

PreText

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2017

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

giro giro tondo.

CAMBIA IL MONDO... DEI LIBRI E DEI GIORNALI

CON LA SAGGISTICA
DEDICATA AL CIBO
È TUTTA UN'ALTRA STORIA

LA BREVE VITA
DI UN GIORNALE CHIAMATO
INDIPENDENTE

LAMBERTO SECHI:
RICORDI INEDITI
DI UN GRANDE DIRETTORE

COSA STA SUCCEDENDO ALLA SAGGISTICA TRAVOLTA DALLA SUPERFICIALITÀ DELLA RETE? IL PRIMO BLOGGER DELLA STORIA FU INDUBBIAMENTE MONTAIGNE, MA ORA UNA TRADIZIONE CHE RISALE A PLATONE E CICERONE È IN PERICOLO





PreText

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2017

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione

Maria Canella, Antonella Minetto

Comitato scientifico

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

Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano
tel 02 6575317

@ 2017 Istituto Lombardo di Storia Contemporanea
Sede legale: Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano - tel. 02 6575317
Registrazione Tribunale di Milano: n° 363 del 19-11-2013
Stampa: Galli Thierry stampa s.r.l. - via Caviglia 3 - 20139 Milano

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:

Il primo numero di *Giro giro tondo* (1921) illustrato da Bruno Angoletta.

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

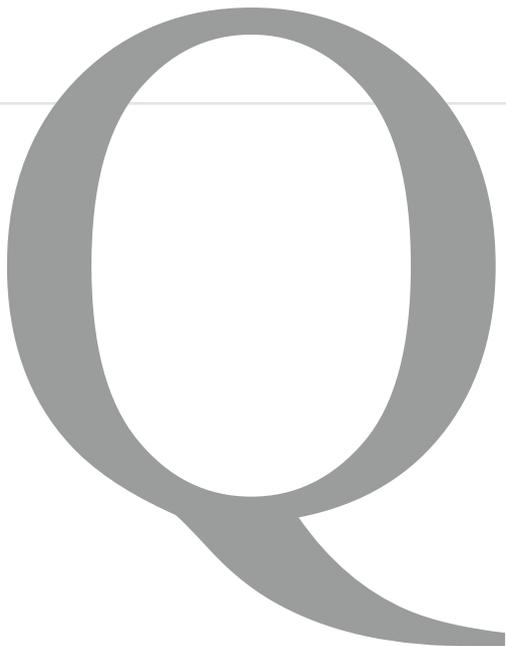
Copia n. di 1000

VALE SEMPRE LA PENA DI COMBATTERE

PER UNA BUONA CAUSA

STORIE DI QUOTIDIANI COME *L'INDIPENDENTE*, DI GIORNALISTI ASSERVITI AL REGIME COME MARIO APPELIUS, DI LIBRI DI TESTO CHE NEI PAESI DELL'UNIONE EUROPEA RACCONTANO AI LORO SCOLARI LA STORIA DEL NOVECENTO IN MANIERA RADICALMENTE OPPOSTA. LA CRISI DELL'EDITORIA VIENE DA MOLTO LONTANO: CAPIRLA È GIÀ UN MODO PER AFFRONTARLA

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI



uesto sesto numero di *Pretext* ha molte pretese. Se è troppo ambizioso, perdonatelo: è convinto di combattere per una buona causa, quella delle idee e della libertà di esprimerle, a patto che siano supportate da un'onestà conoscenza dei fatti, da spirito critico, dall'apertura alle opinioni altrui. Crede, *Pretext*, che guardare indietro eserciti la vista per esplorare meglio ciò che abbiamo davanti. Ogni arroccamento è una sconfitta, ma non saper comprendere e governare quello che ci attende è una disfatta. Lo fa, naturalmente, nei campi che si è scelto, quelli dell'editoria, della divulgazione del sapere, del giornalismo, settori profondamente in crisi, non solo perché radicalmente trasformati dalle nuove tecnologie; sono pervasi, infatti, da un malessere più profondo, generato dalla mercificazione che negli ultimi anni ha spesso reso libri e giornali

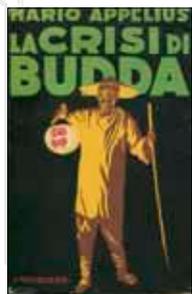
uguali a un qualsiasi altro prodotto, dalla strumentalizzazione a fini politici e dall'idea che comunicare è un mestiere alla portata di tutti, anche di chi non ha le competenze per farlo né lo spessore morale per resistere all'asservimento a qualche interesse particolare. Per esprimere tutto questo, ben sapendo di non avere la verità in tasca, *Pretext* inanella storie, solleva questioni, s'immalinconisce per battaglie di principio perdute, s'inorgoglisce per qualche risultato ottenuto. Racconta, ad esempio, la storia di un quotidiano, *L'Indipendente*, che cento giorni dopo la sua nascita ha subito una sterzata nell'esatta direzione opposta a quella decisa dai suoi fondatori. Perché? Come? Leggete a pag. 72 e capirete. Illuminanti sono le memorie (pag. 62) di un grande giornalista, Lamberto Sechi: si propone di tenere

I GUAI DELL'EDITORIA NON SONO SOLO FIGLI DELLE NUOVE TECNOLOGIE. C'È UN MALESSERE PROFONDO CHE ALLONTANA E DELUDE I LETTORI

«i fatti separati dalle opinioni», ma con quale fatica e con quanti tentativi di disarcionarlo. Cosa succede, nel tempo di Wikipedia, al saggio, la cui forma si è evoluta da Platone a Cicerone, passando per Montaigne e giungendo sino a noi senza grandi cambiamenti? (a pag. 10 lo scoprirete). Perché le donne non sono mai state accettate come gialliste nonostante Agatha Christie abbia venduto milioni di libri? (pag. 32). E infine: perché la Storia non è uguale per tutti in Europa?



SOMMARIO - PreText n. 6 – Novembre 2017



10 / Paolo Costa
Il blogger Montaigne

18 / Oliviero Ponte di Pino
Festival letterari: servono alla cultura?

26 / Carlo Alberto Brioschi
Il cibo fa la storia

32 / Valeria Palumbo
La paura è donna?

40 / Giovanni Biancardi
Quando tirava Mal'aria

44 / Luca Formenton Macola
L'editore rispettoso

48 / Stefano Lucchini
L'utile sconfitta

50 / Massimo Gatta
Il libraio coraggioso

56 / Mariachiara Fugazza
I torchi di Cattaneo

62 / Pier Luigi Vercesi
La scuola di *Panorama*

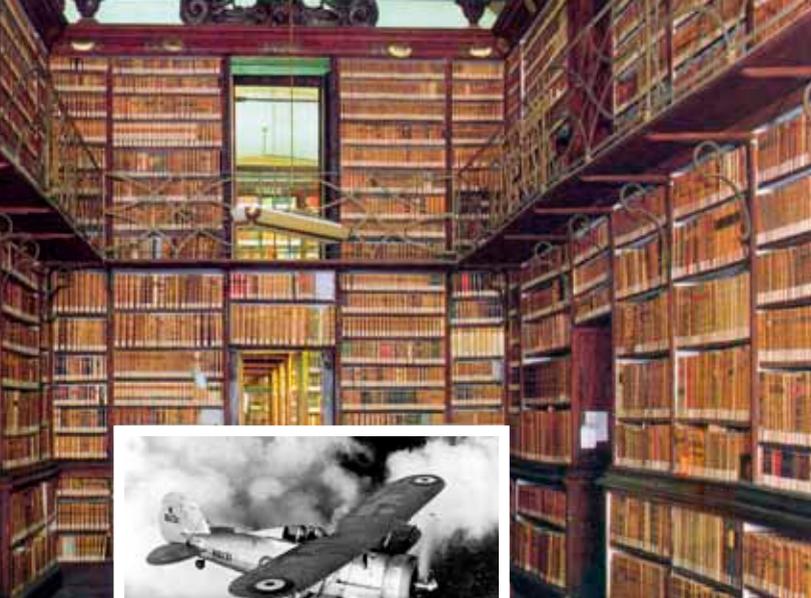
72 / Piergaetano Marchetti
100 giorni d'indipendenza

76 / Fabio Guidali
Musica per gli occhi

82 / Letizia Dallavalle
Storia di un giornalino

88 / Ada Gigli Marchetti
Il megafono del duce





94 / Maria Rifiuti
Qui Roald vive ancora

100 / Giorgio Montecchi
La solitudine del sapere

106 / Eva Cantarella
Otium padre dei libri

108 / Ivan Orsini
Le lingue inventate

114 / Rosellina Gosi
L'universo Jacini

118 / Simone Campanozzi
Una storia da manuale

124 / Gianni Cervetti
Per amor di Dante

128 / Elisa Marazzi
Le lune di Barbadoro

132 / Elena Puccinelli
L'editore Rinascente

138 / Maria Luisa Betri
Un libro per chi fatica

142 / Silvia Vanini
Fiorucci comunicatore



1. La copertina della *Settimana Incom* diretta da Lamberto Sechi (articolo a pag. 62).
2. Quadro dipinto da Pieter Bruegel il giovane, *Matrimonio contadino* (articolo a pag. 26).
3. Una delle meravigliose sale della Biblioteca Estense (articolo a pag. 100).
4. L'aeroplano su cui ha prestato servizio durante la Prima guerra mondiale lo scrittore Roald Dahl (art. a pag. 94).
5. La copertina disegnata da Angoletta della rivista per i più piccoli *Giro giro tondo* (articolo a pag. 82).

