, il peso di nuove responsabilità e il superlavoro derivante dall’accumulo di compiti per l’assenza degli uomini), un’altra era quella delle giovani operaie da poco entrate nel lavoro di fabbrica (impegnate in lavori pesanti e pericolosi, ma pronte ad approfittare di qualche spazio di libertà dalla tutela maschile). Un altro aspetto, infine, era quello delle donne appartenenti alla classe media, che trovarono per la prima volta il modo di uscire dall’ambito familiare e di sentirsi valorizzate in compiti socialmente utili e pubblicamente riconosciuti. Ma vi fu anche il caso estremo di quelle donne che dovettero subire le violenze sessuali degli eserciti occupanti.



Sessuofobi, moralisti, falsi perbenisti e ginecofobi digrignarono i denti davanti a questa inaspettata e inaudita rivoluzione del costume. Di certo, non trovarono nulla da obiettare alla donna-spazzino, in quanto incombenza particolarmente “congeniale alle femmine”, ma riuscire a mandargiù la perdita della “privacy” nella corrispondenza (una donna-postino avrebbe di sicuro violato tale diritto, vittima della sua innata curiosità!) o “rischiare” la vita salendo su un tram guidato da una rappresentante del sesso “debole”, si rivelarono bocconi particolarmente amari. La Prima guerra mondiale richiese comunque uno sforzo corale e collettivo, che spinse inevitabilmente le

SENZA MARITO, CON UN LAVORO

Un fantaccino d'oltralpe si acciama dalla sua donna: il bozzetto interpreta drammaticamente le dure conseguenze del conflitto sugli affetti privati. La Prima guerra mondiale richiese uno sforzo corale e collettivo, che spinse le donne fuori di casa e le proiettò nel mondo del lavoro. Sotto, le pompiere.

SPECIALE GRANDE GUERRA

donne fuori di casa e le proiettò in massa nel mondo del lavoro.

All'inizio del secolo scorso, le figure che ricorrono nell'immaginazione della donna al maschile sono indubbiamente: la partner nei giochi d'amore, la madre – protettiva e consolatoria – e la figura della compagna indispensabile, rigorosamente tenuta, tuttavia, in posizione subalterna e sottomessa. L'immaginazione maschile allora venne presto sconvolta drammaticamente.

Dopo qualche timido accenno al tradizionale ruolo della donna, perlopiù impegnata ad acciarsi dolorosamente e patriotticamente dal marito o dai suoi figli, allo scoppio delle ostilità (basti pensare agli intensi bozzetti di Théophile-Alexandre Steinlen), l'*imago mulieris* di quel periodo dovette fare ben presto i conti con la nuova immagine assunta dal gentil sesso. Ugo Ojetti, sulle pagine del *Corriere della Sera*, affermava che «La fiumana di donne penetra, gorgogliando e fruscando, nei luoghi degli uomini: campi, fabbriche... Talune, è vero, assomigliano ai bambini, specie quando ancora non ne han-

no di propri: si stancano, si distraggono, sospirano, litigano, s'impuntano, scioperano, minacciano, strillano. Ma le più, insomma, lavorano e sono preziose, e s'ha bisogno di loro... La donna è prima di tutto un essere pratico il cui lavoro

sociale è utilissimo». Molti quotidiani coniarono la tradizionale raffigurazione dell'infermiera e del suo ruolo di assistente dei combattenti. Un medico francese, ripreso da molte testate nazionali, profetizzò: «Ai medici la ferita, alle infermiere il ferito». E pensare che, nel 1849, papa Pio IX aveva pesantemente condannato l'opera delle prime infermiere volontarie, tuonando «più di una volta gli stessi miseri infermi già presso a morire, sprovvisti di ogni conforto della religione, furono astretti ad esalare lo spirito fra lusinghe di sfacciate meretrici». La figura dell'infermiera concretizzava il massimo impegno

femminile, iconizzando lo stereotipo dell'angelo consolatore e donando alla tragica dimensione della guerra e dello sterminio di massa una nota



Le 4 mila infermiere volontarie italiane del 1915 arrivarono a 10 mila alla fine della guerra. La più famosa è sepolta nel Sacrario di Redipuglia; la sua stele recita: «Crocerosina Margherita (Kaiser) Parodi di anni 21 – Caduta di Guerra. A noi tra bende, fosti di carità ancella. Morte ti colse, resta con noi sorella». Sotto, donne nelle fabbriche di munizioni.

di indiscutibile grazia e di dolcezza. Pericolosamente sbilanciata verso *feuilleton* d'appendice e immaginario collettivo "spinto", l'iconografia relativa alle donne impegnate in questo tipo di volontariato si rese poi conto degli immensi rischi e delle estenuanti fatiche che interessavano le infermiere, soprattutto di quelle impegnate in zone di guerra. Colpi d'artiglieria, infezioni mortali, avvelenamento dal contatto con soldati gassati, turni massacranti e inumano stress psicologico, lasciavano ben poco spazio ad appassionate relazioni sentimentali con avvenenti commilitoni.

Cartoline illustrate, fotografie, manifesti di propaganda e riviste dell'epoca si dimostrarono pronte a cogliere l'eco di questo epocale mutamento della condizione femminile. I piccoli segnali dell'emancipazione delle giovani donne borghesi che fanno sport, che indossano i pantaloni, che guidano le prime auto, che fanno da perno alla vita elegante e notturna, furono spesso immortalate sulla carta stampata. Le cartoline, in particolare, si rivelarono un mezzo assai versatile per trasmettere ai posteri questa importante testimonianza. Rispetto ai quotidiani, la cartolina "*souvenir*" sopravviveva a lungo, passava di mano in mano e conquistava subito l'attenzione, per quel suo essere "messaggio che trasporta un altro messaggio". Nelle cartoline illustrate di quel periodo, tuttavia, la donna appare raramente nella sua vera realtà. Di gran

lunga più numerose sono le immagini di fantasia e le rivisitazioni artistiche, basate su fotomontaggi, disegni e pitture, nelle quali non compare la donna, ma la sua idealizzazione, nella brusca alternativa tra moglie-madre-sorella o donna emancipata e fin troppo sbarazzina. Nelle cartoline, però, si confermano i sogni, i desideri, le pulsioni, i bisogni, le valenze affettive e simboliche della società in cui circolano, di chi le compra, le spedisce, le riceve, le conserva: un immaginario collettivo persistente e mutevole che, giocoforza, si aspetta sempre di più dalle donne, che hanno appena iniziato a muovere i primi passi nell'androceo fino ad allora precluso. Un esempio classico è costituito da alcune immagini che ritraggono le prime donne pilota d'aeroplano: un'invenzione propagandistica, che apriva idealmente le porte di un progresso così epocale anche al genere femminile.

Durante la Prima guerra mondiale circolava una battuta fra i giovani ufficiali: «I nostri veri generi di conforto in trincea sono tre: il profumo Contessa Azzurra, il liquore Strega e la cartolina *Ritorno*». I primi due erano elementi per ricordare la vita di società anche in mezzo al fango,

Ritorno raffigurava invece la Donna promessa quale compenso: la *pin-up girl* della Grande Guerra. La cartolina era opera di Nino Nanni, nato in provincia di Reggio Emilia nel 1888 ed entrato a far parte, dopo la laurea in architettura, del gruppo dei pittori e cartellonisti di Ricordi, quello al quale si debbono, tra l'altro, gli *affiches* dei melodrammi



MARGHERITA KAISER PARODI



RED CROSS OR IRON CROSS?



**WOUNDED AND A PRISONER
OUR SOLDIER CRIES FOR WATER.
THE GERMAN "SISTER"
POURS IT ON THE GROUND BEFORE HIS EYES.
THERE IS NO WOMAN IN BRITAIN
WHO WOULD DO IT.**

di Puccini (*Tosca*, *La bohème*, *La fanciulla del West*). Anche Nanni si dedicò a quel lavoro, affiancandosi ad altri due pittori specializzati in bozzetti per cartoline, e cioè a Tito Corbella – *Belle Donnine* – e Alberto Bertiglia, che traduceva in immagini nostrane i bimbetti maliziosi dell'inglese Mabel Lucie Attwell. La cartolina *Ritorno* fu lanciata nel 1915 ed ebbe un successo strepitoso, valutabile in milioni di copie. Raffigura un soldato che abbraccia, con gesto ispirato dal cinema muto, una bella donna, riversa, in estasi e inequivocabilmente nuda, sotto la mantella del guerriero. L'immagine era audace e, nello stesso tempo, romantica e legata (ma erano pochi ad accorgersene) a certa pittura ottocentesca che giocava sul contrasto tra il liberatore e "la Bella" senza niente addosso, incatenata allo scoglio o alla quercia. Il contrasto tra la pelle delicata di lei e il rude panno dell'uniforme era senz'altro un anticipo sul sexy. Quanto alla man-

BELLE, A VOLTE CRUDELI

In questa immagine, la Croce Rossa tedesca criticata per non voler soccorrere un soldato britannico. Sotto, una crocerossina interpretata da Clara Bow nel lungometraggio *Wings* (1927).

tella, Nanni, all'inizio la fece azzurra, quindi da cavalleria, artiglieria e genio. Per accontentare fanteria e alpini si stampò anche un'edizione in grigio-verde. Ficcata con le puntine da disegno all'interno della cassetta d'ordinanza, *Ritorno* era la promessa dopo la vittoria.

A volte invece la cartolina trattò il dolore delle vedove e delle madri dei caduti e in qualche caso evocò anche la violenza sulla donna, preda del nemico, per incitare alla difesa della patria e alla vendetta. Numerose sono anche le immagini conservate di giovani donne che sostituiscono gli uomini al fronte: dalla tranviere alla postina, dalla spazzina, alla telegrafista. Immagini povere, destinate a rapida usura, che però hanno camminato con tanta parte dell'Italia in uniforme: piccolo conforto della distanza e fragile pegno di un ritorno a casa che per molti non avvenne mai più. La Madre Patria fu, invece, spesso rappresentata come donna severa, coperta da armatura e armata di gladio, ma non di rado sorridente e ammic-



Quando le donne saranno chiamate alle armi.



*Con delle cuciniere così fatte
il caffè può mancar, non manca il latte.*



*Ciascuno se lo tenga ormai per detto:
alta e dritta la testa, e fuori il petto.*



*Il postino, con man leggiadra e lieve,
le lettere non dà, ma le riceve.*

cante. Presente su materiale di propaganda anche sotto le spoglie di avvenente, ma determinata combattente, in attesa che tutti le rendano onore facendo il proprio dovere, ci ricorda lo stesso concetto espresso dal filosofo José Ortega y Gasset che, nell'Ottocento, leggeva nel sorriso ambiguo, nella pelle e nelle sopracciglia della Gioconda di Leonardo il simbolo della «donna essenziale, che conserva intatto il suo incanto». La raffigurazione della patria è una donna insomma, che è stata colta dall'artista nell'istante in cui ella non ha ancora ricoperto un ruolo di madre, sposa, amante, sorella o figlia. Questa rappresentazione della donna di allora si sposa a quella della madre, della moglie o della figlia rimasta a casa, a combattere il dolore del distacco, del lutto e della sua stessa, sempre più difficile, sopravvivenza in molti manifesti realizzati per stimolare la sottoscrizione a prestiti obbligazionari di vari istituti di credito. All'enfatizzazione della guerra "giusta" e dell'eroismo dei soldati, ai quali si doveva il proprio prezioso contributo versando quattrini allo Stato, facevano da contrappunto il «Cacciali via!» – all'indirizzo degli invasori – di spose e madri rimaste sul fronte interno. Particolarmente degno di menzione, come perfetta unione tra concetto di Madre Patria e quello dell'"angelo del focolare" (in attesa d'essere reclamato dall'uomo di casa impegnato al fronte) è il manifesto di

IRONIE

Immagini tratte dal periodico *La Tradotta*, stampato in 42 mila copie e 25 numeri.

Achille Mauzan che riporta l'esortazione «E nostro torni quel che fu già nostro!», all'indomani della disastrosa rotta di Caporetto. Una simile, perentoria esortazione è sempre una donna a recitarla idealmente, sulle parole dell'ex volontario garibaldino Paolo Carcano che, già nel dicembre 1916, spingeva l'Italia dei combattenti sull'Isonzo, sul Carso e sull'Altopiano di Asiago, a scrivere una pagina eroica della storia. Al di là dell'interpretazione iconografica del percorso d'emancipazione in "rosa", le donne pagarono anche un prezzo altissimo in termini sia di morte che di violenze subite. Inoltre,

dopo la fine della guerra, il fascismo costruì una forte retorica misogina facendo leva sull'alta disoccupazione e sul calo della natalità, mentre le donne dovettero di nuovo affrontare pregiudizi e stereotipi che confinavano la loro identità ai soli ruoli procreativi e materni. Il cambiamento fu però più forte del regime, e le gerarchie sociali ritenute da molti immutabili si dimostrarono inevitabilmente compromesse; le forti aspirazioni alla libertà, al reciproco rispetto e a una piena cittadinanza per tutti trovarono poi, nel primario ruolo che le donne svolsero nella Resistenza, e successivamente nell'ottenimento del suffragio universale, la loro più ampia, seppur non ancora completa, espressione giuridica, politica e culturale.

Alessandro Gualtieri

GLI ANGELI DELLA GUERRA

Sotto, nella foto grande, la ricostruzione dell'infermeria nel Forte di Vaux, che faceva parte del sistema difensivo di Verdun, in Francia. Nella foto piccola, una visitatrice delle trincee di Ypres, Le boyau de la mort, in Belgio. A destra, Mary Borden, autrice del romanzo *La zona proibita*, ritratta da Glyn Philpot (1884-1937).