DI TUTTO SI PUÒ DIRE

Qui a fianco, il castello dove Michel de Montaigne (al centro) visse e scrisse gli *Essais* (in basso il frontespizio della prima edizione).

namento del mondo online sul saggio si manifesti in concreto. Certo sarebbe ingenuo ridurre la questione a un cambio di medium a parità di tutto il resto. E ciò per il semplice motivo che nessun cambio di medium è neutrale. Partiamo da un presupposto: il saggio è un genere letterario, il quale ha i suoi archetipi nei *Dialoghi* di Platone e nelle *Epistole* di Cicerone, il suo atto di nascita ufficiale nella pubblicazione degli *Essais* di Montaigne (1580) e il periodo di suo massimo fulgore nel Settecento. Un genere è una forma codificata, ma al tempo stesso in continua trasformazione. Se ne può tracciare la storia. Tale storia si materializza in una somma di oggetti testuali fra loro connessi e concatenati, secondo quel tipo di relazione che Gérard Genette chiamava architestualità. L'evoluzione di un genere, e quindi la storia degli oggetti testuali che lo costituiscono, non si può pertanto disgiungere dalla storia degli strumenti di trasmissione di tali oggetti. In sostanza gli strumenti di trasmissione dei testi sono una funzione del sistema letterario.

Sappiamo che per secoli lo strumento di trasmissione dei testi del sistema letterario è stato il libro, affiancato in posizione ancillare dalla pubblicazione periodica o rivista. Ovviamente quando mi riferisco al libro, ne ho in mente un'idea non riduzionista. Considero rilevanti gli aspetti fisici del libro – carta, impostazione tipografica, inchiostro, rilegatura ecc. – ma anche i processi di diffusione e le modalità di consumo dello stesso.

Come un romanzo

Pensiamo alla sua parabola nell'e-



poca moderna. Il romanzo non sarebbe neppure concepibile al di fuori del contesto bibliologico ed editoriale – tecnico, economico e sociale – che lo ha generato: un certo tipo di libro, un certo modo di distribuirlo, di leggerlo. Consideriamo altresì le differenze, spesso profonde, imposte alla forma del romanzo nel momento in cui questo deve essere organizzato per la pubblicazione e il consumo in rivista. Il feuilleton ottocentesco era definito – nella struttura, nella lunghezza e nello stile – dallo strumento di trasmissione periodico (il che non ci impedisce, oggi, di goderne in volume). Fra libro e rivista vi sono differenze evidenti, ma anche continuità strutturali. Entrambi i supporti sono car-



tacei e sono organizzati nella forma del codex: fogli piegati, rilegati e numerati. Che cosa succede quando il contesto muta radicalmente, anche a seguito di una rivoluzione tecnologica? Che cosa succede, in particolare, quando all'ecosistema del libro e della rivista di carta si affianca un nuovo ecosistema, smaterializzato e liquido, proponendosi come allettante alternativa?

Lo stesso ordine di problemi mi sembra porsi per il saggio, il quale ha rappresentato il basso continuo della cultura moderna insieme al romanzo. Il saggio reggerà all'urto del digitale? Le sue sorti sono legate a filo doppio a quelle del libro e della rivista di carta, oppure ne prescindono?

In linea di principio sono possibili quattro scenari: 1) libro e rivista di carta muoiono, trascinando il saggio nel loro baratro; 2) libro e rivista di carta muoiono, ma il saggio sopravvive – uguale a se stesso – in Rete; 3) libro e rivista di carta non muoiono, e il saggio può decidere se giocare la propria partita online o offline; 4) a prescindere dalle sorti del libro e della rivista tradizionali, in

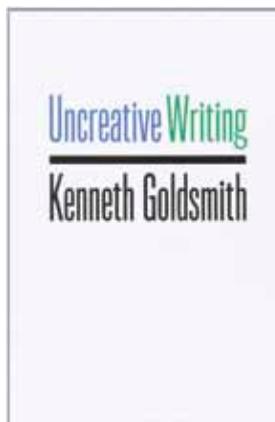
Rete nasce un nuovo genere, sostanzialmente diverso dal saggio critico come lo abbiamo fin qui conosciuto. Per tentare di andare più in profondità nel ragionamento occorre considerare alcune tendenze in atto. A me pare di coglierne tre particolarmente significative, tutte connesse fra loro e riconducibili all'idea di autorialità, ovvero al modo in cui lo statuto dell'autore si modifica nell'ecosistema della Rete. Si tratta di fenomeni con un impatto diretto sullo spazio che il saggio può occupare nel sistema letterario e sul

modo di consumarlo da parte dei lettori.

Testi orfani, autori deejay

La prima tendenza consiste in una progressiva diminuzione di rilevanza della paternità dei testi in circolazione. Oggi, in molti contesti d'uso, l'unicità dell'autore rischia di perdere gran parte del suo significato. Identificare chi ha generato un testo conta meno degli obiettivi di chi si trova a manipolarlo, l'originale e le sue intenzioni contano meno della copia, la produzione è meno significativa della postproduzione. Non stupisce che un critico postmodernista come Kenneth Goldsmith giunga a celebrare la scrittura contemporanea come atto «non creativo» (*Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York 2011). In un mondo sovraffollato di testi, all'autore non si chiede di crearne di nuovi, ma di farsi carico di quelli esistenti. Si tratta di fare suonare i testi come farebbe un deejay con la musica, sottoponendoli a un processo di continua ricontestualizzazione.

In un libro di diciassette anni fa, fondato peraltro su una precedente edizione del 1992, Mario Barenghi proponeva una densa riflessione sul significato dell'attività letteraria e sullo statuto autoriale (*L'autorità dell'autore*, Milano 2000). Riprendendo – non senza accenti polemici – una serie di motivi post-strutturalisti e dell'estetica della ricezione, Barenghi aveva modo di rilevare un carattere secondo lui peculiare della parola contemporanea: il suo apparente anonimato. Barenghi imputava tale anonimato



SAGGI ANTICHI E NUOVI

Qui a fianco, *Il saggio critico sul Petrarca* di Francesco De Sanctis. Nell'altra pagina, *Uncreative Writing* di Kenneth Goldsmith.

a due fattori. «Il primo è la sensazione che ogni parola di cui ci serviamo sia già stata detta» (ivi, p. 33); il secondo è che «viviamo in una sorta di denso fruscio semiotico di base, di brulichio insistente di messaggi spuntati e adespoti» (ivi, p. 35), costituito di discorsi la cui paternità appare un dato irrilevante.

Una parola tanto ipertrofica quanto anonima, dunque. E un enunciatore riluttante ad assumersi le proprie responsabilità, nella misura in cui parla sempre ripetendo il *déjà-dit*. Certo, il mondo appare sempre più saturo di materiali linguistici, a dispetto di Marshall McLuhan che profetizzava un ritorno al prealfabetico. Ma paradossalmente ciò non fa che indebolire la posizione dell'autore. All'epoca in cui Barenghi formulava la sua ipotesi era difficile immaginare in quale misura la tendenza si sarebbe rafforzata in breve tempo. Oggi, ormai pienamente immersi nell'ecosistema dei social media e dell'ipercomunicazione, possiamo avanzare il sospetto che la correlazione fra l'avvento della cultura digitale e tale fenomeno nasconda un rapporto di causalità. In ogni caso a me sembra che la deriva evidenziata da Barenghi si manifesti in larga misura anche nel saggio critico.

L'irruzione del lettore

La seconda tendenza riguarda il fatto che l'autore cessa di essere il detentore unico della parola. Egli subisce la competizione del lettore, inteso quest'ultimo non solo come «interprete attivo» che ragiona criticamente sui testi, secondo la vulgata di Wolfgang Iser, ma anche come soggetto che si interpone nel discorso dell'autore e si sovrappone ad esso, talvolta fino a sovrastarlo. Il lettore prende la parola, senza complessi di inferiorità e talvolta anche con arroganza. Si tratta di



una guerra asimmetrica. All'autore viene chiesto di identificarsi come tale, esibendo titoli sociali, *curtus honorum* e biografia, mentre il lettore non soggiace a obblighi particolari: financo l'anonimato gli è concesso. È la deriva dell'autorialità: tante parole autorizzate, poche parole autorevoli. Tale fenomeno è connesso alla terza tendenza, che consiste nella progressiva confusione di posizioni. Chiunque abbia accesso alla Rete si sente investito del ruolo di critico e saggista, contestando qualsiasi idea di esclusività derivante da una specifica preparazione. Così che le competenze del critico "di professione" appaiono una moneta sempre meno valutata. Online c'è un tipo di prestigio che si accumula senza competenze: Se vogliamo, vi è un ulteriore aspetto da considerare. Esso ha a che fare con la forma del saggio, il suo armamentario di strumenti retorici e quindi lo stile. Si è detto che il saggio è – per definizione – relativamente poco esteso, non esaustivo e caratterizzato da una certa spigliatezza. Non che manchino esempi a contrario, come il *Saggio critico sul Petrarca* di Francesco De Sanctis

(1869), il quale non è né breve né brioso nei toni. D'altra parte dal saggio dovremmo attenderci una certa rilevanza critica, capace di manifestarsi anche attraverso la struttura argomentativa. Tale rilevanza critica dovrebbe distinguere il saggio dall'articolo giornalistico e da altre forme di testualità. Invece oggi assistiamo a un rimescolamento di carte stilistico, in nome della comunicazione. La scrittura sembra soggiacere a un unico imperativo: raggiungere la massima efficacia comunicativa. E l'obiettivo di «farsi leggere» viene raggiunto al prezzo non solo di una progressiva normalizzazione stilistica, ma anche di un indebolimento delle strutture argomentative.

Rilassamento critico e ipercomunicazione

Vi è una correlazione causale fra l'indebolimento del modello argomentativo fondato sul *logos*, ossia del discorso che obbedisce ai canoni della ragione, e l'accelerazione della comunicazione (la «velocità di fuga» di Paul Virilio)? È un nesso che Ermanno Bencivenga ipotizza nel suo recente saggio *La scomparsa del pensiero* (Milano 2017). Per Bencivenga il *logos* è il discorso sensato e ragionevole, contrapposto al discorso «in cui si dice tutto e il contrario di tutto, ovvero si dice qualunque cosa passi per la testa in ogni momento, senza curarsi della sua coerenza o plausibilità alla luce di quel che si è detto un momento prima».

Consideriamo, per esempio, quel sottogenere del saggio che chiamiamo recensione. Negli anni più recenti abbiamo assistito a fenomeni interessan-



ti. Da un lato si è registrata una crescita del livello intellettuale delle recensioni in ambiti nuovi. È il caso delle recensioni di videogiochi, che si sono sviluppate sulla sorta di quelle cinematografiche. Dall'altro lato la cittadella della recensione è assediata da nuovi formati, capaci di generare nel pubblico un tipo di gratificazione immediata, anche se meno profonda. Penso alle videorecensioni, alle recensioni su Instagram

(nient'altro che selfie delle celebrità di turno che esibiscono il libro oggetto di promozione), alle recensioni in pillole o alle recensioni dei lettori. Intanto lamentiamo la diminuzione delle recensioni di qualità, quelle che ci aiutano a scegliere. Non che il tema sia del tutto nuovo. Già nel 1939, in *Reviewing*, Virginia Woolf denunciava la deriva della critica asservita alla comunicazione giornalistica: un mondo di recensioni sempre «più veloci, più brevi e più numerose», ma proprio per questo sempre meno utili al lettore, allo scrittore e all'editore (*Leggere, scrivere, recensire*, Milano 2015). La Rete radicalizza il quadro, accentua la divaricazione fra pensiero critico e comunicazione, impone al recensore la scomoda scelta fra l'uno e l'altro spazio.

In questo scenario resta da capire se la recensione saprà conservare i propri tratti essenziali, ovvero la capacità di contribuire criticamente e con idee nuove a orientare le scelte del pubblico e una certa qualità letteraria. Senza contare che fra il pubblico e la recensione online si interpone un filtro, quello degli algoritmi dei grandi *gatekeeper* (Google, Facebook, Amazon). Tali algoritmi de-

cidono se a quali condizioni ci imbattiamo in una recensione. Dunque chi orienta i gusti del pubblico? Il recensore o l'algoritmo? In definitiva a me sembra che, nel passaggio dall'ecosistema della carta a quello online, dobbiamo interrogarci sulla possibilità per il saggio di salvaguardare la sua funzione critica e quindi sul rapporto fra il saggio e la teoria critica. Storicamente il saggio è stato lo strumento con il quale il critico ha orientato il gusto del pubblico e definito il canone. E lo ha fatto, come opportunamente osserva Geert Lovink, «non in un quadro restrittivo, bensì proponendo un'illuminazione emancipatoria» (*Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Milano 2012). Così è stato per quasi tutto il XX secolo. Se il saggio è stato il veicolo della critica, giornali riviste e pubblicazioni accademiche erano la sua piattaforma logistica. Ora, in un quadro di profondi cambiamenti nel panorama dei media, segnato dalla crisi di buona parte dei giornali e delle riviste di critica culturale (con ragguardevoli eccezioni, però!) è lecito attendersi un riposizionamento del saggio.

Democratizzazione dei gusti

C'è chi sostiene che la critica sia morta e che il suo declino sia cominciato prima dell'avvento dell'ipercomunicazione sul Web, con la «democratizzazione dei gusti» degli anni Settanta. Una democratizzazione cui la critica ha risposto nella maggior parte dei casi arroccandosi su posizioni rigidamente accademiche (Ronan McDonald, *The Death of Critic*, New York 2007). La Rete ha contribuito a enfatizzare questa divaricazione: da un lato la cittadella dei critici di professione, assediata e offesa, dall'altro il popolo delle analisi non autorizzate e delle recensioni su Amazon. Il

saggista si trova spesso nella scomoda situazione di chi deve scegliere fra due spazi diseguali: quello colto, che testimonia grandi valori ma risulta sempre meno rilevante, e quello amatoriale, caratterizzato dalla debolezza argomentativa, dall'indifferenza delle interpretazioni e dal fraustuono comunicativo.

La vicenda dei blog letterari è in questo senso paradigmatica. Il caso italiano è stato ben analizzato da Gilda Policastro nel suo *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog* (Roma 2012). In una certa misura abbiamo assistito, a partire dal 2003, a un travaso trasformativo. Parte della critica ha cominciato ad accettare di confrontarsi con il nuovo ecosistema online e vi si è trasferita, facendo i conti con le sue regole. D'altronde l'*empowerment* dell'utente in Rete ha sdoganato prassi e linguaggi che hanno accentuato progressivamente l'emarginazione del discorso critico tradizionale, sia quello di stampo militante, sia quello più accademico. Inoltre tali prassi e linguaggi hanno teso ad autolegittimarsi. Non sono stati disposti, cioè, a farsi falsificare da quelli tradizionali, trovando nel fatto di essere nuovi la loro giustificazione sufficiente.

Nazione Indiana e gli altri

Con i blog è nata una forma inedita di snobismo, alimentata dal senso di una contrapposizione insanabile. In un certo senso il sentimento di alterità del nuovo circuito letterario in Rete e il bisogno di opporsi orgogliosamente al sistema ufficiale rispondevano a una necessità: quella di trovare la propria legittimazione attraverso l'accumulazione di capitale simbolico. A una simile strategia possiamo ricondurre diverse esperienze, come *Nazione Indiana*, *Lipperatura* e *Carmilla*,

LA NAZIONE INDIANA

Nella pagina a fianco, Tiziano Scarpa, fondatore, con Antonio Moreschi, Dario Voltolini e Carla Benedetti di uno dei primi blog letterari.

NUOVI MEDIA E TRADIZIONE

tutte collocabili nella gloriosa stagione dei blog (2003-2005). Oggi tale stagione è alle nostre spalle, in gran parte azzerata dall'avvento di Facebook. Ma soprattutto, nel momento in cui l'effetto di rottura nei confronti dell'*establishment* sembra essersi consumato, la necessità di una legittimazione per contrapposizione appare meno impellente. Pierre Bourdieu direbbe che siamo passati dalla fase dell'avanguardia a quella della consacrazione (*Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano 2013).

Emblematiche, in particolare, le vicende di *Nazione Indiana*. Ci si può domandare se i suoi iniziatori – Antonio Moreschi, Tiziano Scarpa, Dario Voltolini e Carla Benedetti – mirassero in qualche modo a riprodurre la temperie militante delle riviste letterarie del secolo scorso, come *La Voce* di Giuseppe Prezzolini o *Il Politecnico* di Elio Vittorini. Una cosa è certa: quali che fossero le loro intenzioni, *Nazione Indiana* non poté essere come *La Voce* e *Il Politecnico*, né riesce a esserlo oggi, per la semplice ragione che le modalità attraverso le quali un blog collettivo propaga i propri contenuti, raggiunge il pubblico atteso e interagisce con esso sono radicalmente diverse da quelle di una rivista cartacea.

Sospetto che di tali dinamiche i protagonisti di *Nazione Indiana* si siano resi conto *in progress*. E non è da escludere che a tale graduale presa di coscienza siano legati alcuni momenti salienti della storia del blog. A cominciare dalla famosa scissione del 2005 a seguito della quale nacque, per iniziativa di Benedetti, Moreschi, Scarpa e Voltolini, *Il primo amore*.

Vi è un punto, in particolare, che interessa mettere in luce: la difficoltà a risolvere, nell'esperienza online, il rapporto fra autore e lettore. Secondo

ciò che recita la teologia della Rete, il lettore assume un ruolo attivo come non mai: è un lettore che commenta, si intromette, contesta e giudica platealmente, ponendosi senza complessi di inferiorità nei confronti dell'autore. In tal senso non rinuncia ai toni polemici e alla prosopopea da primadonna, anche perché in molti casi può proteggersi dietro l'anonimato. Di più: il lettore persegue una propria strategia di autopromozione, misurabile in termini di visibilità e consenso. È in questo quadro che, come abbiamo già osservato, la distinzione fra autore e lettore tende a farsi meno netta. A entrare in crisi è la gerarchia su cui si fonda una comunità letteraria tradizionale, nella quale compito del critico è mediare fra scrittori e pubblico, orientare il gusto, sancire successi e insuccessi, consolidare il canone.

La cultura dei commenti

Come si conciliano queste dinamiche con le aspirazioni originarie di *Nazione Indiana*? È stato detto che il nucleo dei fondatori del blog perseguiva un'identità collettiva forte e che proprio tale obiettivo si è rivelato nei fatti impossibile da raggiungere. È questa la tesi, per esempio, di Andrea Lombardi (*L'esperienza di Nazione Indiana nella storia del web letterario italiano*, in *Ulisse*, 19, 2016, p. 47-66). Tesi peraltro contestata da Tiziano Scarpa, che la ritiene costruita solo su documenti esterni e quindi non informata del dibattito sviluppatosi all'interno del gruppo.

Comunque sia, l'ampliamento del pubblico, che segue una distribuzione a invarianza di scala secondo le ben note dinamiche della Rete – accumulo di contenuti, aggregazione di commenti e integrazione con altri soggetti portano i nodi più forti ad essere progressivamente più forti – de-

termina l'incontro con utenti sempre meno schierati sugli obiettivi dei fondatori. Utenti che commentano, contestano, deviano, non si allineano. Ma anche utenti che paralizzano il dispositivo pensante del blog, importando dall'esterno logiche lontane dallo spirito originario. Lo stesso Moresco lo riconobbe in un post di commiato, prima di abbandonare *Nazione Indiana*: la Rete – scrisse Moresco – «non è solo quel regno delle libertà e delle possibilità che generalmente viene descritto ma anche una macchina sbriciolante e immobilizzante».