SPECIALE GRANDE GUERRA

DALLA CATASTROFE DEL BELGIO
A CAPORETTO E OLTRE

RACCONTO AL FEMMINILE

GIORNALISTE O INFERMIERE: DONNE CHE HANNO
SENTITO IL BISOGNO DI ANDARE IN PRIMA LINEA,
IN UN "GIOCO" DA UOMINI, PER VEDERE E CAPIRE.
I LORO RESOCONTI SONO SEMPRE ILLUMINANTI

di VALERIA PALUMBO



«**C**'è un villaggio rannicchiato nel fango. La strada è scivolosa e sporca di rifiuti. C'è un gatto giallo che siede a una finestra. Questo è il quartier generale dell'esercito belga. Si vedono uomini stravaccati sulle porte, maleducati, malconci, sporchi. Sono soldati. Si può leggere nelle loro mascelle cascanti, negli occhi stupefatti, pazienti, senza speranza, quanto sia noioso essere un eroe...»: difficile dirlo meglio. E a dirlo, mettendo a nudo non soltanto la catastrofe del Belgio, invaso e travolto dalle armate tedesche nella Prima guerra mondiale, ma anche la follia del massacro nelle trincee, fu una delle intellettuali e donne d'azione più interessanti del suo tempo: Mary Borden. Nella sua poesia *Il milite ignoto*, aveva scritto, smascherando ancora una volta la retorica del soldato: «Guardate quant'è brutto / Guardate come se ne sta lì piantato nel fango [...] / Una schiera di altri uomini muti e senza nome, sotto i suoi piedi, gli dà il benvenuto nel fango / Guardatelo ancora una volta e lasciatelo lì / Solo, dimenticato. Sconosciuto». Fango, paura, malattie, dolore. Inutilità. Non che l'abbiano scritto soltanto le donne che ebbero il coraggio di raggiungere, nonostante i divieti, la prima linea. Ma appunto: alle donne la prima linea era vietata, in base alla solita ipocrisia che permette a metà dell'umanità di essere vittima, ma mai testimone consapevole o magari carnefice.



Il nostro breve viaggio tra le donne che raccontarono dal fronte la Prima guerra mondiale comincia, non a caso, con questa straordinaria scrittrice di cui molte biografie continuano a riportare, come professione, «infermiera».

Mary Borden

Mary Borden fu di sicuro anche una grande organizzatrice di soccorsi. Ma oggi resta l'autrice di poesie e testi bellissimi e sottovalutati sulla guerra, che hanno smitizzato e de-eroicizzato il conflitto. Una denuncia senza compromessi. Il suo romanzo più celebre *The Forbidden Zone (La zona proibita)*, pubblicato nello stesso anno di *Addio alle armi* di Ernest Hemingway e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque, il 1929. Il titolo è diventato addirittura un modo di dire. Ma quanti l'hanno letto in Italia? Le edizioni non sono molte e in genere di piccole case editrici: nel 2006 ne è uscita una di Interlinea.

Chi era Mary Borden, May come la chiamavano parenti e amici? Era nata a Chicago nel 1886. Suo padre era miliardario. Ed era un personaggio in vista della città. In teoria un'infanzia dorata. Ma la conversione della madre a una forma bigotta di protestantesimo trasformò l'oro in castigo. Appena poté, Mary si liberò dall'ingombrante madre e prese a viaggiare. Approdò in India, dove si sposò con George Douglas Turner ed ebbe due figlie, Joyce (1909) e Comfort (1910). Ma presto anche questo tipo

di vita si rivelò inadeguato: trasferì la famiglia a Londra e si inserì nei salotti letterari. Divenne amica di Ford Madox Ford, E.M. Forster, George Bernard Shaw ed Ezra Pound. Si innamorò, anche: del pittore Wyndham Lewis, di cui divenne la mecenate.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Mary, appena divenuta madre della terza figlia, impiegò i suoi soldi per creare un ospedale mobile per la prima linea, riservato all'esercito francese. Di più: ne divenne l'anima, meritandosi poi una serie di medaglie per il suo coraggio sotto il fuoco. E anche per aver diretto il più grande ospedale da campo durante la terribile battaglia della Somme, nel 1916. Fu in quelle circostanze, piuttosto imprevedibili per distrazioni romantiche, che conobbe l'amore della sua vita: il capitano Edward Louis Spears. Divennero amanti nel 1917. Con lui si trasferì a Parigi. Nel gennaio 1918 Mary ottenne il divorzio da Turner e tre mesi dopo sposò il suo rampante ufficiale presso il consolato britannico della capitale francese. Durante la Conferenza di pace, al termine del conflitto, i due tennero aperta la loro casa a un singolare ed eclettico gruppo di scrittori, poeti, artisti e politici.

Mary pagò a caro prezzo tanta disinvoltura sentimentale, per i canoni dell'epoca. Affrontò una battaglia durissima per l'affido delle sue tre figlie, che furono letteralmente rapite dal padre. In più, benché il matrimonio con Louis Spears durò cinquant'anni, non fu tutto rose e fiori. Il capitano, che sarebbe diventato un personaggio chiave, quasi l'artefice, dell'alleanza tra la Gran Bretagna e Charles de Gaulle durante la Seconda guerra mondiale, la tradì con la sua segretaria, Nancy Maurice... per quarantadue anni, ossia praticamente per tutto il tempo in cui furono sposati.



Nel primo dopoguerra May scrisse moltissimo. E divenne un'autrice molto nota e molto letta. Era letta, apprezzata e... criticatissima: ribelle per natura, anticonformista, mai schierata con le posizioni dominanti, scrisse romanzi che le assomigliavano in tutto. Polemica verso il governo e soprattutto verso la politica conciliatrice nei confronti di Hitler, la Borden fu sempre una convinta sostenitrice dei diritti delle donne.

Nel frattempo, la sua fortuna economica si era dissolta per colpa della Grande depressione del 1929. Eppure la Seconda guerra mondiale vide la Borden ancora in campo per creare ospedali mobili. Nel 1940 riuscì a creare la Hadfield-Spears Ambulance Unit, grazie ai soldi del tycoon dell'acciaio sir Robert Hadfield. A costituirla: infermiere britanniche e dottori francesi. Il crollo della Francia la costrinse a una fuga drammatica nel giugno 1940. Rientrata in Inghilterra, aderì al movimento di Charles de Gaulle, France

libre. Dal maggio 1941, con i fondi della British War Relief Society, che era a New York, l'unità riprese a operare sotto la direzione della Borden in Medio Oriente, e successivamente in Nord Africa, in Italia e in Francia.

Con de Gaulle avrebbe poi avuto seri contrasti. Ma il suo amore per la Francia rimase immutato. Come pure il suo rifiuto assoluto della guerra, la sua denuncia delle mistificazioni del nazionalismo. Si rischiava, a scrivere con tanta onestà. Solo per fare un esempio, ecco che cosa scriveva Guelfo Civinini, inviato del *Corriere della Sera*, tipico giornalista "embedded", il 5 giugno 1917, raccontando una battaglia sul Carso, ai piedi dell'Hermada, considerata poi una piccola Capo-



retto: «Sono ritornate le terribili ardenti giornate che una settimana fa ararono la roccia crudele dell'altopiano, e riempirono di incendi le forre e i boschi dell'Hermada, e da un dì all'altro scopersero in squallida nudità le verdeggianti pendici di Fiondar e di Medeazza. I nostri non cedono ancora. Un furore sovrumano li assiste e li regge. Fanno strage ancora dei più vicini, mischiano sangue a sangue, morte a morte. Ma le ondate degli assaltatori non hanno fine...».

Nellie Bly

Mary Borden non fu sola nel rifiuto della retorica e nella denuncia. Altrettanto brucianti sono le cronache dal fronte russo e serbo di Nellie Bly, una delle più coraggiose giornaliste statunitensi. Nellie non era una bambina quando si trovò ad affrontare il conflitto.

Nata il 5 maggio 1864 in Pennsylvania e tredicesima dei quindici figli del facoltoso giudice e uomo d'affari Michael Cochran, dopo la morte del padre aveva avuto una giovinezza durissima. Il suo vero nome era Elizabeth Jane Cochran (poi si aggiunse per vezzo una "e" finale), ma tutti la chiamavano Pink: fu la prima donna a compiere da sola il giro del mondo battendo il record virtuale di Phileas Fogg, il protagonista del romanzo di Jules Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*. Non soltanto per questo si trovò sempre avanti sui tempi. Si era fatta anche rinchiudere nel manicomio femminile di New York per denunciarne le condizioni disumane ed era riuscita a farlo riformare. Aveva firmato interviste e *scoop* importanti. E poi si era ritirata. Tornò a far la giornalista, dopo una pausa come imprenditrice illuminata. Per prima cosa, nel 1913, seguì la *Convention* delle suffragette americane. Poi, tra il 1914 e il 1915, durante la Prima guerra mon-

SCHIERATE CON LA FRANCIA

Sotto, la scrittrice statunitense Edith Wharton, celebre per il romanzo *L'età dell'innocenza* e autrice di *Fighting France*, in cui si schierava dalla parte dei francesi ma contro la guerra. Nella pagina accanto un'altra scrittrice americana dalla parte di Parigi: Mildred Aldrich.

SPECIALE GRANDE GUERRA



diale, si spostò in Austria e inviò al *New York Evening Journal* una serie di articoli dal fronte serbo e russo. Sarebbe morta di polmonite il 27 gennaio 1922, al St. Mark's Hospital di New York. Sola. Le sofferenze dei malati e degli orfani non l'avevano mai lasciata indifferente, forse perché, rimasta senza padre a sei anni, aveva subito le violenze del patrigno e aveva avuto il coraggio di parlarne in tribunale. Così, nelle sue cronache, descriveva la tragica morte dei feriti: «Przemysl, 30 ottobre 1914. Un gruppo di una dozzina di capanne allineate lungo i lati della strada attirò la nostra attenzione. A ogni cancello, se così si può chiamarlo dal momento che uno steccato formato da tre rami sovrapposti separava le capanne dalla strada, erano fissati dei car-

telli bianchi. [...] Sulla paglia, di fatto un leggero strato di paglia, ai lati di queste misere e sporche capanne erano ammassate forme umane in uniformi insanguinate e infangate. Attorno alle porte, dentro le capanne, sparsi ovunque giacevano corpi assenti, esanimi, immobili. [...] Un prete che indossava alti stivali e un cappotto nero era vicino a un gruppo. Si tolse il cappello e infilò sopra il cappotto una stola con ricami dorati. Con lo stivale diede un calcio all'uomo che gli era più vicino. Lo colpì di nuovo e di nuovo ancora. [...] Da terra quel brandello di umanità riuscì a mettersi in ginocchio. Il prete gli parlò e mentre parlava continuò a dare calci a un altro uomo ch'era lì accanto, per rianimarlo. Non appena finì di dargli la benedizione, il primo scivolò a terra come un fagotto. [...] Il terzo uomo rimase insensibile ai calci talmente a lungo che pensai che la sua anima fosse già nel regno eterno. Invece, era vivo. Cercò di sollevarsi sulle ginocchia. Non ci riuscì. Scivolò giù senza forze. [...] Il prete lo benedì e passò a dare calci ad altri per rianimarli».

Edith Wharton

Le cronache di Nellie Bly sono state in parte pubblicate qualche anno fa in Italia da Viella. Assieme ad alcuni passi di una grande scrittrice statunitense, Edith Wharton. La conoscete tutti per *Ethan Frome* e *L'età dell'innocenza*. Era ricca, aveva sposato un banchiere che si rivelò presto pazzo, e preferì vivere e lavorare in Francia dove morì nel 1937. Quando scoppiò la guerra avviò due iniziative importanti: i laboratori per le donne rimaste senza lavoro e senza assistenza e, più tardi, una serie di ostelli per i rifugiati, per i quali ebbe la Legion d'onore. Ma soprattutto della

guerra scrisse, moltissimo: la detestava ma si schierò senza riserve dalla parte dei francesi che considerava ingiustamente aggrediti. Lo racconta nel libro *Fighting France (La Francia combattente)*, del 1915. Fu tra le poche a denunciare i danni inestimabili al patrimonio artistico di Francia e Belgio: «Avevo appena raggiunto la piazza antistante la cattedrale quando cominciò il cannoneggiamento, e il suo fragore sembrò come costruire un tetto di ferro sulle gloriose rovine di Ypres. La singolare caratteristica di questa città è che è distrutta ma non abbattuta. I muri della cattedrale, la lunga mole del mercato dei tessuti si innalzano ancora sulla piazza del mercato con una maestà che sembra zittire la compassione».



Mildred Aldrich

Contro la guerra, e sempre dalla parte dei francesi, si schierò anche un'altra coraggiosa giornalista statunitense, Mildred Aldrich, che si trovò nella battaglia della Marna, quasi alle porte di Parigi, quando aveva già sessantuno anni. Le sue lettere, a cominciare dalla raccolta *Sulla cima di una collina sulla Marna*, del 1915, e *Ai margini della zona di guerra*, del 1917, sono, tanto per cambiare, poco lette da noi. E preziosissime.

«Non mi sono svegliata, al mattino di lunedì, 7 settembre 1914, ossia ieri, finché una cannonata non mi ha buttata giù dal letto alle cinque. Sono saltata fuori dal letto e corsa alla finestra. Non ebbi dubbi: la battaglia stava arretrando. Il cannoneggiamento era violento e incessante come il giorno prima, ma era di sicuro più lontano, verso il nord-est di Meaux. Era un'altra bellissima giornata. Non avevo mai visto un tempo così».

Colette

Ovviamente non mancarono le scrittrici e giornaliste nazionaliste e interventiste. A far propaganda dal fronte per il suo Paese, la Francia, ci fu per esempio una celeberrima scrittrice, Colette. Un nome che fa pensare a tutto tranne che alla guerra. E invece Colette si recò sul fronte franco-belga. Le sue cronache nazionaliste sono raccolte in un libro pubblicato di recente in Italia da Del Vecchio, che si intitola *Le ore lunghe*. Così, per esempio, raccontava il suo arrivo a Verdun: «Se non metto fuori il naso e non mi avvicino alle finestre tutto andrà bene. Mi dicono: "Fate attenzione soprattutto al medico-maggiore piazzato proprio di fronte!". I vetri intonano un acuto i-i-i nel momento in cui quel tuono ci costringe ad alzare la voce, e il sole d'inverno ci svela la

LA TRAGEDIA VISTA CON OCCHI DIVERSI

La scrittrice francese Colette: poliedrica e trasgressiva, donna di spettacolo oltre che intellettuale, fu una fervida nazionalista. Raggiunse la zona del fronte a Verdun. A destra, la giornalista e scrittrice italiana Matilde Serao: non raggiunse il fronte ma scrisse della guerra in *Parla una donna*.