Nazione Indiana è fra i blog che hanno mantenuto la funzione dei commenti sempre attiva. Tuttavia dopo la scissione del luglio 2005 è stato introdotto un meccanismo di moderazione, accolto con molta perplessità da una parte consistente degli utenti della prima ora. Fra il 2005 e il 2007 *Nazione Indiana* ha toccato il picco di popolarità, con un boom dei commenti del 2006. Erano altri tempi. Negli ultimi anni la partecipazione degli utenti si è ridotta in misura notevole, trovando opportunità di sfogo presso altre piattaforme. *Il primo amore*, viceversa, ha escluso fin dall'inizio la possibilità di commentare i post. Nel frattempo sono nate nuove iniziative, che hanno occupato la scena letteraria online e in qualche caso sottratto audience ai blog storici. È il caso di progetti come *minima&moralia*, *doppiozero* e *Le parole e le cose*. Poi ci sono quelli che hanno abbandonato del tutto i blog, per concentrarsi sul nuovo vettore comunicativo: Facebook.

La terza via

Ho riassunto la vicenda di *Nazione Indiana* e dei lit-blog italiani proprio perché mi sembra conte-



nere tutto il senso dei problemi oggi sul tappeto. Che fine fa il saggio critico, in un simile scenario? Ci sono due rischi evidenti. Da un lato il saggio può imboccare la strada dell'astrazione e dell'isolamento, rispetto al medium *mainstream* rappresentato da Internet. Dall'altro può adottare la logica in modo acritico, trasformandosi in un pacchetto informativo pronto per essere distribuito, condiviso, linkato, costellato di "mi piace" e cuoricini. L'alternativa non è esaltante: da un lato l'irrelevanza e la sclerosi, dall'altro la trasformazione del saggio critico in saggio acritico. Esiste una terza via? Credo di sì. Lovink osserva che quella della Rete è una società dell'interrogazione: «Poniamo una domanda al potere e restiamo in attesa dei calcoli dei calcoli della nuvola. Quel che succede dopo è alquanto astratto e scarno a livello visivo. È proprio per questo che i maggiori intellettuali e teorici non sono consapevoli delle trasformazioni in atto» (Geert Lovink, op. cit.). Penso in tal senso che il ruolo della critica su Internet sia porsi in mezzo fra la domanda dell'utente e la risposta del potere. La critica su Internet non può rinascere che come critica a Internet.

Paolo Costa

INIZIATIVE MOLTO APPREZZATE MA CHE
COMINCIANO A SOLLEVARRE INTERROGATIVI

SERVONO ALLA CULTURA?

VE NE SONO PER TUTTI I GUSTI E MUOVONO
MOLTE PERSONE. ORA PERÒ È GIUNTO IL TEMPO
DI METTERLE IN DISCUSSIONE E CHIEDERSI SE
HANNO PERSO LA LORO ORIGINARIA FUNZIONE

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Lil dibattito sull'utilità e il danno dei festival per la cultura contemporanea è un ingrediente indispensabile delle polemiche estive. C'è chi li accusa di ridurre l'esperienza culturale a evento, di sprecare risorse per l'effimero penalizzando gli indispensabili investimenti strutturali. Privilegiano la spettacolarizzazione e l'evasione festiva rispetto all'impegno feriale, all'interno della polis, più faticoso ma più produttivo. Invece per i fan il loro successo risponde a un bisogno diffuso di conoscenza, incontro e approfondimento che le tradizionali agenzie e i mass media non soddisfano più. Rilanciano il valore della cultura e la promuovono, occupando le pagine dei giornali e garantendo persino qualche briciola di visibilità radiotelevisiva agli autori. Mettono in primo piano il valore della *liveness* e della socialità, magari intrecciandola con quel che acca-

de nei social media. Riescono così ad attrarre fasce di utenti che in genere evitano con cura i luoghi deputati della cultura, che molti considerano esclusivi e noiosi. Senza dimenticare che i festival sono un grimaldello per il marketing territoriale: nella sua inchiesta sulle potenzialità economiche del Paese, Dario Di Vico osserva che, per quanto riguarda il turismo, «la Grande Crisi non ha intaccato la forza delle nostre tre grandi porte d'ingresso (Roma, Firenze, Venezia) e anzi ne ha visto aggiungersi una quarta (Milano) [...] Ma in parallelo abbiamo assistito alla valorizzazione di città intermedie che hanno saputo costruire una attrattività di territorio: un museo, un festival sono riusciti a modificare i flussi e alla rendita turistica storica hanno affiancato una creazione di valore contemporaneo» (Italia in Movimento, *Corriere della Sera*, 17 settembre 2017).

BK
OO
PRIDE
IN TOUR

FIERA
DELL'EDITORIA
INDIPENDENTE

Ingresso libero

Lo Stra
niero



Tanti altri mondi.

20/22.10.2017
PALAZZO DUCALE
GENOVA

a genova ^{1^a edizione} 2017

Il dibattito potrebbe continuare all'infinito, opponendo esempi e controesempi. Forse sarebbe meglio entrare nel merito: non tutti i festival sono uguali, non tutti hanno gli stessi obiettivi, non tutti li raggiungono. Per andare oltre l'impressionismo, sarebbe necessario disporre di una mappa completa e ragionata, con le tipologie di ciascun progetto. Finora non esisteva un censimento dei festival culturali italiani. In rete erano disponibili liste parziali all'interno di alcuni generi, settori o territori. Il gruppo di lavoro di cui faccio parte ha lanciato nel febbraio 2017 il progetto trovafestival.com, un portale che ha censito, nell'arco sei mesi, oltre 570 manifestazioni culturali in vari ambiti (arti visive, cinema, danza, libri e approfondimento culturale, musica, teatro...) in Italia e nel Canton Ticino. Tra queste, Trovafestival.com ha intercettato finora oltre 160 manifestazioni dedicate al libro, alla lettura e all'approfondimento culturale. Ciascuno di questi eventi ha le proprie caratteristiche.

Fiere e saloni

Una prima distinzione l'ha ribadita Giovanni Peresson nella recente inchiesta sui festival letterari (Una mappa per trovare i lettori, *Giornale della Libreria*, 4-7/2017, luglio agosto, in uno speciale che utilizza i dati di Trovafestival.com): è quella tra le fiere e i festival. I due format hanno modali-

tà e obiettivi diversi, ma in parte lo stesso pubblico. Fiere e saloni nascono sul modello del tradizionale mercato: l'esempio italiano più celebre è il Salone di Torino, prima edizione nel 1987, anche se la Fiera dei Librai di Bergamo, nata nel 1958, rivendica la primogenitura. Fiere e saloni hanno due vocazioni principali, più o meno appaiate: alcuni, come Torino o Parigi, si propongono come megalibrerie (un editore-uno stand) e il loro obiettivo primario è vendere libri fisici all'"utente finale". Una volta ci si andava "perché si trova tutto", oggi devono affrontare la concorrenza dei grandi store online. Alcune fiere sembrano aver assunto una nuova funzione perché danno spazio alla vitalità dell'editoria indipendente, come Più libri più liberi a Roma o Bookpride a Milano. Altre fiere (come quelle di Francoforte e Londra) si rivolgono soprattutto agli addetti ai lavori, concentrandosi nella sezione internazionale sul segmento B2B, ovvero sul mercato dei diritti: protagonisti sono gli agenti letterari e gli editor, il cuore è il Rights Centre. I festival letterari, che adattano al libro un format già sperimentato dal teatro e dal cinema, hanno il loro fulcro nell'incontro. Nelle fiere il protagonista è il prodotto, ovvero il libro. Qui al centro dell'attenzione c'è l'autore: il valore sta nell'esperienza, nell'incontro, nella compresenza fisica. Naturalmente, anche nei festival si vendono

libri. Naturalmente anche le fiere ospitano incontri che hanno spesso un notevole valore culturale. Ma restano due format diversi e difficilmente sovrapponibili.

Grandi e piccoli

I festival hanno caratteristiche e vocazioni variegata. Trovafestival aiuta a tracciare una provvisoria e precaria tassonomia, da incrociare con analisi economiche e sociologiche (come quelle di Guido Guerzoni, *Effetofestival 2008. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*; ed *Effetofestival 2012*, disponibili alla pagina <http://www.festivaldellamente.it/it/effetofestival>). Ci sono i grandi e i piccoli, anche se per valutare la dimensione bisogna tener conto di vari elementi. Il primo è la capacità d'attrazione: in Italia viaggiano intorno alle 100 mila presenze (e oltre) il Festival di Filosofia (Modena, Carpi e Sassuolo, che supera le 220 mila presenze con gli incontri non filosofici), Bookcity Milano (160 mila), Festivalletteratura (Mantova) e Pordenonelegge. Un secondo parametro dimensionale è il numero di eventi: in testa alla classifica c'era una manifestazione partecipata e diffusa come Bookcity Milano, con oltre 1.400 eventi in tre giorni nell'edizione 2017 (contro i 350 della prima edizione nel 2012). A questo gigantismo si sono accodati il Salone di Torino (nell'edizione 2017 ben 1.394 eventi al Lingotto e 581 al Salone Off, per un totale di 1.975 appuntamenti) e Tempodibri (con quasi 800 eventi al debutto nell'aprile 2017). Mantova si attesta da tempo intorno ai 200-230 eventi. Altri elementi significativi sono il fatturato (i festival maggiori hanno un budget di centinaia di migliaia di euro, mentre le spese dirette per l'edizione del Salone di Torino 2014 ammontavano a circa 4,3 milioni di euro) e l'indotto economico: per l'edizione 2014

del Salone di Torino, un ritorno sul territorio di 20,7 milioni di spese dirette più 32,3 di effetti indiretti e indotti (le ricerche di Fitzcarraldo per il 2009 e il 2014 si possono scaricare alla pagina <http://www.salonelibro.it/it/home/158-salone/dimensione-economica/10151-la-ricerca-sulla-dimensione-economica-in-pdf.html>).

Allargare il pubblico della cultura

Altro aspetto strategico sono le fonti di finanziamento: pubblico, privato o da sbigliettamento. Per il Festival di Mantova, edizione dopo edizione, si è rovesciato il rapporto tra enti pubblici, sponsor privati e biglietti: considerato 100 il costo di ogni edizione, se nel 1997 le tre voci pesavano rispettivamente 62,1, 27,7 e 10,2, nel 2015 le proporzioni erano di 11, 72 e 17 (Festivalletteratura dei record: dalle 15mila presenze della prima edizione alle 125mila del 2015, *La Gazzetta di Mantova*, 28 giugno 2016). Sul bilancio incide il prezzo d'ingresso agli eventi: la gratuità totale, o una tariffa di pochi euro per evento (utile soprattutto per gestire le prenotazioni), oppure un biglietto da 10 euro e più, in grado di produrre introiti significativi. Uno degli obiettivi prioritari delle politiche culturali, sottolineato anche dalle recenti direttive della Comunità Europea (Creative Europe 2014-2020 alla pagina <https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/>), è l'allargamento e coinvolgimento del pubblico. Un parametro utile per valutare l'efficacia dell'investimento (non certo l'unico) è la spesa necessaria per portare un singolo utente a un evento culturale (ovvero il rapporto tra investimento totale e presenze e quello tra investimento pubblico e presenze). La facilità d'accesso, la prossimità, la gratuità (ma anche l'eventizzazione) sono alcuni degli ingredienti dei festival che contribuiscono a favorire l'accesso agli eventi culturali.

I generalisti

La dimensione complessiva di una manifestazione interessa soprattutto chi la dirige, oltre che gli sponsor, pubblici e privati. Ma in un festival letterario di norma i singoli eventi restano “a misura d’uomo”: al massimo di un paio di migliaia di persone per gli eventi top, e solo nei festival più frequentati. Siamo in ogni caso lontanissimi dai 220 mila spettatori accalcati al concerto di Vasco Rossi a Modena il 1° agosto 2017 o dai 140 mila fan di Luciano Ligabue che hanno invaso Campovolo. Il totale delle presenze dei grandi festival è la somma di centinaia di eventi per piccole platee. A caratterizzare il programma festival non sono tanto i grandi eventi, ma il mix di offerte e la coerenza e la continuità della proposta. I festival generalisti, come quelli più grandi e ormai “storici” a Mantova e Pordenone, sbandierano in cartellone le star del circuito letterario internazionale editorial-spettacolare, trovando eco sui grandi organi di informazione. Hanno una ambizione generalista anche decine di manifestazioni minori, in centri piccoli e medi, che affiancano autori di “chiamata”, disponibili a promuovere il proprio libro, a glorie locali in grado di catturare la loro nicchia di spettatori.

La pedagogia

Per differenziarsi dalla genericità della proposta e identificare un target, si sono moltiplicate le manifestazioni monografiche. Per prime sono arrivate le materie scolastiche, quasi a tradire una implicita vocazione pedagogica: oltre alla filosofia, la storia (èStoria a Gorizia), le scienze (Genova, Cagliari, Bergamo, Roma), l’economia (Trento), il diritto (Piacenza), la spiritualità (Torino, quasi a sostituire l’ora di religione), il mondo antico (Rimini). Poi ci sono le professioni (ovviamente culturali): il Giornalismo (quello di Internazionale a Ferrara, e

a Castagneto Carducci), il Giornalismo Culturale (Urbino), la Traduzione (Urbino e Bellinzona), la Comunicazione (a Camogli). Diversi progetti nascono intorno a sostantivi trasversali che “fanno tendenza”: la Creatività (per il Festival della Mente di Sarzana), la Resilienza (Macomer), la Lentezza (Colorno), il “Vintage-Future” (Padova), i Matti (Venezia), i Sensi (con sessioni nel Parco dei Gessi a Bologna in primavera e nella Valle d’Itria in agosto). Imprevedibile successo ha avuto nel maggio 2017 la prima edizione del Festival della



Disperazione ad Andria, inaugurato dall’intervento di Giampaolo Ormezzano (La morte: quale futuro?) e concluso due giorni dopo da Carlo Lucarelli che raccontava “La fabbrica della disperazione”. Limitandosi all’ambito letterario, è possibile segmentare l’offerta privilegiando i generi: il noir (nel 2016 a Como e Milano, dopo una lunga sequenza di edizione a Courmayeur), la letteratura di viaggio (Roma ma non solo), LetterAltura (festival di letteratura di montagna, viaggio, avventura a Verbania), il Rosa (Women’s Fiction Festival a Matera), il Comico (a Livorno, con la supervisione di Ste-

fano BarTEZZAGHI). Spopola il fantasy: fate, elfi, gnomi e folletti animano tra l'altro Castelfranco Emilia, Garda, Mestrino, Bomarzo, Roccaraso. Si possono ideare appuntamenti monografici dedicati a un unico autore. Il modello sono le rassegne musicali come Torre del Lago-Puccini o Pesaro-Rossini. Viene ripreso non tanto per celebrare i grandi nomi della letteratura italiana, quanto per rendere omaggio a personaggi di culto come Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo) o John Fante, cui è dedicato il festival ospitato a Torricella Peligna, il paesino abruzzese da cui emigrò il padre dello scrittore. Le proposte monografiche hanno un ulteriore vantaggio, che s'intreccia con una tendenza - o una moda - che investe gli eventi culturali: rende possibile (o più facile) intrecciare varie discipline, accostando il libro allo spettacolo al concerto al film alla mostra. Un'altra chiave è la geografia, come insegnano le rassegne dedicate alle cinematografie minori (o emergenti). Intrecciando questa chiave con l'identità di alcune case editrici, sono nati I Boreali (letteratura nordica a Milano e non solo, a cura di Iperborea) ed Encuentro (letteratura spagnola e sudamericana a Perugia). È sorprendente la quantità di manifestazioni riservate ai bambini, e anche nelle manifestazioni per adulti si moltiplicano "spazi, laboratori, proposte dedicati ai più piccoli, pensate forse all'inizio per permettere alle famiglie di partecipare, ma che stanno prendendo sempre più spazio e mi sembra si stiano trasformando in qualcosa di diverso, quasi festival paralleli per i più piccoli" (Chi ascolta cosa nel mese dei festival?, Franco Lorenzoni, *Domenicale del Sole-24 Ore*, 2 settembre 2017).

L'enciclopedia

La vocazione enciclopedica è presente a vari livelli. Per i grandi festival letterari, l'ambizione è di

inannellare, anno dopo anno, un'antologia dal vivo dei grandi nomi della cultura mondiale. Per una manifestazione inclusiva come Bookcity, l'articolazione dei temi trasforma il programma in una "wikipedia live", dove è possibile raccogliere il parere di centinaia di esperti in altrettanti settori. Nel loro insieme, i festival monografici mappano il nostro sapere sovrapponendolo alla geografia italiana, ovvero alla vocazione culturale specifica di ogni città, vera o solo immaginaria. Ormai, volendo coprire tutto il sapere tradizionale, restano libere solo nicchie sempre più specialistiche (o localistiche).

L'impegno

Un filone in notevole sviluppo riguarda l'impegno civile (o il politicamente corretto). Sono nate manifestazioni dedicate alla Democrazia (Torino) e ai Diritti umani (Milano e per il cinema a Perugia). I festival possono diventare piattaforme per l'attivismo politico: notevole eco ha ottenuto il "Manifesto per una comunicazione non ostile" lanciato alla prima edizione di Parole O_Stili (Trieste) nel febbraio 2017. Hanno vocazione militante il Festival Alta Felicità (organizzato dai No-TAV in Val di Susa), Trame (il festival dei libri sulle mafie a Lamezia Terme), Segreti d'autore (festival dedicato alla natura della legalità e legalità della natura che si tiene nel Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni). Sta diventando un genere (ed è senz'altro politicamente corretto) anche la "letteratura migrante", al centro di progetti come Suq (Genova), Fuori Luogo (Sesto San Giovanni) o Sabir Fest (Messina e Catania).

Piccolo è bello

Alla tendenza al gigantismo si contrappone il "Piccolo è bello". Si privilegia la dimensione intima,

per favorire la profondità dell'incontro e dell'esperienza, oltre che il rapporto con il territorio e i suoi abitanti. Prototipo è Stazione Topolò, il festival più piccolo del mondo, ospitato in un minuscolo borgo della Carnia: «Gli incontri avvengono nelle piazzette, nei vicoli, nei fienili, nei boschi che assediano il paese; senza palchi, senza quinte, senza separazione tra abitanti, artisti e pubblico tanto da ricavarne un'impressione di partecipazione corale». Su questa linea, (quasi) tutte le piccole isole italiane hanno il microfestival letterario (che spesso si affianca a quello cinematografico e/o teatrale). In molti casi la priorità è animare il soggiorno dei villeggianti. Sono sempre più numerose le manifestazioni che si svolgono, oltre che in riva al mare, ad alta quota, anche in luoghi raggiungibili solo dopo una faticosa salita. Hanno iniziato i concerti (magari all'alba), poi sono arrivati anche eventi letterari in quota *site specific*. L'immersione nella natura si intreccia alla preoccupazione per il paesaggio: il festival eponimo si tiene ad Anacapri. La Luna e i Calanchi, il festival della paesologia ideato da Franco Arminio ad Aliano, vuole valorizzare «le aree interne, le terre alte d'Italia». Il Festival dei Tacchi si avvale degli sfondi western dell'Ogliastra. Roccamorgia «ha come protagonisti geografia, geologia e orografia» del Parco delle Morge.