SPECIALE GRANDE GUERRA

gelata». Colette svelò un'altra storia che i comandi francesi tenevano nascosta: le donne che segretamente avevano seguito i soldati al fronte e vivevano come recluse a Verdun, senza poter mai uscire. Questa è in apparenza una caratteristica delle guerre del Novecento, almeno fino a quando le donne non hanno cominciato a combattere: l'assenza di donne. In precedenza e per tutto l'Ottocento, invece, erano state moltissime ad accompagnare gli eserciti, e non soltanto prostitute e vivandiere... Scrive Colette: «La sera, verso le nove o le dieci, azzardo una furtiva passeggiata salutare, con passo pauroso (intendete con questa parola che tremo all'idea di incontrare una pattuglia). Non un riverbero, né un rumore, né una luce dalle tende incrociate dietro le imposte serrate. Ma di tanto in tanto sento un grido soffocato, una fuga di passi rapidi ovattati, un respiro affannato... Quando urto, senza averla notata, una delle prigioniere volontarie che Verdun nasconde, una di quelle spose di clausura, velate, che respirano solo l'aria della notte».

Colette è sempre molto letteraria. E a volte la sua retorica la rende inattendibile. Sentite per esempio come descrive l'arrivo in Italia e l'incontro con i nostri soldati che partono per il fronte: «Sì, il popolo dei mandolini va in guerra! Ho riconosciuto l'accento, l'ebbrezza, la battagliera spensieratezza dei nostri soldati. [...] Quelle risa, quei canti erano l'inno della partenza dei nostri fucilieri, dei nostri marinai, dei nostri zuavi che attraverseranno Parigi e la sua periferia, e mai nessun'altra canzone italiana ebbe nel mio cuore un'eco più francese».

Ben diverso il modo in cui Nellie Bly aveva descritto la successiva disillusione dei combattenti: «Sulla strada per Budapest, 3 novembre 1914. [...] I lunghi convogli sporchi di fango, che si

mettono a lato della strada per farci passare, raccontano un'altra storia. Sui berretti macchiati di fango ci sono ancora i fiori, ormai secchi e appassiti. [...] Gli occhi sono infossati e sconvolti dalla visione dell'inferno più tremendo mai visto da un essere umano. Le labbra hanno dimenticato il sorriso. I corpi sono feriti. [...] Sono dolenti e carichi delle sofferenze di lunghi giorni e interminabili notti nelle trincee umide, fredde e fan-



gose. Oltre alle terribili ferite soffrono di colera, dissenteria, febbre tifoidea e una tosse insistente li scuote».

Matilde Serao

L'idea che bisognasse servire il Paese, anche quando si era contro la guerra, fu condiviso dalla nostra più importante giornalista Matilde Serao, l'unica donna, a tutt'oggi, che abbia fondato due quotidiani, *Il Mattino* e *Il giorno*. La Serao è stata una delle donne più emancipate del suo tempo, ma, a parole, era una feroce antifemminista. Quando l'Italia entrò in guerra, lei che era sempre stata contraria, o meglio, era sempre stata filotedesca, decise di scendere in campo a suo modo e, oltre ad andare a intervistare i soldati feriti o scrivere le lettere per le loro madri, com-

pilò una sorta di diario, intitolato *Parla una donna*, pubblicato nel 1916. Si tratta di uno dei testi più misogini della Serao, ma contiene alcuni passaggi interessanti. Alcuni riprendono in parte i temi di Colette: «In Francia la madrina del soldato continua a essere una manifestazione di bontà umana, di fraternità coi più oscuri servi della patria e anche, diciamolo, un modo di amareggiare con ufficiali e soldati, sul fronte. Ma la guerra è così tetra: e l'amore è un così grazioso conforto! [...] Ebbene, diciamolo, in Italia, dove tutte le forme per venire in aiuto morale e materiale ai soldati nostri carissimi sono state ricercate ansiosamente e create, talvolta, di pianta, dalle nostre donne, così piene di cuore e di talento, in Italia, ove l'immaginazione femminile e la sensibilità femminile han trovato espressioni veramente commoventi, per consolare ed esaltare i



soldati, questo madrinaggio non è apparso né utile né necessario. [...] Donne che mai erano escite alle prime ore mattinali dalle loro case, già ne escono ogni dì per recarsi alla nuova fatica, al nuovo dovere. Donne che non avevano mai ap-

plicato la loro mente, mai fissato il loro sguardo, mai adoperato le loro mani nel lavoro, adesso imparano, si istruiscono, si fanno abili, diventano migliori degli uomini, in certi compiti, in certi uffici. È passato ormai per loro il tempo in cui eran chiuse nella custodia della casa e della famiglia. [...] Chi apprezzerà mai tutta la somma di coraggio quotidiano? Chi darà un premio a questo ignoto valore? Dio vede: ma il mondo è cieco».

Dorothy Lawrence

Proprio per i severissimi divieti dei comandi militari molte donne non riuscirono, nonostante gli sforzi, a raggiungere la prima linea e a raccontare il conflitto da vicino. Tra tutte, la vicenda più sfortunata appartiene a una giornalista inglese, Dorothy Lawrence, che aveva già collaborato con il *Times*. Quando nel 1914 scoppiò la guerra scrisse a una serie di quotidiani perché le facessero fare l'inviata al fronte. Non le dettero ascolto. Partì lo stesso per la Francia, tentò di farsi prendere dal servizio volontario civile, fu rifiutata anche lì. Allora entrò nel settore di guerra francese. Fu arrestata dalla polizia a Senlis, a due miglia dalla prima linea. Le ordinarono di andarsene. Solo perché era donna. Lei dormì all'aperto, non lasciò la Francia, riuscì ad arrivare a Parigi. E decise che c'era un solo modo per fare quello che voleva: vestirsi da uomo. Di più: cercò di trasformarsi in un uomo rendendo perfino più scura la sua pelle con un intruglio chimico. Si fasciò il petto e si imbottì le spalle. Commentò: «Mi ero avvolta in così tante bende che mi sentivo una mummia».

Riuscì anche a ottenere i documenti come Denis Smith, del primo battaglione del Leicestershire Reggimento. E marciò verso il fronte puntando

LA DIFFICOLTÀ DI TESTIMONIARE

Sotto, la giornalista britannica Dorothy Lawrence: raggiunse il fronte vestita da uomo, ma dovette autodenunciarsi. Tornò in patria dove le fu vietato di scrivere sulla guerra. Morì in manicomio. A destra, Rebecca West e Annie Vivanti, poetessa e giornalista che denunciò gli stupri di guerra.

SPECIALE GRANDE GUERRA

alla Somme, che raggiunse in bicicletta. Un esaminatore spedito al fronte, Tom Dunn, la aiutò: le trovò un posto dove dormire per non restare in trincea, le portò da mangiare. Ma le condizioni erano troppo dure. Per paura che, ammalandosi, avrebbe messo in pericolo chi la stava aiutando, si presentò volontariamente al comando inglese.

Fu arrestata, interrogata come spia e dichiarata prigioniera di guerra. Fu quindi trasferita a Calais e sottoposta a interrogatori durissimi. Fu tenuta in Francia fino alla battaglia di Loos e costretta a giurare che non avrebbe raccontato o scritto nulla sulla sua esperienza. Lei provò a resistere: come avrebbe potuto vivere se non avesse potuto vendere i suoi articoli? Rientrata a Londra provò a venderli alla rivista *The Wide World Magazine* e a trarne un libro: il Comando centrale la obbligò a stracciarlo. Senza soldi, senza aiuti, senza alcuna chance di tornare a fare la giornalista, cominciò ad avere comportamenti giudicati “strani”. Nel marzo del 1925 fu chiusa in manicomio. Non la fecero più uscire. Vi morì nel 1964. La sua storia e ciò che resta dei suoi scritti sono stati ritrovati soltanto nel 2003.

Annie Vivanti

Donne cacciate dal fronte. E donne costrette al silenzio. Quello più grave fu sugli stupri di massa. Per qualche assurdo motivo, si voleva continuare a credere che gli eserciti combattessero in modo cavalleresco. Così quasi nessuno raccontò che i tedeschi avevano stuprato tantissime donne belghe, proprio come sarebbe accaduto con gli

Alleati in Italia durante la Seconda guerra mondiale. Ne parlò però una scrittrice e poetessa, Annie Vivanti, che noi in Italia conosciamo quasi soltanto perché fu amante del vecchio Giosuè Carducci. Invece fu una giornalista e intellettuale, di formazione mazziniana, che si batté contro il colonialismo, per l'indipendenza dell'Irlanda, che si schierò con le rivendicazioni irredentiste dell'Italia nella Prima guerra mondiale. E poi si lasciò sedurre da Mussolini e dal fascismo. Di stupri parlò nel dramma *L'invasore*, subito censurato e mai messo in scena, e nel romanzo *Vae victis*. Il linguaggio è dell'epoca. Ma il tema è crudo:

«“Non fate il vecchio cammello”, soggiunse Von Wedel col braccio intorno al collo di Chérie, che vacillava, livida, tramortita, cogli occhi semi-spentiti. “Vae victis! Se non siamo noi, sarà qualcun altro”. E additando Glotz: “Sarà quello scimunito lì! Guardatelo! Guardatelo già tutto arzilla ed aspettante! Arrectis auribus!... Vero, Glotz?... O allora saranno i nostri soldati ubbriachi” e additò la finestra infranta, nera breccia aperta sul buio della notte. “Li sentite?...” Fischer ascoltò. Di fuori i soldati muggiavano “Die Wacht am Rhein”. Il ragionamento di Von Wedel gli parve persuasivo. “Vae victis!”».

A dire il vero, per mostrare quanto fossero “cattivi” i tedeschi, qualche giornale italiano accennò a degli stupri in Belgio e Francia. Ma si tacque su quelli, numerosissimi, che avvennero in Friuli, dopo Caporetto. Dopo la guerra vi fece riferimento la Relazione della Commissione d'inchie-



© North News & Pictures, Newcastle



sta sulla violazione del diritto delle genti commesse dal nemico. Solo con poche parole, però. Ma bastarono a descrivere l'orrore: gli stupri avvenivano quasi sempre davanti ai bambini, ai familiari. Perché l'obiettivo era proprio "disonorare" e umiliare i nemici. Le donne tentavano di farsi scudo dei bambini. E quasi sempre, dopo, tentarono di giustificare in tutti i modi gli uomini di famiglia che avevano assistito, senza poter far nulla, agli stupri. Poi, il silenzio. La vergogna. Come dirlo ai mariti al ritorno dal fronte? I figli della colpa furono allontanati.

Annie Vivanti si occupò anche di un altro dramma rimosso: i soldati tornavano dalla trincee con gravissime turbe mentali. Poiché la guerra era considerata un istinto e un dovere dell'uomo, si credeva che non lasciasse segni. Abbiamo dovuto aspettare addirittura la guerra del Vietnam e i raptus dei reduci perché, almeno in America, si sia cominciato ad affrontare il problema dei traumi di guerra. Annie Vivanti ne accennò, per esempio, nel romanzo *Naja Tripudians* del 1921.

Rebecca West

Ne parlò anche un'altra straordinaria scrittrice, Rebecca West, nel romanzo *Il ritorno del soldato*. Sul fatto che le ferite di un soldato fossero prima di tutto psicologiche, che non ci fosse nulla di naturale e di epico nella guerra, insistette anche un'altra scrittrice e reporter di guerra, Mary Roberts Rinehart. La Rinehart è considerata una delle madri del romanzo poliziesco moderno.



Era un'infermiera e aveva avuto una vita tormentatissima.

Mary Roberts Rinehart

Nel 1915 partì per il fronte come reporter de *The Saturday Evening Post*. Nel 1918 vi tornò per conto del governo statunitense. Scrisse moltissimo sulla Prima guerra mondiale. Nel 1918 uscirono, per esempio, le sue memorie, intitolate *Una licenza di 23 ore e mezzo*.

La Rinehart insisteva soprattutto sulle malattie contratte in trincea, sulle condizioni di vita dei soldati che di eroico non avevano proprio nulla. Denunciò le amputazioni dovute al freddo, le setticemie, la follia indotta dalle attese angosciose di andare all'attacco, la vicinanza con i morti insepolti. E raccontò lo spettacolo penoso dello scambio di prigionieri: le sfilate di uomini laceri, terrei e mutilati che si assomigliavano incredibilmente tra loro, ma che venivano restituiti al loro fronte. Scriveva: «Durante l'inverno i piedi si congelano e a volte è necessario amputarli. Ma anche nei casi meno gravi le sofferenze sono terribili e gli uomini devono per forza abbandonare

L'ITALIA PACIFISTA

Sotto, Flavia Steno, il cui vero nome era Amelia Cottini Osta: fu inviata di guerra per *Il Secolo XIX* e firmò spesso come Mario Valeri.

SPECIALE GRANDE GUERRA

le trincee. Stare ore o addirittura giorni, in piedi, nell'acqua gelata, crea problemi gravi, lo chiamano il "morso dell'acqua". [...] Questa è una sporca guerra. Gli uomini arrivano negli ospedali in condizioni oscure. Spesso bisogna tagliare i loro vestiti, perché sono congelati. [...] E sotto si scoprono corpi coperti di vermi. Quando trasportarli è troppo difficile, per esempio dopo una grossa battaglia, gli uomini giacciono sotto tettoie o nelle stazioni, aspettando il loro turno. Le ferite diventano verdi e orrende. Le bende, in origine pulite, diventano infette. Fortunati quelli che riescono a buttare sulle ferite sopra un po' di iodio». E così Mary Roberts Rinehart concludeva nel suo libro *Re, regine e pedoni, una donna americana al fronte*, che è un vero manifesto contro la guerra: «La guerra non è l'incontro di due grandi eserciti nel clamore e nella foga della battaglia. La guerra è un ragazzo trasportato su una barella, che guarda in alto, verso il cielo blu di Dio con occhi selvaggi che stanno per chiudersi per sempre. La guerra è una madre che porta in braccio un bambino ferito da una granata. La guerra sono i cavalli smunti legati in edifici che stanno bruciando. La guerra è il fiore di un popolo, picchiato, affamato, sanguinante, caduto in ginocchio nell'acqua melmosa. La guerra è una donna anziana che accende una candela alla Mater Dolorosa per il figlio che ha dato per il re e per la patria».