Concentrato e diffuso, immobile o itinerante

A differenziare i festival sono anche le località che li ospitano. Da un lato quelli estivi, che si svolgono soprattutto in località medie e piccole e si rivolgono anche (o soprattutto) a un pubblico che arriva da fuori, creando a volte un significativo indotto economico. Dall'altro i festival metropolitani e cittadini, destinati in primo luogo agli abitanti del luogo e programmati nel corso dell'anno. Oliver



Baldacchino, spettatore del Festival della Mente 2017 (Sarzana), si lamentava su *la Repubblica* (4 settembre 2017) che «d'inverno mi resta solo YouTube»: in realtà il calendario di Trovafestival è imprevedibilmente fitto anche d'inverno, non solo nelle metropoli. Numerose manifestazioni concentrano il palinsesto in un unico spazio: non solo quelle piccole, ma anche i grandi festival rock dove i concerti si susseguono su un solo mega-palco. Le programmazioni più articolate invadono una pluralità di *venues* (piazze, teatri, castelli, palazzi, edifici storici), e a volte reinventano la loro funzione: ex fabbriche o edifici pubblici dismessi, spazi ipogei dimenticati, cascine urbanizzate, vengono restituiti alla cittadinanza con eventi di forte valore simbolico. Il “festival diffuso” può invadere l'intera città: nell'arco di tre giorni l'edizione 2017 di Bookcity ha occupato oltre 250 luoghi in tutti i quartieri di Milano.

C'è chi esplora una dimensione itinerante, con soluzioni originali. Lo Sponz Fest, ideato da Vinicio Capossela, ripercorre, sera dopo sera, con una serie di tappe spettacolari (non solo musicali), l'itinerario

della ferrovia che collegava Avellino a Rocchetta. Il Festival Strada degli Scrittori risale la SS 640 toccando i luoghi che hanno visto nascere e scrivere grandi autori siciliani come Antonio Russello, Andrea Camilleri, Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo, Tomasi di Lampedusa. A Nord-Est il Microfestival non è solo piccolo, è anche un laboratorio itinerante «che racconta e dà voce a territori di confine» toccando piccoli borghi tra Friuli Venezia Giulia, Austria e Slovenia. Il Periferico Festival è nato con l'intenzione di animare ogni anno un diverso quartiere di Modena. La formula nomade, che tocca diverse grandi città, affascina gli sponsor privati: vedi il Festival dello Sviluppo Sostenibile (con il sostegno di Enel, Unipol e Wind) che nel 2017 tocca diverse metropoli.

Marketing

Tutti questi festival si fanno concorrenza: l'investimento in promozione e un efficace ufficio stampa sono una delle chiavi del successo, forse prima ancora della qualità della programmazione. Per attirare l'attenzione e fissarsi nella memoria s'inventano etichette fantasiose, che giocano con le parole come LetterAltura. In tempi di crisi va di moda la crasi: PraLibri a Prali, FraleMura a Framura, Materadio (a cura di Radio3) a Matera.

I festival del futuro

Sono migliaia gli eventi programmati in centinaia di festival e saloni. Ma quasi tutti ricadono in generi consunti, che difficilmente possono attrarre il "non pubblico": la presentazione, la conferenza, il dibattito, la lezione, o meglio la lectio magistralis che ormai non si nega a nessuno. La prevedibilità del format spinge alla spettacolarizzazione: l'autore coinvolge attori, musicisti, dj e vj, o diventa lui stesso showman, con maggiore o

minor perizia. Affiorano però anche altri trend. Dal 2011, alcuni scrittori italiani vengono invitati a soggiornare sull'isola di Ventotene, per scrivere un racconto ispirato dall'isola; durante il fine settimana, il festival si apre al pubblico con la lettura degli inediti che verranno successivamente raccolti e pubblicati. Insomma, si chiede all'evento di non restare fine a se stesso, ma di produrre letteratura, di lasciare una traccia che magari può finire sui depliant della Pro Loco. Altri dispositivi cercano di innescare la partecipazione del pubblico attraverso i social ma anche usando tecniche di arte partecipata (vedi anche Oliviero Ponte di Pino, *La cultura in piazza*, "PreText", n. 2, giugno 2014).

Il Festival della Polemica

Altre caratteristiche possono innescare polemiche. Chi organizza e gestisce il festival? Le soluzioni sono variegate: direttamente gli enti locali, oppure gruppi, fondazioni culturali o bancarie, associazioni culturali e no-profit, ma anche associazioni di editori e librai, o le singole case editrici. Altro elemento distintivo è la durata: l'esperienza festivaliera si può bruciare in un week end, oppure dilatarsi nell'arco della settimana, o allungarsi fino a degradarsi in "rassegna" o "stagione".

Lo scenario è complesso, sarebbe necessario continuare la discussione. Magari al Festival della Polemica, organizzato ad Acquaviva delle Fonti: «Tre giorni dedicati alla discussione di grandi temi, con ospiti nazionali dalle visioni totalmente contrapposte», dove «il pubblico potrà intervenire solo per polemizzare con gli invitati». Ma tranquilli, non succede niente di grave: «Ogni discussione finirà letteralmente a tarallucci e vino, come da tradizione pugliese, con un'offerta simbolica del perdente». Perché l'Italia è tutta un festival.

Oliviero Ponte di Pino



E^{ditori}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



UN GENERE CHE STA AVENDO SUCCESSO.
HA AVUTO IL SUO CAMPIONE IN PIERO CAMPORESI

IL CIBO FA LA STORIA

DAL MERLUZZO ALLO ZAFFERANO, PASSANDO
PER LA NOCE MOSCATA E IL CACAO. GUERRE,
CONQUISTE E RIVOLUZIONI CAUSATE DA CIÒ
CHE OGGI RITROVIAMO SULLE NOSTRE TAVOLE

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



NEW YORK VAL BENE UNA SPEZIA

Sopra, la mappa di New Amsterdam ai tempi in cui gli olandesi la cedettero agli inglesi. Pensarono di fare un affare, perché ottenevano in cambio un'isola ricca di spezie.



Nel 1667 Olanda e Gran Bretagna conclusero un lungo conflitto firmando il trattato di Breda che stabilì, tra l'altro, lo scambio dell'isola di Run nell'Oceano Pacifico, ceduta agli olandesi, con l'isola di Manhattan, che passò agli inglesi. Il baratto, visto col senno di poi, fu decisamente favorevole agli inglesi, o meglio ai discendenti dei coloni britannici, ma all'epoca ad aver fatto un affare sembrarono soprattutto i Paesi Bassi, che barattavano New Amsterdam, poco promettente insediamento alle foci dello Hudson, con il più esotico e ricco atollo vulcanico indonesiano da cui proveniva il seme della noce moscata. Come potevano immaginare che quella zona palustre sarebbe diventata la grande New York, città di riferimento dell'età contemporanea? La vicenda è stata raccontata nel dettaglio da Giles Milton nell'*Isola della noce moscata*, libro in cui l'autore ricostruisce sapientemente, tra avventure eroiche e bizzarre di esploratori e pirati, come nell'Europa tra Quattrocento e Seicento le spezie rappresentarono una merce più preziosa dell'oro, determinando fondamentali scoperte geografiche e condizionando di fatto i destini del mondo.

Se è abbastanza risaputo che la cioccolata, la bevanda degli dei, ha fatto la sua prima comparsa in Europa circa cinquecento anni fa nella forma di semi di cacao offerti dagli indigeni Maya a Cristoforo Colombo o che l'incendio del Boston Tea party è stato all'origine della Guerra d'indipendenza americana, quanti conoscono l'influenza dello zafferano sulle sorti dell'uomo sul pianeta? Pochi, probabilmente, almeno prima della pubblicazione di libri come *Lo zafferano* di Pat Willard, che rintraccia le origini di quella polvere magica che, raccolta nell'antica Persia, spezia preziosissima, ha allietato i bagni di Cleopatra e



le cerimonie dei Romani, arricchito i banchetti medioevali e infine caratterizzato alcuni piatti tradizionali della cucina di mezzo mondo. Sono pochi anche coloro che avrebbero osato affermare che il merluzzo ha cambiato il corso della storia del mondo prima della pubblicazione del *Merluzzo* di Mark Kurlansky, dove si racconta l'autentica, quanto misconosciuta vicenda di un pur illustre protagonista delle nostre tavole sotto forma di baccalà o stoccafisso.

Nell'era della gastronomia in cui siamo immersi, dove il mercato librario è letteralmente trasformato dal successo dei molti libri di ricette di chef più e meno noti come dal trionfo della *food fiction*, i libri di Milton, Willard e Kurlansky rientrano pienamente in un filone saggistico che conferma la profezia di Ludwig Feuerbach secondo cui «l'uomo è ciò che mangia» e che comprende la *Storia della patata* di Larry Zuckermann, ma anche saggi ben precedenti del filologo come Piero Camporesi, studioso della *Scienza in cucina* di Pellegrino Artusi e autore

SCOPERTE QUOTIDIANE

Pieter Bruegel il giovane, *Matrimonio contadino*.

La storia dell'uomo si legge anche attraverso le abitudini alimentari di gente che non ha lasciato grandi tracce dietro di sé.

LA NUOVA SAGGISTICA CULINARIA

del *Pane selvaggio* o del *Paese della fame*, che hanno il pregio di raccontare con competenza e buona capacità narrativa una storia solo apparentemente laterale. Per condurci a scoprire, per esempio, che è stato probabilmente proprio inseguendo i banchi di merluzzo che i vichinghi e i baschi arrivarono alle coste nordamericane ben prima di Cristoforo Colombo.

Se è più naturale insomma affermare che il computer, la radio o qualche altra scoperta o invenzione tecnologica hanno cambiato la storia dell'uomo, è assai meno scontato ricostruire come e perché spezie come la lavanda o sostanze come il sale abbiano influito sui grandi avvenimenti come sui cosiddetti cambiamenti di lunga durata, e cioè i costumi e le abitudini dei popoli. Ecco perché, accanto alla rispettabilissima storia dei grandi eventi, resta da scoprire un'inesauribile miniera di microstorie e di sorprendenti comparse e protagonisti minori che rappresentano un modo alternativo di rileggere il passato in modo piacevole e poco convenzionale.

In passato – come ha scritto Carlo Ginzburg – si potevano accusare gli storici di voler conoscere soltanto le «gesta dei re». Oggi, certo, non è più così. Sempre più essi si volgono verso ciò che i loro predecessori avevano taciuto o semplicemente ignorato. Radicalizzando gli insegnamenti di una scuola che ha raggiunto vette importanti con il *Montaillou* di Emmanuel Le Roy



Ladurie o con *La domenica di Bouvines* di Georges Duby e superando gli stessi dettami della cosiddetta storia della mentalità e della lunga durata inaugurata dai maestri francesi delle *Annales*. *Il Formaggio e i vermi* sono, per esempio, le parole del titolo di uno dei saggi più affascinanti di Ginzburg ma anche le forme, gli oggetti e gli odori dell'universo di Domenico Scandella, detto Menocchio, attraverso cui l'autore ricostruisce la storia misconosciuta di un mugnaio nato a Montereale in Friuli, sposato con sette figli (e altri quattro morti), che il 28 settembre 1583 fu denunciato al Sant'Uffizio per aver pronunciato parole «ereticali e empissime» su Cristo, e condannato al rogo in occasione del giubileo del 1600.

Di Menocchio è parente in qualche modo Monsieur Pinagot. Nato nel 1798, in un minuscolo villaggio della Normandia, ai limiti della foresta, non si è mai allontanato da quei luoghi per l'in-

tera sua esistenza. Per guadagnarsi da vivere, fabbricava zoccoli. Non sapeva né leggere né scrivere. Alla sua morte, nel 1876, è silenziosamente scivolato nell'oblio, finché lo storico Alain Corbin non ne ha trovato il nome negli archivi e ha cominciato un'inchiesta di grande interesse, *Il mondo ritrovato di Louis François Pinagot*, in cui ha cercato di capire chi fosse e che cosa potesse pensare uno dei milioni di esseri umani che ci hanno preceduto nel corso della storia senza lasciare tracce. Per ricostruire l'universo e l'epoca del protagonista, l'autore della *Storia sociale degli odori* indaga, in questo caso, il frumento e l'orzo coltivati oltre le foreste della Perche, qualche maialino da latte, il sidro consumato in compagnia di altri zoccolai alla fiera di Saint Martin, poche vacche e capre per il burro e il formaggio, il pane che durante la crisi d'inizio Ottocento è sostituito da legumi, patate e latticini, perché la tavola di Pinagot e della sua famiglia riassume per molti aspetti la sua esistenza dimenticata.

La cosiddetta *Food history*, privilegiando l'indagine economica, ambientale, antropologica e culturale rispetto a quella culinaria tradizionale, è un campo di studio in continua crescita grazie anche all'interdisciplinarietà che la caratterizza. Manca una definizione precisa, potremmo parlare forse di cibologia, ma come tradurre efficacemente neologismi come *foodscape*, il contesto, o paesaggio alimentare di un'epoca?

Dall'Oxford Food Symposium del 1981 a oggi gli studi sul cibo hanno trovato un numero

crescente di cultori nei campi più disparati, dalla sociologia alla filosofia, dalla scienza all'etica con corsi universitari, associazioni e istituzioni nate e sviluppatesi dal Nord America (il Master della Chatham University per esempio) all'Italia (l'Università di scienze gastronomiche di Pollenzo, animata dal fondatore di Slow Food Carlo Petrini e dove insegna anche Massimo Montanari, tra i fondatori della rivista *Food & History* e del Master in Storia e cultura dell'alimentazione della Facoltà di Lettere di Bologna istituito in collaborazione con le Università di Tours, Barcellona e Bruxelles, e autore di opere come *La fame e l'abbondanza*).

Tra i fautori dei *Food Studies* ci sono anche saggi come Michael Pollan, autore del bestseller *Il Dilemma dell'onnivoro*, dove analizza, un piatto dopo l'altro, il tipico pranzo americano mostrando cosa nascondono effettivamente le singole portate al di là delle etichette riportate su cibi e prodotti, o Tom Standage, autore di una



LA PANCIA DEL POTERE

Sotto, in questa pagina, vignetta satirica sul rapporto cibo e potere (da *Caricature*, 1832). Nella pagina a fianco, lo scrittore Jared Diamond, autore del saggio *Armi, acciaio e malattie*.

LA NUOVA SAGGISTICA CULINARIA

Storia commestibile dell'umanità, che vede il cibo come una “forchetta” invisibile che ha costantemente pungolato il corso evolutivo della civiltà umana.

Cosa c'entra per esempio la Rivoluzione francese con chef e ristoranti? Molto, secondo il saggista americano Adam Gopnik, perché dopo il 1789, a Parigi, gran parte delle famiglie nobili erano fuggite, quando non erano finite in carcere o sotto i ferri del boia, lasciando deserti gli *hôtel particulier* e senza lavoro la servitù e i raffinati cuochi domestici. Fu probabilmente proprio quando questi ultimi iniziarono a proporre al pubblico i loro servizi culinari che videro la luce i primi ristoranti “stellati”. È solo una delle molte vicende che Gopnik ricostruisce, col gusto del grande storico del costume e l'ironia del letterato raffinato, nel suo saggio su cibo e cucina nel mondo, con la sfida tra cabernet californiano e bordeaux francese, la cucina giapponese, i fast food e molto altro.

Prendiamo il caso di un saggio che incrocia abilmente storia, biologia, archeologia, genetica e antropologia come *Armi, acciaio e malattie* di Jared Diamond. Per Bill Gates «è la spiegazione più convincente del perché gli occidentali siano riusciti a conquistare il resto del mondo, e non viceversa». La ragione essenziale della storica “superiorità” sta, secondo l'autore, nella grande rivoluzione agricola dell'Età Neolitica e nell'allevamento degli animali, rese possibile in Eurasia da una serie favorevole di condizioni geografiche e climatiche che consentirono, per la prima volta, la produzione di cibo in alternati-

va a caccia e raccolta, cambiando la dieta dell'uomo e consentendo uno straordinario aumento della popolazione e uno sviluppo tecnologico senza uguali in altre parti del mondo. Nel suo racconto appare chiaro come la domesticazione della mandorla, dell'olivo o del melo, per fare qualche esempio, hanno conseguenze più importanti di quanto non sia mai stato considerato sui libri di storia. Tra le piante oggi coltivate, ma originariamente velenose, ci sono infatti anche i fagioli, i cocomeri, le patate, le melanzane e i cavoli: tutti casi in cui una mutazione deve aver dato origine a qualche esemplare commestibile, che i primi agricoltori fecero germogliare e coltivarono in proprio.

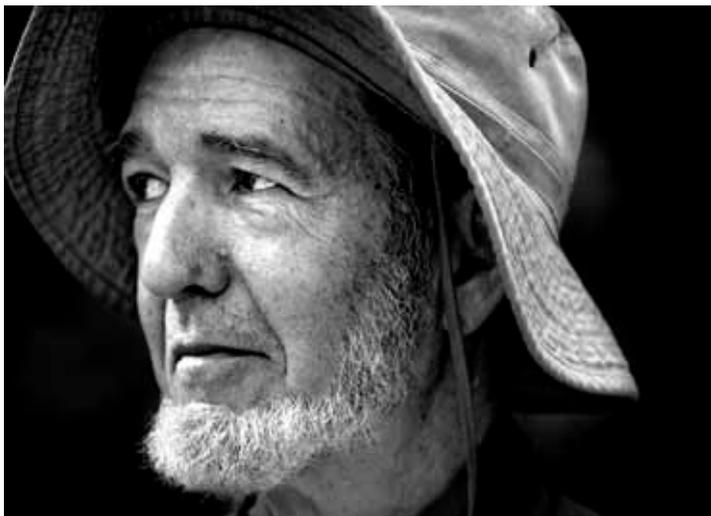
Il cibo conta, insomma, e una caso lampante è anche quello della conquista del Nuovo Mondo da parte degli europei nel corso del Sedicesimo secolo, quando hanno giocato un ruolo preponderante malattie portate da animali da allevamento che entravano nel sistema alimentare occidentale. La maggioranza degli americani nativi morì infatti a causa dei microbi d'importazione piuttosto che in combattimento. E a importarli furono principalmente animali come buoi e maiali che gli spagnoli trasportarono nei nuovi territori per replicare il loro modello economico e produttivo e le abitudini alimentari.

Ma l'alimentazione non spiega solo mutamenti millenari e svolte storiche planetarie. È anche uno strumento utilissimo per indagare la storia a noi più vicina e i suoi personaggi. La mezza pera offerta in altri tempi e con rigorosa naturalezza alla parca mensa del presidente della Repubblica Luigi Einaudi



o il patto della crostata, apparentemente destinato all'epoca a suggerire una tregua sulle riforme costituzionali tra D'Alema e Berlusconi sono, probabilmente, oggetti ed eventi destinati a imprimersi nell'immaginario collettivo e nella stessa storia politica di un Paese assai più a lungo dei frequenti quanto spesso impercettibili cambiamenti governativi che ne hanno cadenzato il lento trascorrere.

L'impressione è infatti che quello del costume politico sia spesso un modo di raccontare l'attualità e la storia recente del nostro Paese assai più penetrante e meno frivolo di quanto non si pensi. E tra i cultori di maggior successo di questo genere c'è senz'altro Filippo Ceccarelli, giornalista e brillante osservatore di vizi e consuetudini del palazzo e dei suoi inquilini, siano essi i protagonisti più in vista della vita pubblica o gli scherani, i portaborse e le figure nell'ombra. Con sapienza e invidiabile memoria archivistica, senza mai eccedere nell'uso quasi automatico di metafore gastronomiche, l'autore ha ricostruito, nello *Stomaco della Repubblica*, la storia del secondo dopoguerra, sbirciando nel piatto dei politici, illustrando gli usi culinari e conviviali dell'intero arco costituzionale, dall'insipida minestra servita ai membri della Consulta ai risotti dello chef preferito della sinistra, cucinati in diretta televisiva con l'abile regia di Bruno Vespa; il quale, non a caso, nei suoi numerosi *bestseller* pone sempre particolare attenzione alle mondanità culinarie della seconda Repubblica, ben sapendo che il menù di una serata al ristorante tra alleati di uno schieramento, se non influisce direttamente sul risultato della stessa, resta comunque un ingrediente fondamentale di



ogni abile ricetta narrativa e vale spesso più del racconto di una strategica riunione nei palazzi del potere convocata appositamente per cambiare le sorti della nazione.