Flavia Steno (Amelia Cottini Osta)

Dell'assurdità di costringere milioni di uomini al

massacro, costruendo un odio che nella realtà non esisteva, se ne accorse anche una delle rarissime inviate di guerra italiane, Flavia Steno (il cui vero nome era Amelia Cottini Osta) che dovette firmare gran parte dei suoi articoli per *Il Secolo XIX* come Mario Valeri perché da noi, alle donne, era vietato far corrispondenze dal fronte. Scriveva dunque nel settembre del 1915, dall'ospedale della Scuola navale di Genova: «Sono nemici, sì.



Nemici, questo cecco, dal viso d'avorio ingiallito, tagliato da due lunghi occhi pieni di nostalgia; questo sloveno, dall'azzurro sguardo mistico e dai biondissimi baffi disegnati in rilievo sulle brune guance emaciate; questo ruteno, dall'espressione ambigua carica di sospetto; questo polacco, dalla barba breve, castana, e gli azzurri occhi infantili; questo croato adolescente dal volto impastato di malizia che ride; questo ungherese combattuto fra l'orgoglio e il dispetto; questo rumeno dal sorriso vivace che suppliche all'impossibilità di dire e di farsi intendere; questo bosniaco alto come un gigante e col volto sugellato da una rassegnazione fatalistica; questo viennese imberbe chiuso in tranquillo egoismo ridente. Nemici, certamente. Eppure, accanto a questi letti, la pietà è più facile che non si creda. Non si vede più il soldato, non si vede più l'odiata uniforme: si vede soltanto una povera umanità dolorante. E ciascuna di queste umanità ha riacquisito un'individualità propria». Ancora una volta: come dirlo meglio?!

Valeria Palumbo



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

STUDI NECESSARI

Sotto, la copertina di *Il Risorgimento* che riprende le pubblicazioni semestrali grazie a un accordo tra l'amministrazione comunale e il Comitato di Milano dell'Istituto per il Risorgimento, che la pubblicherà assieme a Franco Angeli. A fianco, immagine ottocentesca di Foro Bonaparte. A destra, Porta Tosa durante le Cinque Giornate e Carlo Cattaneo.

RIVISTE CHE FANNO STORIA

RINASCE IL RISORGIMENTO
DOPO ANNI DI FORZATA SOSPENSIONE

LE SFIDE DI MILANO

UNA GRANDE INIZIATIVA CONTROCORRENTE,
A DIMOSTRAZIONE CHE IL CAPOLUOGO
LOMBARDO NON HA ABBANDONATO LA LEZIONE
DEGLI UOMINI CHE L'HANNO FATTA GRANDE

di SALVATORE CARRUBBA



Tra le delizie (quasi) segrete di Milano, un posto particolare spetta certamente a Palazzo Moriggia, che con la sua facciata di mano di Giuseppe Piermarini arricchisce la lunga sfilata di dignitosi palazzotti di via Borgonuovo. Si tratta di un pezzo importante della storia di Milano, innanzitutto perché testimonia la tradizionale generosità delle classi abbienti cittadine, una rappresentante delle quali, la famiglia De Marchi, donò alla città il palazzo. Ancora più significativo è il contenuto dell'edificio, destinato nel 1951 a sede delle Raccolte storiche del Comune di Milano, formatesi intorno a un nucleo identitario di particolare rilievo, ossia l'archivio di Carlo Cattaneo.

Il museo è ricco, perfettamente tenuto, da qualche anno restaurato e risistemato, arricchito da una biblioteca che è una miniera per gli studiosi; potrebbe essere un po' più frequentato da milanesi e turisti (le scuole fanno la loro parte) ma sappiamo che in Italia l'entusiasmo scatta per gli appuntamenti straordinari, non per i musei ordinariamente aperti che arricchiscono le nostre città. Il Museo del Risorgimento di Milano non è solo uno scrigno prezioso di oggetti (a partire dagli scintillanti *paraphernalia* dell'incoronazione napoleonica), ma si è qualificato negli anni come un instancabile cantiere di attività culturali: mostre, ma anche



studi, ricerche, pubblicazioni e convegni spesso curati dai maggiori studiosi italiani, tra i quali ricordo solo Franco Della Peruta che delle attività del museo è stato per anni ispiratore autorevole. Strumento prezioso di questa attività è, dal 1949, la rivista *Il Risorgimento*, una delle più importanti del Paese in ambito storico, diretta da ultimo da Roberto Guerri. Dopo qualche anno di forzata sospensione, la rivista, di proprietà del Comune di Milano, riprende ora le uscite, grazie a un accordo tra l'amministrazione cittadina e il Comitato di Milano dell'Istituto per il Risorgimento, che la pubblicherà, con cadenza semestrale, assieme a Franco Angeli.

La rinascita della rivista è una bella notizia per Milano tutta, non solo per il suo Museo del Risorgimento e per gli appassionati e studiosi di storia (oltre che per quanti respirano di sollievo a ogni prova di resistenza della carta, della stampa e del pensiero): essa, infatti, conferma il forte

MILANO OTTOCENTESCA

Sotto, Camillo Benso conte di Cavour e Francesco Melzi d'Eril.

A destra, la copertina del volume *Milano nel Risorgimento*, un dipinto di Gerolamo Induno con il Duomo sullo sfondo e due uniformi della prima metà dell'Ottocento.

RIVISTE CHE FANNO STORIA



e inscindibile legame tra la città e il processo di unificazione nazionale, di cui Milano fu protagonista, fin dalle Cinque Giornate. Manzoni aveva colto bene il ruolo tutt'altro che secondario della sua città nel processo risorgimentale: «La posta è qui, ma i dadi si giocano altrove». Come dire: le battaglie si combattono fuori, ma senza Milano l'Italia non sarà.

Le celebrazioni del centocinquantesimo dell'unità nazionale, di cui il primo numero della nuova serie della rivista contiene una sorta di bilancio scientifico, sono state del resto eloquenti: la città, pur non tradendo la sobrietà e la misura che la caratterizzano, ha risposto a quell'appuntamento con interesse e passione (oltre che coi tricolori), smentendo l'allarmante *cliché*, diffuso negli ultimi anni, di una comunità egoista e rinserrata nell'anacronistico rimpianto di una fin troppo e confusamente idealizzata civiltà comunale. E l'Expo, da cui in questi giorni ci congediamo già con rimpianto, ha confermato, come già era avvenuto con quella precedente del 1906, il ruolo di traino e di ancoraggio col mondo che Milano svolge per il Paese tutto. In questo senso, il Risorgimento a Milano non tramonta, perché rappresenta non una esperienza conclusa ma una vocazione permanente, ribadita dalla versione resistenziale, alla libertà, alla democrazia, alla modernità, alla passione civile, all'assunzione delle proprie responsabilità, alla cultura intesa come strumento di profondo e radicale inciviltamento. E questo è un aspetto che merita di essere sottolineato, in occasione di Bookcity, ricordando il ruolo insostituibile, e specifico proprio di Milano e Torino, che la stampa, la cultura e la formazione dell'opinione pubblica giocarono nel Risorgimento in misura determinante. Dando vita anche a un vivacissimo confronto tra anime,



sensibilità e progettualità diverse, puntualmente e significativamente presenti nella tradizione nella quale si collocano Museo e rivista. Credo del resto non vi sia città in Italia che ai due vertici di un lungo rettilineo (le attuali vie Manzoni e Santa Margherita) ha collocato a fronteggiarsi idealmente i monumenti ai due protagonisti di queste diverse e spesso contrapposte sensibilità: Cavour e Cattaneo, simboli di due venature diverse della modernità politica, in entrambe le quali Milano si riconosce, in un pendolo (fortunatamente) incessante tra moderatismo illuminato e radicalismo democratico, il cui rintocco ha prodotto, quando necessario, gli anticorpi utili per rintuzzare le esplosioni di intolleranza e di violenza, dal fascismo agli Anni di piombo.

Il nuovo numero de *Il Risorgimento* offre motivi di seria riflessione non tanto sullo svolgimento delle celebrazioni del 2011, quanto sul rapporto stesso che il Paese ha col suo passato e col suo processo formativo: il trionfalismo certo non abbonda tra gli studiosi, pur nel riconoscimento che, alla fine, almeno al Nord, sarebbe potuto andare peggio. Ecco allora che la presenza viva e attiva di una comunità scientifica, espressione della tradizione dell'Università degli Studi di Milano, può assumere un significato e svolgere un ruolo ben più ambizioso della semplice tutela della memoria. Proprio perché la società si frammenta e isterilisce la propria capacità di una lettura critica del passato e dell'oggi, un museo e una rivista possono diventare strumenti importanti innanzitutto per mantenere viva la ricerca scientifica e assicurarle strumenti di diffusione e confronto; e poi per contribuire a formare un'opinione pubblica che nel passato veda non le sti-



racchiate conferme delle proprie convinzioni attuali, ma un deposito di esperienze, di passioni, di illusioni, di convinzioni, e anche di errori e di orrori che, tutti insieme, hanno contribuito a fare quello che siamo. È fatale che sui social forum per la storia non vi sia posto; perché lì troviamo (e molti praticano) proprio la negazione di quella riflessione critica e pluralista senza la quale non ci sono ricerca, possibilità di lettura dei fatti, costruzione responsabile di futuro. Una rivista che rinasce e una nuova opportunità di dibattito, perciò, sono un gesto di coraggio, un'assunzione di responsabilità e un'arma per combattere violenza verbale, intolleranza e grossolanità di pensiero: le sfide alle quali Milano non sfugge.

Salvatore Carrubba

I LIBRI E LA BIBLIOTECA,
OVVERO LA CULTURA DI UN POPOLO MARTORIATO

UN SIMBOLO DELL'ARMENIA

IL "NUOVO" *MATENADARAN*, INAUGURATO NEL 2011 PER FESTEggiARE IL VENTESIMO ANNIVERSARIO DELL'INDIPENDENZA, CUSTODISCE CIRCA 18 MILA MANOSCRITTI, IN GRAN PARTE MINIATI

di GABRIELLA ULUHOGIAN

Anzitutto il nome! Da pronunciare con lieve accento sull'ultima sillaba. La parola armena, oscura al lettore italiano, è l'equivalente di biblioteca, infatti *matean* significa libro, con la precisa connotazione di libro antico, rotolo, pergamena preziosa; *daran*, a sua volta, indica «armadio», «ripostiglio». In composizione, quindi, con lieve adattamento, *maten-a-daran* corrisponde perfettamente al termine italiano, a sua volta chiaro prestito dal greco.

Ma *Matenadaran* è diventato nome proprio a indicare una biblioteca del tutto speciale: la Biblioteca per eccellenza, che sorge ben visibile sulla modesta altura che domina l'arteria principale della città di Erevan, capitale della Repubblica di Armenia. Ha sì una denominazione, come tutte le



LIBRI 'TLLUMINATI'

Nella pagina di sinistra, un codice miniato conservato nel "nuovo" *Matenadaran* (a destra una sala).

biblioteche del mondo: è intitolata a Mesrop Mashtots, il creatore dell'alfabeto armeno, ma per tutti, armeni e non, è semplicemente il *Matenadaran*.

Un po' di storia

La biblioteca in quanto tale ha una tradizione antichissima nella cultura armena. Dal momento in cui è cominciata la scrittura (inizio del V secolo d.C.) gli armeni hanno accuratamente confezionato e conservato libri. Abbiamo un testimone autorevole nella persona di Lazzaro di P'arp, storiografo della seconda metà del V secolo. È uno dei pochi autori del periodo antico della letteratura armena che ci parli di sé: chierico-intellettuale un po' scontroso, in una lettera indirizzata a un nobile amico e protettore, racconta di essere stato oggetto di invidie e di calunnie da parte di persone ignoranti e maligne che lo accusavano di eresia. Conoscitore anche del greco, egli riferisce delle sue letture e della biblioteca nella quale, fin dalla giovinezza, aveva raccolto i libri per lui preziosi. Quando, in seguito alla campagna di maldicenze, è costretto a lasciare il monastero, di cui è responsabile, rimpiange gli amati libri che ha dovuto abbandonare e che rimarranno – dice con amara ironia – esca delle tignole, perché nessuno più li leggerà. Questa è una delle più antiche attestazioni che in Armenia, accanto alle chiese cattedrali e ai monasteri, c'erano raccolte di libri riuniti in luoghi appositamente allestiti. Più tardi, si sviluppò una fitta rete di monasteri (in armeno *vank'*), tutti dotati di una biblioteca e spesso di *scriptoria* dove i libri erano preparati, scritti, letti e prestati: punti di approdo e di partenza di scribi e di lettori.

Nei più importanti monasteri dei secoli XII-XIV,



vere e proprie università medievali, venivano costruiti edifici espressamente adibiti a biblioteca. Si vedano, fra molti, gli esempi insigni di Sanahin e Haghbat nel nord dell'attuale Repubblica armena.

La storia armena è stata ripetutamente turbata da invasioni, guerre, distruzioni, e anche i libri e le biblioteche ne hanno subito le gravi conseguenze. Nelle più remote regioni dell'intera Armenia, alcune località rimaste isolate persero la loro integrità e intensità di vita, e gradatamente furono abbandonate e saccheggiate, mentre venivano dispersi gli abitanti, distrutte le chiese, rubati gli arredi sacri. A migliaia gli antichi codici furono bruciati o trafugati, talvolta nascosti sotto terra e in caverne. Solo pochi poterono essere fortunatamente ritrovati e salvati, giungendo fino ai nostri giorni.

L'aspirazione alla cultura scritta che caratterizza la loro storia fin dalle origini fece sì che gli armeni, poco dopo l'invenzione di Gutenberg, intuendone il valore sul piano della diffusione del sapere, cominciarono a produrre libri a stampa. Venezia fu la prima città in cui videro la luce libri in armeno (cinque titoli uscirono negli anni 1512-1513), ma ben presto la nuova tecnica si diffuse e stamperie armenne funzionarono in Italia, in Olanda, a Costantinopoli, a Nuova Giulfa (Isfahan), in India, e ancora a Venezia, con una lunga fioritura che coprì i secoli XVII-XIX. La moltiplicazione dei libri comportò in parallelo la creazione di luoghi dove conservarli.

GLORIE NAZIONALI

Nella pagina a fianco, Mesrop Mashtots indica l'alfabeto al discepolo Koriun e una raccolta di antichi manoscritti.

PATRIMONI DELL'UMANITÀ

A una ventina di chilometri da Erevan, sorge la cittadina di Etchmiadzin, dove risiede il catholikos-patriarca di tutti gli armeni. Dopo vari spostamenti dovuti alle vicissitudini storiche, il capo della Chiesa armena, nel 1441, ritornò nella sede primitiva, che risaliva al IV secolo, quando gli armeni si convertirono al cristianesimo. Col suo ritorno definitivo a Etchmiadzin, il monastero cominciò una nuova vita e anche ai libri fu data una maggiore cura. Quando, tre secoli dopo, nel 1771 anche qui si impiantò la stamperia e cominciarono ad essere pubblicati con la nuova tecnica i testi antichi, divenne impellente la necessità di salvaguardare tutti i libri. Nel XIX secolo la città santa di Etchmiadzin divenne il centro più importante non solo per la custodia, ma anche per la valorizzazione dei manoscritti, dei quali vennero compilati elenchi e cataloghi, per renderne possibile la consultazione. Il suo *matenadaran* fu quindi la più ricca biblioteca esistente sul suolo patrio (altre grandi collezioni di codici e antichi libri armeni si trovano nelle biblioteche di Venezia, Monastero mechtarista di San Lazzaro; Gerusalemme, Patriarcato armeno; Vienna, Monastero dei PP. Mechitaristi; Isfahan, Monastero del Salvatore a Nuova Giulfra, oltre che, in misura minore, presso privati e biblioteche in Europa e negli Stati Uniti). Alla vigilia della Prima guerra mondiale questa collezione contava 4.660 codici. Durante la guerra, col genocidio che segnò, oltre che la perdita di più di un milione di vite umane, anche la fine dei monumenti culturali dell'Armenia occidentale, furono portati in salvo a Etchmiadzin molti codici, soprattutto dalla regione gravitante intorno al lago di Van e da molte località dell'Anatolia. Ma poiché l'Armenia era teatro del conflitto russo-turco, per ragioni di sicurezza

e per breve tempo, i manoscritti da Etchmiadzin vennero trasferiti a Mosca, nella sede di un'importante istituzione armena: il famoso Istituto Lazarian, centro di studi delle lingue orientali, in funzione fin dal 1815.

Nel novembre del 1920, l'Armenia entrò nell'orbita dell'Unione Sovietica e uno dei primi decreti del nuovo governo sancì la nazionalizzazione di tutti i beni culturali del Paese, tra i quali la biblioteca patriarcale di Etchmiadzin che, pur essendo ritornata nella sede storica, cessò di appartenere alla Chiesa. Al patrimonio bibliografico già presente, si aggiunsero numerosi codici provenienti dalle antiche comunità armenne dell'Impero russo, quali quelle di Mosca, San Pietroburgo, Astrakhan, Rostov sul Don e altre.

Nel 1939, di nuovo alle soglie della guerra, la biblioteca di Etchmiadzin fu trasferita a Erevan, dove trovò provvisoria sistemazione nell'edificio da poco costruito della Biblioteca Nazionale intitolata ad Aleksandr Myasnikyan (1886-1925), importante esponente comunista.

Nell'immediato secondo dopoguerra, a ulteriore prova del profondo attaccamento degli armeni alla cultura nazionale, quando ancora si piangevano i caduti e si attendeva il ritorno dei superstiti dai lontani campi di battaglia, fu presa la decisione che tutto l'intero patrimonio librario dei codici manoscritti dovesse avere una sua degna sede in Erevan, la capitale.

Per l'erigendo edificio fu scelta una posizione di grande rilievo simbolico, come si è già detto, sulla collina a nord della città e in asse con la principale strada di comunicazione, che portava allora il nome di Lenin. La costruzione, su progetto dell'architetto Mark Grigoryan, durò molti anni e finalmente nel 1959 la biblioteca fu



inaugurata solennemente, ma già dal 1954 l'allora direttore, l'accademico Levon Khacikyan, aveva ottenuto che fosse riconosciuto come un centro di ricerca a sé stante, con tutela diretta del Consiglio dei Ministri della Repubblica di Armenia. Nel 1962, in occasione delle celebrazioni del 1600° anniversario della nascita di Mesrop Mashtots, creatore dell'alfabeto armeno, l'Istituto fu intitolato a lui, ma per tutti è rimasto semplicemente il *Matenadaran*.

L'edificio si presenta come un blocco compatto in basalto grigio, di evidente stile sovietico. Sul davanti, prima della doppia gradinata che porta all'ingresso, è l'imponente statua di Mashtots ai cui piedi, inginocchiato a ricevere il dono della scrittura, è il suo discepolo e biografo Koriun. Sulla facciata si allineano imponenti altre statue dei personaggi che hanno primeggiato nelle arti umanistiche: Toros Roslin (XIII secolo) sommo nell'arte della miniatura; Grigor di Tat'ew (XIV secolo) teologo, filosofo, paladino della Chiesa armena; Anania di Shirak (VII secolo) geografo, matematico, astronomo; Mosè di Corene (V secolo) il padre della storia; Mechitar Gosh (XII secolo) fondatore del diritto; Frik (XIII secolo) poeta, pensoso cantore delle follie umane.

All'interno dell'edificio si articolano gli ambienti della direzione e degli uffici, al primo piano le sale di esposizione e le sale di lettura e, all'ultimo piano, il laboratorio di restauro. Questo era il "primo" *Matenadaran*, centro di ricerca e insieme museo, sacrario delle glorie armenie per tutti i cittadini: non c'era persona in Erevan, dal bambino alla vecchietta, dall'operaio al direttore di fabbrica che non sapesse indicare dove era il *Matenadaran*. Così fu, dall'inaugurazione fino alla metà degli anni Ottanta quando si avvertì la



necessità di allargare gli spazi e di rendere più efficiente la doppia funzione della biblioteca.

Il *Matenadaran* oggi

La piccola Repubblica di Armenia ha festeggiato il ventesimo anniversario della sua indipendenza il 20 settembre 2011 con l'inaugurazione del "nuovo" *Matenadaran*. Nonostante le difficili condizioni che hanno segnato la vita armena negli ultimi trent'anni (il terremoto, la guerra per il Nagorno-Karabagh), il tradizionale mecenatismo armeno e l'amore appassionato per la cultura, uniti allo sforzo del governo, hanno compiuto un miracolo. Il primo edificio è oggi riservato completamente a museo: tutti gli ambienti sono trasformati in sale di esposizione, permanente e temporanea, dei tesori che vi si custodiscono (circa 15.000 i manoscritti armeni in gran parte miniati, altri 3000 circa quelli in lingue diverse).

Il nuovo edificio, che presenta una cubatura tre volte maggiore di quello storico, di cui è prolungamento, opera dell'architetto Artur Mescian, è un capolavoro di funzionalità e bellezza ed è la sede della ricerca. Il concetto alla base dell'edificio è quello di garantire alla comunità degli studiosi, ma anche ai singoli, il luogo adatto al proprio lavoro. Si alternano quindi ampi spazi a piccoli studi, che si affacciano sulle logge ester-

UN EDIFICIO MAESTOSO

Qui sotto, ingresso del *Matenadaran*.

Nella pagina a fianco, un codice miniato e la scala che porta al piano superiore.

PATRIMONI DELL'UMANITÀ

ne è che in qualche modo rappresentano una rivisitazione delle antiche celle dei monaci armeni che hanno avuto la parte maggiore nella trasmissione secolare dei libri. Tutta l'attività che si svolge nel *Matenadaran* ruota intorno al libro. Su cinque piani sono distribuiti le varie sezioni. Alla sommità si apre la luminosa e ampia sala di lettura dotata dei più moderni sistemi

di consultazione: il manoscritto è visibile nella veste digitalizzata sullo schermo che lo studioso ha a disposizione sul suo tavolo. L'ottima risoluzione e la possibilità di esaminare ogni particolare ingrandendo e rimpicciolendo l'immagine permettono lo studio accurato delle pagine che interessano. Solo in casi eccezionali, lo studioso è ammesso a una consultazione diretta del codice in una saletta adiacente al grande deposito costruito secondo i

più sofisticati sistemi antisismici che, a pianterreno, entra nelle viscere della roccia retrostante.

Di fronte alle meraviglie tecnologiche nasce però la domanda: questi codici che, indipendentemente dal loro valore di mercato (talvolta altissimo), sono comunque preziosi, sono stati fatti per essere aperti e sfogliati o solo per essere conservati? E la digitalizzazione, eseguita anche con i metodi più "indolori", che permette un accesso mai prima sperimentato all'oggetto libro, non è una violenza, sia pure fatta una volta per tutte?

Problemi di scottante attualità, e certamente non solo armeni!

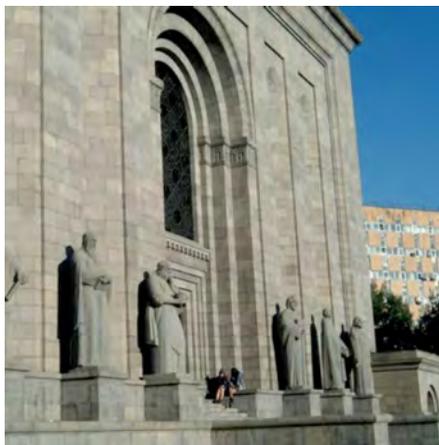
Nei diversi ampi spazi del nuovo *Matenadaran* trovano posto, oltre i vari depositi (di manoscritti, di libri a stampa, di documenti), una grande sala ad anfiteatro per congressi, il laboratorio per la riproduzione digitale e, vale la pena di ricordarlo in modo speciale, il laboratorio di restauro.

Qui si compiono meraviglie per riportare il libro antico a nuova vita. Alcune caratteristiche tipiche dell'arte libraria armena sono coltivate con grande professionalità e passione: la legatura speciale, l'intreccio unico di fili colorati del capitello "all'armena", richiede specialisti di altissimo livello. Aggiungiamo che negli ultimi anni la direzione dell'Istituto ha assunto molti giovani promettenti studiosi, fra i quali alcuni hanno scelto

di imparare l'antica arte della miniatura (preparazione dei colori, tecniche particolari) così da ripetere alla perfezione i grandi capolavori del passato.

Il "mio" *Matenadaran*

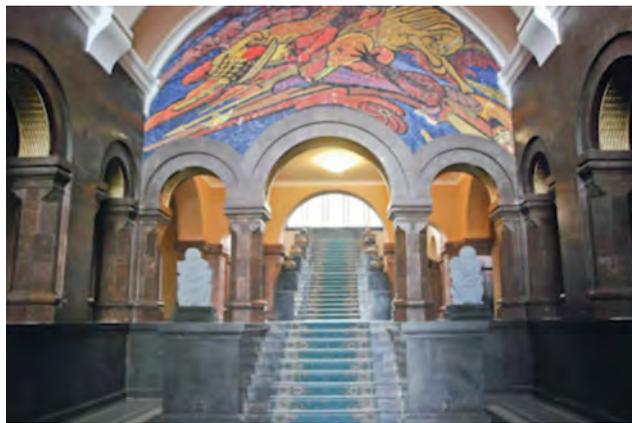
Ma il "mio" *Matenadaran* resta indimenticabile. Vi ho messo piede per la prima volta nell'agosto del 1971: ricordo il fresco atrio, che contrastava con la bruciante calura esterna. Nella penombra, timidamente, col mio armeno ancora incerto spiegai al vicedirettore che mi accolse gentile,



ma incredulo, che intendevo dalla lontana Italia venire a studiare in questo sacrario delle memorie armene. L'anno successivo, dal settembre 1972, ebbi il privilegio, a quel tempo di pochi europei, di frequentare ogni giorno, per undici mesi, questa straordinaria biblioteca che divenne la mia casa, il mio luogo di elezione di tutta l'Armenia.

Si era all'epoca della tranquilla stagnazione brezhneviana, ognuno aveva il suo grigio posto nella società sovietica del tempo. I negozi erano semivuoti, le commesse svogliate rispondevano appena ai pochi clienti, mentre un'economia di passaparola faceva sì che le case degli amici che mi andavo facendo erano, per contrasto, ricche di tante cose buone e belle e soprattutto di calore umano.

L'adattamento non era facile, ma quando entravo nella saletta-studio del *Matenadaran* dimenticavo i piccoli fastidi della vita quotidiana, sentivo di essere al centro della mia identità armena. Preparavo allora, con metodi che definirei "artigianali", l'edizione delle regole armene di san Basilio, basandomi su un vecchio codice del XIII secolo. Questo, come gli altri che consultavo, veniva ritirato dal deposito blindato dei sotterranei e portato a me avvolto in un panno di velluto: gesto di rispetto e di amore che non mancava di emozionarmi. La piccola sala al primo piano, riservata alla lettura dei manoscritti, conteneva una quindicina di persone: i più grandi specialisti della storia e della filologia armena passavano ore e ore nello studio degli antichi codici o nella compilazione dei preziosi strumenti di lavoro che si andavano preparando proprio in quegli anni. L'orario prolungato, fino alle 22, che non avevo ancora visto in nessuna biblioteca italiana, la gentilezza confidenziale del per-



sonale e la visione quotidiana di un'autentica comunità di studiosi impegnati in un'operazione di progresso scientifico in cui credevano profondamente, creavano un'atmosfera particolare che contrastava col grigiore delle altre istituzioni pubbliche di Erevan. Qui ho incontrato alcuni dei più brillanti conoscitori del patrimonio secolare della cultura armena, che allora suscitavano la mia ammirazione per l'ampiezza di visione che trascendeva i confini della piccola Armenia e che oggi ricordo con riconoscenza e affetto. Quello resta per me il vero *Matenadaran*.

Gabriella Uluhogian

STORIA DI UNA LIBRERIA

C'ERA UNA VOLTA IN MESSICO

IL RACCONTO DI UN'ISOLA "DI CARTA" NEL CUORE DELLA CAPITALE, NATA PER INIZIATIVA DI UN MEDICO FACOLTOSO E DI UNA LIBRAIA APPASSIONATA. POI LA CRISI SI MANGIÒ TUTTO

di *NUNZIA AUGERI*

In questi ultimi anni, segnati dalla profonda crisi economica, molte librerie sono state costrette a chiudere. È peraltro un dato di fatto incontestabile che quando chiude una libreria gestita direttamente da una persona appassionata ai libri e alla cultura non viene a mancare solo un negozio, ma un importante centro di vita sociale e culturale, che nessun supermarket editoriale può sostituire. Per confortare questa mia tesi vorrei ricordare l'avventura della Libreria italiana a Città del Messico, tanti anni fa. Nel centro della città, proprio al margine della "Zona rosa", festaiola e modaiola, si trova la grande piazza Rio de Janeiro, dominata da un gigante della cultura italiana: è la statua del David di Michelangelo, una copia autentica donata da Firenze alla città in occasione delle Olimpiadi del 1968. Su un lato della

piazza si stende, antico e austero, l'arcivescovado; sull'altro lato un edificio modernissimo mostrava in angolo cinque vetrine colme di libri: la Libreria italiana.

Era nata nel 1970, per iniziativa di un facoltoso medico italiano, Angelo Baron, che era anche un uomo di cultura oltre che esperto uomo d'affari. In un primo momento era stata confinata in un piccolo appartamento al quarto piano in calle Liverpool, esattamente sopra gli uffici dell'ambasciata d'Italia e dell'Istituto Italiano di Cultura. Certo una sede poco adatta a una libreria, anche se i primi clienti cominciavano ad affacciarsi, quasi soltanto italiani. Il passaggio al grande e arioso negozio di piazza Rio de Janeiro, arredato dalla famosa architetta italiana Giulia Cardinali, aveva permesso anzitutto di formare uno stock di base che comprendeva tutti i classici della let-

teratura italiana, oltre a una buona fornitura di novità in un primo tempo solo letterarie. Sia il dottor Baron che io passavamo ore a consultare i cataloghi delle grandi case editrici, ma anche delle minori: si giunse ad avere rapporti con 110 di esse. I titoli venivano proposti da me e le ordinazioni definitive erano preparate da lui; non ho mai saputo quali accordi economici avesse, ma i prezzi dovevano essere sicuramente favorevoli, dato che non c'era la possibilità di restituire gli eventuali invenduti: troppo caro il trasporto per il ritorno. I libri restavano tutti nello stock della Libreria.

Ci lavoravamo in quattro; oltre a me, tre ragazze messicane: Rosario, che era un'ottima ragioniera e prese in mano subito le questioni contabili; Ofelia, che era bellissima, mezzo

india e mezzo americana; e la dolcissima Consuelo, giovane universitaria che lavorava part-time; e c'era infine Luis, tarchiato e simpatico, come facchino, fattorino e uomo tutto-fare. Non restava che far conoscere la nuova iniziativa. Alla richiesta di un budget pubblicitario mi venne concesso un barattolo di caffè solubile e due tazze; anche i cucchiaini e lo zucchero. Non era molto, ma c'era anche un altro elemento che si rivelò formidabile: su un sopralco era stato sistemato un piccolo salotto con un ampio divano, dove si potevano invitare i clienti a prendere un caffè; orribile, secondo i gusti italiani, ma il Paese non ne offriva di migliori. Le chiacchierate



nel salottino permisero di conoscere meglio le persone che entravano e di costituire una specie di schedario della clientela.

Il pubblico non tardò ad affluire: italiani, interessati all'ultimo romanzo uscito, ma anche alle pubblicazioni per l'infanzia, che allora conoscevano un periodo di grande fioritura. Il grosso dei frequentatori della Libreria era però costituito da messicani, attenti alla cultura italiana per le ragioni più diverse: letteratura e poesia, certamente, ma anche traduzioni italiane di classici, so-

prattutto tedeschi, a cominciare da Marx ed Engels, fino a Goethe e Thomas Mann. Sostenevano che le traduzioni in spagnolo, edite per lo più in Argentina, erano pessime, e preferivano leggere le traduzioni italiane, perfettamente accessibili a

persone di cultura. Cominciarono poi ad affluire specialisti di vari campi: architetti e designer, per esempio, interessati al design italiano, allora in pieno fulgore; e magari con specializzazioni come il *packaging*, che in Messico era appena agli inizi, mentre in Italia presentava esempi brillantissimi. Poi avvocati e magistrati, interessati agli studi giuridici italiani; ricordo in particolare l'interesse per il diritto marittimo, dato che si stava preparando la Conferenza sul diritto del mare che ebbe luogo a Buenos Aires nel 1974.

Anche gli studiosi di scienze politiche erano attratti, in particolare da Antonio Gramsci, un nome che cominciava a destare molto interesse, mentre

i filosofi accorsero per accaparrarsi i ponderosi volumi della storia del pensiero filosofico e scientifico curati da Ludovico Geymonat. La vicinanza dell'arcivescovado favoriva l'ingresso di prelati e teologi incuriositi: tutti conoscevano l'italiano e cercavano la pubblicistica teologica; ricordo l'edizione delle opere di san Tommaso, che fu molto richiesta. E poi i medici, attratti dalle opere specialistiche sia italiane che tradotte (bene) da altre lingue. E gli artisti, pittori soprattutto, come Francisco Corzas, ingolositi dalle splendide edizioni d'arte che allora uscivano a iosa dalle case editrici italiane, dalle più modeste Fabbri alle più eleganti e ricercate della Rizzoli o della Electa. Per dare un'idea del volume di vendita, basti un dettaglio: per il Natale del 1973, i pacchi di libri d'arte (due o tre volumi per pacco) furono settecento. Lo ricordo benissimo perché a causa di

un guasto dovemmo scaricarli tutti a braccia. La fama della Libreria italiana cominciò poi a travalicare i confini del Messico, e dai Paesi centro-americani arrivarono massicce ordinazioni di libri, destinati a singoli studiosi, istituzioni universitarie o centri culturali. Accanto alla Libreria si trovava un grande locale usato normalmente come magazzino, ma tenuto sempre pulitissimo e ordinato. Bastava poco per renderlo accogliente: con trespoli e assi si montavano dei tavoli, su cui disporre rinfreschi vari, adatti a piccoli e grandi. Fu così che iniziarono i "venerdì della Libreria italiana". Riunioni tipo cocktail, in cui si invitavano determinati gruppi

– le mamme con i bambini, gli architetti piuttosto che i giuristi o i medici – presentando i libri che potevano interessare, in un ambiente cordiale e disteso. I venerdì ebbero un grande successo e vennero subito segnalati sulle pagine dei quotidiani dedicate agli avvenimenti mondani.

Da quella nacque un'altra iniziativa: organizzare nel grande locale le lezioni per i figli delle famiglie italiane, sempre il venerdì pomeriggio. Fu un successo grandissimo, ed ebbe il merito di favorire l'aggregazione degli italiani, che erano relativamente pochi e dispersi in una città che

allora contava circa otto milioni di abitanti. Gli insegnanti furono inviati dall'Istituto Italiano di Cultura, con il quale la collaborazione era sempre stretta e cordiale. Le lezioni di cultura italiana andavano dall'asilo, offrendo ai bambini favole e giochi, fino al liceo, introducendo i giovani

alla letteratura, alla storia e all'arte del Paese di cui erano cittadini ma che non conoscevano affatto.

In quel periodo l'Istituto Italiano di Cultura e il Dipartimento di italiano dell'università organizzavano numerose iniziative seguite con molto interesse, grazie all'efficiente attivismo del professor Luciano Raimondi e della splendida docente Alaide Foppa (*desaparecida* in Guatemala). Fra l'altro, la radio dell'università – allora unica radio non commerciale di Città del Messico – inaugurò un corso di italiano, insegnato attraverso i testi delle canzoni allora più popolari. Il corso, elaborato da Luciano Raimondi, ebbe un

I FILOSOFI ACCORSERO PER COMPRARE LA STORIA DEL PENSIERO POLITICO E FILOSOFICO CURATA DA GEYMONAT E I PRELATI PER LE OPERE DI SAN TOMMASO

successo straordinario e venne trasmesso per più di vent'anni. Il testo per seguirlo era in vendita nella Libreria italiana, che tutte le mattine e tutte le sere veniva citata da Radio Università. Fu quella la grande pubblicità che ebbe finalmente la Libreria; ma bisogna dire che il metodo caffè-divano continuò a funzionare benissimo per fare una conoscenza più approfondita del pubblico e poterlo raggiungere con iniziative mirate.

Un altro momento in cui la Libreria divenne popolarissima fu quando, nel 1973, un canale televisivo molto seguito trasmise la biografia di Leonardo da Vinci acquistata dalla televisione italiana. Fu un successo enorme, e il pubblico affluì alla ricerca di qualsiasi cosa avesse attinenza con Leonardo, dalla biografia dotta alle riproduzioni dei disegni. In Messico poi si aprì una grande polemica: il livello delle varie reti televisive (tutte private) era bassissimo, mentre la televisione italiana dimostrava come si potesse offrire un prodotto televisivo popolare ma nel contempo culturalmente più che dignitoso.

Insomma, attraverso la Libreria non solo la nostra vita quotidiana era vivace e interessante, ma la cultura italiana e l'Italia erano note, andavano di moda, e ciò risultava vantaggioso anche a tutti gli imprenditori italiani che conducevano attività produttive e commerciali. Gli immigrati italiani, poi, presero a considerare la Libreria come un centro di vita comunitaria, dove si potevano fare tante cose, oltre che semplicemente prendere un caffè con relativa chiacchierata. In questo modo vi confluivano opinioni, necessità, disponibilità, richieste di tutti i generi. Ricordo in particolare due casi: un giovane che venne a cercare il manuale Hoepli per la coltivazione degli asparagi, allora sconosciuti in Messico, e tornò poi a offrirci un gran mazzo dei suoi prodotti, riusciti

benissimo. E un altro giovane alla ricerca dello stesso manuale, ma per l'allevamento dei piccioni viaggiatori: di quello invece non avemmo più notizie.

E ci fu anche un altro caso: un emiliano, trapiantato in Messico, aveva iniziato un allevamento di maiali con relativa produzione di salame e prosciutto crudo. I prodotti, quasi artigianali, erano in vendita nei supermercati dove, malgrado il prezzo piuttosto alto, erano molto apprezzati. Per Natale, l'azienda – che si chiamava Parma – pensò di fornire cotechini e zamponi, destinati al pubblico italiano, su ordine specifico. La Libreria italiana divenne uno dei (pochissimi) centri dove si poteva fare l'ordine e ritirare il prodotto. Certo, il tutto in sordina, ma per i soliti noti da sotto il banco emergevano i pacchi succulenti: in fondo anche un cotechino è cultura italiana. In questi tempi di Expo lo si proclama anche troppo ampiamente.

Lasciai la Libreria italiana nel 1974: dopo il Messico solare, altri Paesi mi attendevano, nordici e freddi. Tornammo in Messico nel 1979, e la Libreria – sempre fiorente – era lì; ma ormai altri impegni richiedevano la mia attenzione e il mio tempo. L'attività culturale continuò fino al disastro del terremoto, nel 1985: lo stabile di piazza Rio de Janeiro risultò seriamente leso e la Libreria dovette chiudere. Riaprì nel 1991, ma i tempi erano cambiati: il dottor Baron era molto anziano; la cultura italiana non aveva più i suoi punti di forza, dato che sia l'Istituto Italiano di Cultura sia il Dipartimento universitario erano entrati in una crisi che divenne sempre più profonda. All'alba del nuovo millennio la Libreria chiuse. Poche persone, ormai, sono in grado di rievocarne il gioioso fervore.

Nunzia Augeri

TRATTATI SU EMBLEMI
DELLA PRIMA ETÀ MODERNA

RINASCIMENTO MISTERIOSO

DALLE SCOPERTE DEL FIORENTINO CRISTOFORO
BUONDELMONTI ALL'*HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*
DI FRANCESCO COLONNA. COSÌ IL "GEROGLIFICO"
DIVENNE UN VERO E PROPRIO GENERE LETTERARIO

di IVAN ORSINI

Nell'anno 1419 ad Andros, isola delle Cicladi, il sacerdote fiorentino Cristoforo Buondelmonti entrò in possesso di una copia degli *Hieroglyphica* di Horapollo rimasti sconosciuti in Occidente durante l'intero Medioevo e il primo Rinascimento. Si può affermare che da qui ebbe inizio la storia della passione degli intellettuali dell'età moderna per i simboli.

L'autore greco, pressoché ignoto, vissuto forse tra IV e V secolo d.C., tenta una spiegazione di circa duecento geroglifici, senza conoscere però l'egiziano antico sottostante a tali segni. Immerso in una temperie culturale di gusto simbolico-ermetico, cerca di decifrarne, alquanto empiricamente, i valori. L'opera tuttavia, entrata nei circoli dell'accademia neoplatonica fiorentina

presieduta dal filosofo e scrittore Marsilio Ficino, contribuì in maniera determinante alla genesi di una curiosità, presto tramutatasi in vera e propria passione, per i presunti contenuti etici, religiosi e filosofici veicolati da un'immagine concepita come simbolo, come porta di accesso a una dimensione altra, più profonda, più vera e desiderabile, rispetto a quella percepibile quotidianamente. Gli *Hieroglyphica* di Horapollo furono pubblicati in Occidente per la prima volta da Aldo Manuzio nel 1505, poi tradotti in latino nel 1517 dal giurista bolognese Filippo Fasanini e, un anno dopo, dal vicentino Bernardino Trebazio.

Altra pietra miliare in questo ambito di studi fu la *Hypnerotomachia Poliphili* ("Battaglia d'amore onirica di Polifilo"), data alle stampe nel 1499

IL MAESTRO

L'intellettuale bolognese Achille Bocchi (1488-1562).
Nel 1546 fondò l'Accademia Bocchiana
che tanto peso ebbe sulla vita culturale cittadina.

presso i torchi aldini, che però non racchiudeva i geroglifici egizi “recentemente recuperati”, ma proponeva una parallela raccolta di simboli, che comunque aveva chiaramente tratto ispirazione da quelli. Questo “scrigno prezioso” contiene 172 xilografie che accompagnano una prosa in volgare artificioso, di raffinata eleganza, ricca di forme antiquarie e classicheggianti. Argomento è il viaggio in sogno compiuto dal protagonista Polifilo tra rovine archeologiche del Vicino Oriente e del mondo classico, fino all'incontro amoroso con la ninfa Polia. Oggigiorno si ritiene che l'autore, alter ego di Polifilo, fosse un frate domenicano del Quattrocento, Francesco Colonna, nato a Venezia e vissuto tra questa e altre città venete.

Le xilografie della *Hypnerotomachia Poliphili* accompagnano il testo e «add a visual dimension to the progression of the narrative, and act like an early form of the strip cartoon» (si veda la pagina del sito web della Biblioteca universitaria di Glasgow <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/feb2004.html>). Le immagini spesso riproducono i contenuti della vicenda e creano le scenografie del viaggio di Polifilo: recano insomma un contributo importante al patrimonio culturale del “romanzo”, ma non assurgono a un ruolo da protagoniste.

L'editoria a stampa esordì con risultati sovente eccellenti – basti pensare alle perle uscite dalla tipografia di Aldo Manuzio, già citato – e ormai questi successi sono ampiamente riconosciuti e noti al largo pubblico. Dalle tipografie uscirono però, già sul finire del Quattrocento, anche libri dalla fisionomia compositiva nuova, per certi versi rivoluzionaria, che proprio per questa loro caratteristica attrassero l'attenzione di un numero sempre maggiore di intellettuali del pieno Rinascimento e, al contempo, incuriosirono frange



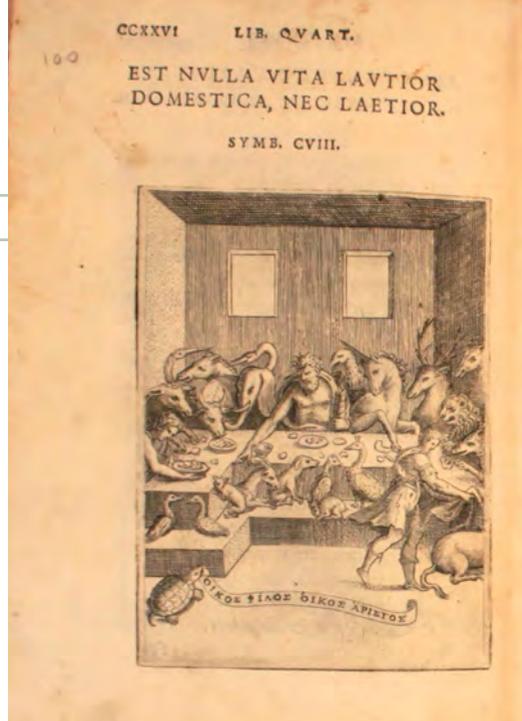
di lettori progressivamente più larghe. Stiamo parlando dei libri di emblemi. I primi esemplari di quello che divenne un vero e proprio genere letterario erano redatti in latino, ma velocemente uscirono lavori originali – come pure traduzioni dal latino – anche nelle principali lingue europee del tempo (si veda la pagina del sito web della Biblioteca universitaria di Glasgow).

La cifra innovativa cui accennavamo risiede nel fatto che le due dimensioni della comunicazione, l'immagine e la parola, spesso coesistite nel passato sul foglio di papiro, pergamena o carta, adesso vengono riproposte secondo una logica inedita: si impone la primazia dell'immagine sulla parola. La prima (*pictura*) si propone al lettore – colto, curioso e aperto a quel mondo degli uomini cui l'Umanesimo prima e il Rinascimento poi avevano ridato dignità ontologica – come un *signum* portatore di significati attestati su più livelli interpretativi. Ci può essere un significato immediato, espresso dagli elementi e dal contesto in cui questi si trovano inseriti, ma c'è sempre un

significato non immediato, sotterraneo, che a seconda dei casi è più o meno facilmente rinvenibile ma che rappresenta la ragione ultima della creazione della nostra immagine. È a questo punto che interviene in soccorso, quale appunto *medium* esplicativo, la parola (*inscriptio*, se precede l'immagine; *scriptio*, se la segue). Quest'ultima ha in certo qual modo l'incarico di restringere il campo dei significati attribuibili all'immagine operando una selezione, fornisce le coordinate mitologiche, storiche e letterarie che investono di nuova luce il quadro e di fatto lo determinano.

La prima edizione (1531) dell'*Emblematum liber* del giurista milanese Andrea Alciato (per la figura di Alciato e le ricerche sul suo libro di emblemi si veda: Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Adelphi, Milano 2009) sancì una frattura con il passato e aprì le porte al futuro, già presente, dell'emblematica. Da quel momento in poi i due *medium* espressivi, ossia la parola e l'immagine, iniziarono a intrecciare un dialogo affatto nuovo e per molti versi sorprendente, che provocava nel lettore un forte impatto intellettuale e talora anche emotivo, e che rappresentava una continua sfida alla comprensione piena di quel messaggio, perlopiù etico, che veniva "occultato" appunto dalla figura e dal testo. Esisteva sicuramente anche una componente ludica in questo "passatempo" di altissima ispirazione.

Andrea Alciato (1492-1550) nacque da agiata famiglia che gli diede la possibilità di formarsi un'educazione solida sui classici e sul diritto. La carriera da giureconsulto, capace di illuminare zone oscure della tradizione giuridica e di contemporare i principi del diritto romano con le



nuove istanze umanistiche, non gli sottrasse occasioni e momenti di svago in cui la mente poteva cimentarsi ora nella traduzione di epigrammi greci, ora in composizioni originali in latino. Nel 1531 visse una traversia editoriale, legata alla prima edizione del *liber*, che lo amareggiò ma che lo avrebbe reso un celebre umanista. L'editore tedesco di Augsburg Heinrich Steyner pubblicò un volume in cui ciascun epigramma latino di Alciato era preceduto da un motto e da un'immagine simbolica, ma sembra che Alciato non avesse mai dato l'autorizzazione a questa scelta editoriale. Dobbiamo pensare che percepì l'operazione come un tradimento della propria volontà e, per questo, ne avversò la divulgazione, almeno in un primo tempo. Poi il corposo numero di ristampe in tutta Europa fece ricredere lui e convinse l'editore teutonico della bontà del proprio "azzardo". Ancora non è chiaro – e, a meno che non affiorino nuovi documenti, non sarà mai chiaro – chi fu l'artista (o furono diversi?) a dare

L'indigenza impedisce l'affermazione di sommi ingegni
Paupertatem summis ingenis obesse ne provebantur



*Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas,
Ut me pluma levat, sic grave mergit onus.
Ingenio poteram superas volitare per arces,
Me nisi paupertas invida deprimeret.*

Tiene la destra un sasso, l'altra mano sostiene le ali:
come mi innalzan le piume, così il grave peso mi schiaccia.
Avrei potuto volar con l'ingegno ben sopra le vette
se l'indigenza odiosa non mi frenasse a terra.

veste grafica ai soggetti delle poesie. Ci sembra curiosa la dichiarazione quasi di scuse dell'editore nei riguardi del pubblico e dell'autore per la bassa qualità di tali xilografie, che, a suo dire, non sarebbero all'altezza dei versi che affiancano.

Alla prima edizione seguì nel 1534 la seconda (Parigi, editore Chrétien Wechel), che fu al contempo la prima autorizzata dall'autore: questa seconda edizione riproponeva il medesimo schema compositivo usato per quella precedente, il che significa che quello schema piaceva ad Alciato. Ma, allora, qual era stato il motivo del disappunto precedente? A nostro parere, l'autore aveva concordato con l'editore tedesco l'inserzione di "vignette" a corredo degli epigrammi, ma l'esito del lavoro non gli era per nulla piaciuto. Effettivamente, un confronto tra le due serie di emblemi mostra una sostanziale continuità dei soggetti proposti ma una qualità nettamente superiore della seconda edizione: il tratto è assai

MESSAGGI DA DECIFRARE

Qui a fianco, l'emblema 15 di Alciato:
«La povertà costringe i sommi ingegni a non avanzare».
A sinistra, immagine tratta dall'opera di Achille Bocchi.

più nitido ed elegante, così come i quadretti sono più articolati e densi di gustosi dettagli.

Riportiamo, a mo' di esempio, l'emblema 15 e scopriamo quali fili sottili leghino questo ad altri emblemi. Al di là di alcuni particolari divergenti tra le edizioni del 1531 e del 1534 il soggetto è il medesimo: una persona tende un braccio verso l'alto, sospinto da due ali che spuntano dal polso, mentre l'altro braccio è irrimediabilmente piegato verso il basso dal peso di un masso legato con una cordicella al polso. Come è possibile notare, l'immagine racchiude un concetto che, però, sono solo il motto e l'epigramma, rispettivamente precedente e successivo ad esso, a "spiegare", selezionando una delle interpretazioni possibili. Motto: «*Paupertatem summis ingenis obesse ne provebantur* [La povertà costringe i sommi ingegni a non avanzare (traduzione nostra)]». Epigramma: «*Dextra tenet lapidem, / manus altera sustinet alas, / ut me pluma levat, sic grave mergit onus. / Ingenio poteram superas volitare per arces, / me nisi paupertas invida deprimeret* [La mano destra tiene una pietra, quella sinistra sorregge delle ali, / come la penna mi solleva, così un grave peso mi affonda. / Con l'ingegno avrei potuto volare qua e là per le vette più alte, / se la povertà invidiosa non mi opprimesse (traduzione nostra)]».

C'è qui una riflessione dolente sui talenti individuali che, ahinoi!, spesso e volentieri non possono dispiegarsi appieno a causa delle proibitive condizioni ambientali.

Come fa presente Mino Gabriele (Alciato, *Il libro degli Emblemi*, p. 104) l'ideazione dell'emblema non è alciateo, ma risale all'opera già citata del domenicano Colonna, in cui una donna sta seduta su di uno sgabello, fa il gesto di alzarsi con la gamba sinistra mentre con la mano dello stesso

STABILITÀ E RAPIDITÀ

In questa pagina, l'emblema 21 di Alciato con il delfino avviluppato a un'ancora e, sotto, l'emblema 52, dove all'ancora è sostituita la fragilità-rapidità di una freccia.

UNA CONOSCENZA SCONOSCIUTA

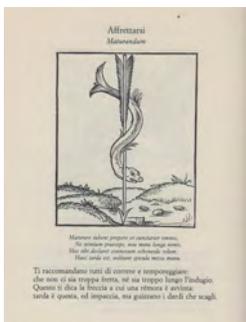
lato tiene una tartaruga, simbolo di lentezza; la gamba destra, immobile, poggia per terra e, di converso, la mano del medesimo lato regge un paio d'ali, simbolo di dinamismo e rapidità. Questa figurazione simbolica della *Hypnerotomachia Poliphili* rimanda alla Prudenza, sapiente temperamento di azione e riflessione. Quindi, Alciato ha qui riutilizzato un simbolo precedente investendolo di nuove significazioni.

Invece, il concetto "colonnese" compare altrove nel romanzo edito nel 1499 a Venezia ma sotto la forma del delfino attorcigliato all'ancora e si tratta della prima attestazione di un simile emblema in età moderna. In realtà, l'immagine del delfino e dell'ancora era già comparsa nel retro di monete dell'imperatore della dinastia flavia Tito; questa rappresentazione e il motto ossimorico *festina lente* (analogo a *propera tarde*), equivalente latino di quello greco $\sigma\pi\epsilon\upsilon\delta\epsilon\ \beta\rho\alpha\delta\acute{\epsilon}\omega\varsigma$ («affrettati lentamente») usato da Augusto con i suoi soldati, si sposano per la prima volta nell'opera di Colonna, da cui tale emblema venne ripreso e inserito nei suoi *Adagia* da parte di Erasmo da Rotterdam. Costui riteneva, ma infondatamente, che Colonna avesse tratto l'emblema dall'antico sacerdote egizio Cheremone, mitico studioso dei geroglifici.

Questa riproduzione del delfino avviluppato attorno all'ancora appare, in Alciato, come emblema 21 (il delfino è qui il principe che trattiene sul fondo del mare l'ancora-stato di quiete e stabilità cui deve approdare il popolo) e ritorna, a ruo-

li invertiti (remora-lentezza attorcigliata alla freccia-rapidità) nell'emblema 52. La stessa figurazione è presente in un'opera dedicata alle imprese, dello storico comasco Paolo Giovio (1483-1552), in cui leggiamo: «L' Ancora venne col Delfino in mente / A Tito che fu sì del mondo a gusto. / Ma pur volle inferir (qual fece Augusto) / Lento al consiglio, al fatto diligente» (Paolo Giovio, *Le sententiose imprese di monsignor Paulo Gioiio, et del signor Gabriel Symeoni, ridotte in rima per il detto Symeoni*, a cura di Gabriele Simeoni, editore Guglielmo Roviglio, Lione 1562). Dell'icona del delfino avvinto all'ancora tratta anche un altro emblemista, Giovanni Pietro dalle Fosse, alias Pierio Valeriano (1477-1558) nei 58 libri dei suoi *Hieroglyphica* (Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentariorum libri LVIII cum duobus aliis ab eruditissimo viro annexis*, a cura di David Höschel, Friessem, Colonia 1685): opera dalle dimensioni maestose e dall'impianto enciclopedico.

Nel 1555 furono pubblicati i *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* (Achille Bocchi, *Achillis Bocchii bononiensis symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Accademia Bocchiana, Bologna 1555), meglio conosciuti come *Symbolicae Quaestiones*. Autore fu l'intellettuale bolognese Achille Bocchi (1488-1562), che dimostrò fin dalla giovinezza grandi capacità. Il peso po-



litico e culturale di Bocchi nella vita bolognese del tempo fu indubbiamente cospicuo: prova ne sia il fiorire dell'Accademia Bocchiana, da lui fondata nel 1546. Anche se rimase attiva soltanto per un decennio, contribuì in maniera decisiva all'arricchimento dell'atmosfera culturale felsinea, dal momento che le sale di Palazzo Bocchi, inaugurato nel 1545 in via Goito 16 a Bologna, accolsero immediatamente le discussioni informali sui temi più disparati, i cui protagonisti erano intellettuali, non solo bolognesi, attratti dalla magnanimità e dalla sapienza del nostro studioso.

Le *Symbolicae Quaestiones* sono una rassegna di 151 emblemi accompagnati da altrettanti carmi latini, di cui talora è agevole cogliere il nesso con le immagini simboliche, talora invece l'operazione di abbinamento pare più ardua. Spesso queste poesie, in latino e talora anche in greco, tradiscono una sagacia compositiva e stilistica non indifferente. Gli emblemi, incisioni in rame di Giulio Bonasoni e, per la seconda edizione (1574), di Agostino Carracci, rivelano un gusto sincretistico sospeso tra Oriente e Occidente che rimanda a un sapere universale, transnazionale, multilingue (latino, greco ed ebraico). Il serio *ludere* del titolo è un ossimoro che concentra in sé tutto il piacere per la dissimulazione e il conseguente rinvenimento di un concetto ritenuto importante, "camuffato" sotto le forme dell'arte e della parola che dialogano, si confrontano e si illuminano vicendevolmente.

Come abbiamo visto, la materia è di certo ampia e non esauribile entro lo spazio necessariamente breve di un articolo, che ha cercato di fornire solo alcuni spunti di meditazione su temi, stilemi e personaggi dei quali vi è ancora tanto da dire.

BIBLIOGRAFIA

Per approfondimenti sulla materia si rinvia, oltre a quanto già indicato, alle voci presenti nel *Dizionario Biografico degli Italiani* pubblicato dalla Treccani e alle seguenti opere:

Per Achille Bocchi:

- A. Angelini, *La domus academiae*, in D. Ravaoli, M. Danieli, *Palazzo Bocchi*, Minerva, Bologna 2006, pp. 8-20.
- A. Angelini, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003.
- A. Angelini, *Pictura gravium ostenduntur pondera rerum. Le Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Opere, Bologna 1999 edizione su CD-ROM.
- A. Angelini, "Quaeque latent magis, haec per mage aperta patent". *La genesi dei simboli nella filologia di Achille Bocchi*, in *Intersezioni*, XXIII, 3, 2003, pp. 361-397.

Per un repertorio di emblemi presenti in un altro importante edificio bolognese, Palazzo Leoni, si veda:

- E. Landi, *Le «stanze della memoria»*, in *Libri a palazzo. Una sede ritrovata per la biblioteca dell'IBC*, a cura di E. Landi e G. Tonet, Bononia University Press, Bologna 2011, pp. 119-160.
- Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriarum quatuor*, Kucheler, Maganza 1668.

Per Luca Contile

- M.M. Orioli, *Luca Contile Cetonese cittadino d'Europa*, in *Accademia dei Rozzi*, anno XV, n. 28, Il Leccio, Monteriggioni (Si) 2008, pp. 23-28.
- Georgette de Montenay, *Emblemes ou Devises chrestiennes*, a cura di J. Dinet, La Rochelle, 1620.

Per *Hypnerotomachia Poliphili*

- Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Adelphi, Milano 1983.

Per Horapollo

- Horapollo l'Egiziano, *Trattato sui geroglifici*, a cura di F. Crevatin e G. Tedeschi, Napoli 2002.

Ivan Orsini

LA LETTURA NELL'EPOCA DI FESTIVAL, BLOG E CIRCOLI DI LETTURA

«UN'ESPERIENZA PRIVATA»

INTERVISTA CON ELISABETTA SGARBI
DIRETTORE EDITORIALE BOMPIANI,
FONDATRICE E DIRETTRICE DE *LA MILANESIANA*

Quale significato hanno oggi i festival letterari?

«Sono un tassello importante della vita culturale del Paese e la sua importanza sta sempre più crescendo. Incontrare gli scrittori durante i festival è diventata una modalità privilegiata di rapporto con il libro, accanto alla lettura che è, sostanzialmente, un atto solitario (così è diventato). Oltretutto, su alcuni festival si definiscono programmi editoriali».

In che modo possono allargare il panorama dei lettori?

«Privilegiando la differenza, aiutando i librai a instaurare rapporti fiduciosi con i lettori, rafforzando il rapporto tra editoria, scrittori, scuole...».

Esistono vari modelli di festival letterari. Quali sono i suoi giudizi su questa varietà?

«In generale sono sempre a favore della varietà. I festival, poi, nascono con solide radici nei rispettivi luoghi; e nascono da ispirazioni molto legate alle

persone che li hanno ideati e li dirigono. Uno specifico carattere connota ciascun festival, un po' come dovrebbero essere le case editrici. Un discorso a parte meriterebbe il contesto urbano e il ruolo che gioca il centro storico in un festival, il dialogo che si instaura tra arte e letteratura».

Quale importanza possono avere i circoli di lettura? Sono luoghi solo per specialisti o riescono ad aprirsi a un nuovo pubblico?

«I margini sono molto importanti nella vita culturale. Non esiste un centro, esistono tanti tasselli piccoli che devono funzionare al meglio. Ciascuna realtà – biblioteche civiche e private, circoli dei lettori, piccoli e grandi festival – creano micro e macro comunità di lettori e scrittori. Dunque svolgono una funzione capillare che spesso neppure i librai arrivano a fare. Ovviamente nessuna realtà da sola è sufficiente, ma ciascuna è necessaria».

Parallelamente esistono vari modelli di riviste e inserti che si occupano di letteratura. Hanno ancora senso?

«Inutile dire che il peso delle riviste si è molto ridotto, anche perché il dibattito culturale si è ridotto. La capacità che, ad esempio, una recensione ha di influire sulle vendite di un libro è molto affievolita. Eppure, esse svolgono un ruolo non sostituibile per certo genere di libri. Una recensione autorevole positiva o negativa è una spia, un indice, fornisce una indicazione. La leggono in pochi? Ancora meno possono esserne influenzati? Non lo so, nessuno realmente lo sa. Eppure se ne discute, fa piacere o dispiacere, motiva. Poi la recensione spesso esce dai confini della pagina scritta, va sui social, si diffonde, genera commenti. Con una velocità non sempre regolabile».

Sia le grandi case editrici che le piccole hanno saputo utilizzare questi strumenti di promozione (festival, riviste, blog, circoli di lettura). Qual è il suo parere su questo fenomeno?

«Sono delle casse di risonanza. Però non sopravvaluterei l'aspetto strettamente commerciale dei festival, almeno non a breve termine».

La lettura sembra diventare ogni giorno di più un fenomeno collettivo attraverso la Rete che sembrava portare verso una maggiore chiusura del lettore. Cosa ne pensa?

«Rimango dell'idea che la lettura sia una esperienza molto personale e solitaria. È vero anche che io faccio eccezione: amo leggere ad alta voce, e sentire il suono delle parole e condividerlo con chi sta con me. Questo aiuta molto nella percezione del valore del libro. Ma, a parte me, penso che si tratti di una esperienza individuale, peraltro fortissima e bellissima».

Esiste un pubblico che ancora fa fatica ad essere toccato da queste iniziative? Per esempio bambini e adolescenti: quali potrebbero essere gli strumenti per un capillare coinvolgimento?

«Nel fare la Milanesiana, ho imparato una cosa ele-



mentare. Esiste un pubblico affezionato, curioso, innamorato della formula, disposto a farsi coinvolgere anche da quello che non conosce. E poi esiste un pubblico specifico per ogni ospite, un pubblico che varia per età, genere, cultura, eccetera».

Può avere un senso la promozione anche di una letteratura “minore” legata a temi più leggeri come sport, moda, cucina, turismo?

«Certamente ha senso. Aiuta le librerie. *Cum grano salis*».

Nascono ogni giorno nuovi corsi di laurea e master legati al mondo dell'editoria e della produzione culturale. È troppo tardi o possono avere un senso per la creazione di figure professionali moderne in questo campo?

«In verità alcune chiudono anche. Certamente aiuta le case editrici a selezionare, con due avvertenze: l'editoria è un mestiere che si impara (in realtà mai si impara) svolgendolo: non si pensi di arrivare in una casa editrice con una stelletta al petto e essere già bravi. E poi, le antenne vanno sempre tenute attive: ho avuto collaboratori straordinari che venivano da mondi assolutamente non letterari, non editoriali».

LA PROPOSTA DI UN BONUS PER RIMETTERE
IN MOTO L'INDUSTRIA CULTURALE ITALIANA

FUGA DALLA LETTURA

NEL 2014, SECONDO ISTAT, 800 MILA PERSONE SONO USCITE DAL MERCATO DELLA LETTURA DEI LIBRI E AUDIPRESS STIMA IN QUASI DUE MILIONI COLORO CHE HANNO SMESSO DI LEGGERE GIORNALI NEL 2013

Lil 19 giugno 2015 si è svolta a Milano l'Assemblea pubblica della Federazione della Filiera della Carta e della Grafica che rappresenta i comparti industriali di Assografici (grafica e cartotecnica), Assocarta (carta) e Acimga (macchine per la grafica e cartotecnica); una filiera che associa più di 20.000 aziende, con circa 175.000 addetti e un fatturato di oltre 23 miliardi di euro pari all'1,4% del PIL italiano.

Alessandro Nova, dell'Università Bocconi, ha fornito una serie di dati economici di scenario di lungo periodo, sia europei sia italiani, per consentire di cogliere l'aspetto fondamentale della questione, ossia il collegamento tra l'andamento del prodotto interno lordo e la dinamica dei consumi totali delle famiglie e in particolare quelli

di libri e giornali. Il bonus lettura nasce proprio da questa premessa collegata ai dati ISTAT, che stimano in oltre 800.000 le persone che nel 2014 sono uscite dal mercato della lettura di libri, ai dati Audipress secondo cui, nel 2013, hanno smesso di leggere abitualmente un quotidiano 1.900.000 persone e un periodico 3.600.000 persone e dalla considerazione che, in Italia, oltre la metà della popolazione legge meno di un libro all'anno. Risulta evidente come la spiegazione di una dinamica del mercato dell'editoria e della stampa così deludente negli ultimi anni non possa essere attribuita soltanto alla crisi (che ha senz'altro avuto un ruolo fondamentale), ma anche a effetti strutturali legati al sempre più ridotto consumo di offerta culturale (la riduzione del rapporto tra consumi di libri e giornali e consumi

totali delle famiglie precedentemente presentate ne è una prova più che palese). Poiché è evidente che il livello culturale rappresenta, anche sotto il profilo economico, uno degli asset fondamentali di un Paese, al fine di ottenere il duplice effetto di spingere i giovani verso un più intenso consumo di “prodotti culturali”, fornendo loro competenze per il futuro, e di offrire contemporaneamente alla filiera uno spunto di recupero di livelli di attività produttiva che consenta alle imprese di rafforzare la struttura competitiva attraverso, anche, il raggiungimento di livelli di redditività di maggiore equilibrio, la filiera avanza la proposta di un bonus lettura in alternativa alla detrazione delle spese di acquisto di libri, quotidiani e periodici.

Il bonus lettura si comporrebbe di un buono di spesa da attribuirsi a tutti i giovani di età compresa tra i 18 e i 25 anni. Questi giovani avrebbero la possibilità di acquistare libri, giornali o abbonamenti a riviste o quotidiani, pagando soltanto il 25% del prezzo di copertina, mentre il rimanente 75% verrebbe pagato dallo Stato, fino a un livello del contributo pubblico pari a cento euro a testa.

Nel calcolo degli effetti economici dell’iniziativa, si è ipotizzato che, come è ovvio, non tutti i giovani, nella fascia d’età prevista, fruiscano effettivamente del contributo. Considerando una percentuale del 50% di fruitori, è possibile determinare l’effetto economico complessivo sia a livello del mercato e del sistema dell’editoria-stampa, sia, infine, dell’onere che l’iniziativa rappresenterebbe a carico del sistema pubblico. Sotto questo profilo non va, peraltro, dimenticato che, nell’ipotesi più onerosa, l’iniziativa attirebbe quasi 5.000.000 di giovani potenzialmente interessati, che rappresenterebbero un

“volano” sicuramente efficace nell’imprimere un impulso importante allo sviluppo di un maggior livello culturale dei (potenziali) lettori.

Partendo da questo scenario, Andrea Kerbaker ha coordinato la successiva tavola rotonda per raccogliere il punto di vista di Antonio Calabrò, Salvatore Carrubba, Stefano Salis ed Emanuela Scarpellini, sia sulla situazione delineata da Nova, sia sul bonus lettura. È emersa l’assoluta condivisione dei dati sullo stato di arretratezza culturale dell’Italia, non solo in termini di tassi di lettura, ma di deficit di consumo culturale generale. La storia dei consumi in Italia insegna che due sono i fattori fondamentali per un aumento del consumo di libri: la crescita economica e l’aumento del livello di istruzione. Anche nell’impresa deve poi affermarsi la consapevolezza del ruolo fondamentale che essa può svolgere nella crescita culturale del Paese che garantisce qualità al sistema e che si riverbera positivamente sull’impresa medesima: la crescita imprenditoriale è strettamente connessa alla crescita culturale.

La proposta del bonus lettura è stata valutata positivamente da tutti i partecipanti alla tavola rotonda con qualche suggerimento rispetto al target di riferimento: considerare anche i meno giovani, che registrano consumi culturali interessanti che possono essere sviluppati, e le donne, che già oggi leggono più degli uomini e il cui mercato può essere suscettibile di ulteriori allargamenti con politiche mirate. Molta enfasi è stata data in generale alla qualità di ciò che viene pubblicato, con l’esigenza di configurare una razionalizzazione produttiva e un ripensamento del modello distributivo attuale.

**Federazione della Filiera
della Carta e della Grafica**

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2015
presso la tipografia
Galli Thierry stampa



CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'EDITORIA E DEL GIORNALISMO



FONDAZIONE
ELISABETTA SGARBI