Noi mortali abbiamo in fondo in comune con i potenti proprio il bisogno e il piacere di mangiare, e questo ce li avvicina e ci aiuta a capirli o detestarli esattamente come, per fare un altro esempio, l'esigenza e il desiderio del sesso, oggetto del precedente libro dello stesso Ceccarelli, *Il letto e il potere*, che è appunto una storia sessuale della Prima Repubblica.

Inutile aggiungere che dai tortelli delle feste dell'Unità al caffè di Sindona, passando per il frigorifero di Bettino, cui solo il delfino Martelli pareva ammesso, lo stomaco della Repubblica sembra immancabilmente tutt'altro che sazio. E non solo di cibo, naturalmente.

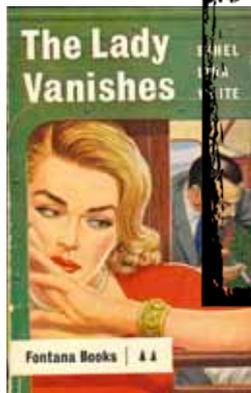
Carlo Alberto Brioschi

LO STRANO CASO DELLE GIALLISTE
MAI RICONOSCIUTE DAL PUBBLICO MASCHILE

LA PAURA E' DONNA?

CI VOLLERO I RECORD DI VENDITA DI AGATHA
CHRISTIE PER FAR ACCETTARE LE DONNE
NEL CLUB DELLE SCRITTRICI DI ROMANZI
CHE TENEVANO CON IL FIATO SOSPESO

di VALERIA PALUMBO



L'ARTE DEL CRIMINE

A destra, Agatha Christie. Sopra,
la copertina di *The Lady vanishes*
di Ethel White. Nella pagina
a fianco, in alto, *A Death in the Family*
di Miriam Allen deFord.

Lil 3 dicembre 1926 Agatha Christie sparì da casa per una decina di giorni. Erano le 9,45 del mattino circa. La Christie era già celebre ed era ormai al suo sesto romanzo, *L'assassinio di Roger Ackroyd*. Quella mattina la scrittrice salì in camera della figlia, Rosalind, la baciò sulla fronte e uscì in auto da Styles, ossia il suo delizioso, tipico cottage inglese, che sorgeva sulla Devenish Avenue, nel villaggio di Sunningdale, nel Berkshire, una quarantina di chilometri a ovest di Londra. Aveva appena litigato con il marito, Archie Christie, che le aveva annunciato l'intenzione di chiedere il divorzio. E anche il proposito di passare il weekend con l'amante. Lei rispose che se ne sarebbe andata nello Yorkshire. E, invece, un ragazzo trovò la sua auto, una Morris Cowley verde, abbandonata lungo un pendio a Newlands Corner, vicino Guildford. A bordo, la sua pelliccia, la sua patente, per altro scaduta, e altri oggetti personali. La polizia pensò che fosse stata uccisa. Furono dragati pozzi e torrenti. Si cercò dappertutto.

I giornali prepararono ricordi e coccodrilli della celebre romanziera. Il *Daily Mirror* parlò del *Novelist Mystery* in prima pagina. Perfino il *New York Times* titolò preoccupato che anche i cani segugio stavano cercando, senza successo, la scrittrice. O almeno il suo corpo. Sulle sue tracce si misero i boy-scouts, 15 mila volontari e 500 poliziotti. Per la prima volta nella storia poliziesca della Gran Bretagna furono utilizzati gli aerei. Di Agatha Christie, nessuna traccia. E se si fosse uccisa? O se l'avesse uccisa Archie, il marito, ex pilota della Prima guerra mondiale, bellissimo e infedele? Il segretario di casa, Carlo Fisher, spingeva in quella direzione e implorava la polizia di sbrigarsi con le indagini.

Perché stiamo raccontando questa storia? Primo,



per testimoniare l'importanza, non soltanto nel suo Paese, di una scrittrice come Agatha Christie, che vanta il record di un miliardo circa di libri venduti in tutto il mondo (*Dieci piccoli indiani*, da solo, ha venduto circa 100 milioni di copie). Secondo, per ricordare l'insolito intreccio che, non soltanto in Gran Bretagna, unì vita e opere degli scrittori e delle scrittrici di maggior successo, a cominciare proprio dagli autori e dalle autrici di polizieschi. Terzo perché, anche considerando Agatha Christie un caso a sé, il peso delle donne nell'invenzione e nella diffusione di gialli e thriller è stato decisivo. Ma, come spesso è avvenuto in letteratura, è rimasto molte volte celato sotto l'uso di pseudonimi maschili, gli unici che garantivano alle scrittrici la possibilità di pubblicare ed essere acquistate da lettori uomini.

Quanto alla misteriosa scomparsa di Agatha Christie, furono addirittura coinvolti nelle indagini Sir Arthur Conan Doyle, l'inventore di Sherlock Holmes, e la scrittrice Dorothy Sayers, autrice



della serie di romanzi e racconti dell'investigatore gentiluomo Lord Peter Wimsey. La prassi può sembrare insolita, ma in realtà gli scrittori di polizieschi furono spesso considerati anche ottimi detective. George Simenon, per esempio, fu coinvolto (con esiti pessimi ed esilaranti), nel 1934, nelle indagini sulla morte di un bancarottiere e faccendiere ucraino, Alexandre Stavisky. Nel caso Christie, i due scrittori ingaggiati non si rivelarono più brillanti. Doyle, che era fissato con l'occulto, si impadronì di un guanto della Christie e lo portò a un medium che non ne cavò un ragnò da un buco. La Sayers, più concreta, fece un sopralluogo sul luogo della scomparsa, non trovò indizi utili, si arrese, ma poi utilizzò lo scenario per il suo romanzo *The Unnatural Death, La Morte innaturale*, del 1927.

La cosa più singolare, a discredito di Scotland Yard, è che la Christie, intanto, se ne stava in un hotel termale a Harrogate, l'Hydropathic Hotel, fin dal giorno successivo alla scomparsa, regi-

strata sotto il cognome dell'amante del marito, Neele, e facendosi passare da turista proveniente da Cape Town. Passò quei giorni a leggere tranquillamente, e forse con un certo divertimento, i giornali in cui si raccontava del suo probabile assassinio. Fu anche vista ballare il charleston, giocare a bridge, fare le parole crociate. Con un senso di humour molto bri-

tannico, e un irrefrenabile gusto per il mistero, mise perfino uno strano annuncio sul *Times* in cui invitava i parenti di una fantomatica Mrs Teresa Neele, dal Sud Africa, di mettersi in contatto con lei attraverso una casella postale.

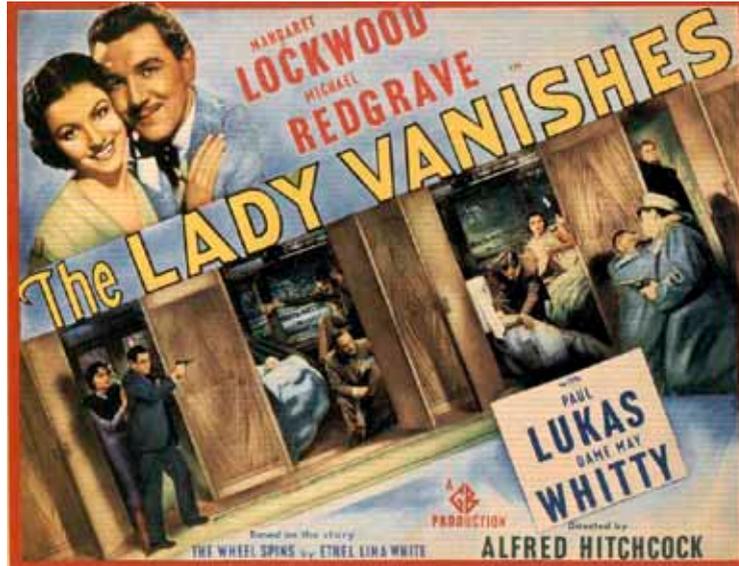
La cosa incredibile è che, all'hotel, furono in molti a vederla. Ed è poco probabile che non leggessero i giornali. Forse erano molto inglesi. Forse stavano al gioco. Ma di certo, non dissero niente. Finché un giovane giornalista, Peter Ritchie-Calder, la individuò e costrinse la polizia a portar a Harrogate, Archie, il marito. Lei, apparentemente, lo scambiò per suo fratello. Ma lo salutò cordialmente. Archie la prese da parte, le parlò a lungo. Poi uscì dalla camera e disse in pubblico: «Ha completamente perso la memoria. Non sa chi è...». Gli psichiatri diedero ragione a lui: amnesia totale. La polizia continuò a credere invece a una vendetta contro Archie, ossia che la Christie fosse lucidissima. I giornalisti sostennero la tesi della polizia. Gli indizi, in fondo, non

DAL LIBRO AL GRANDE SCHERMO

Nella pagina a fianco, Enid Blyton. Qui sotto, il manifesto del film tratto dal romanzo giallo *The lady vanishes*, girato nel 1938 da Alfred Hitchcock con Margaret Lockwood e Michael Redgrave.

mancavano: non soltanto la scrittrice aveva portato con sé una cintura piena di denaro; ma, dall'hotel, aveva scritto ai magazzini Harrods chiedendo notizie di un anello di diamanti perso la settimana prima e descrivendolo perfettamente. Altri tempi: l'anello era stato trovato, consegnato alla direzione dei magazzini e conservato. Così le fu fatto recapitare nell'hotel di Harrogate, indirizzato a Mrs Teresa Neele, apparentemente senza alcun sospetto da parte dei responsabili di Harrods. Non solo: la direzione dei magazzini sostenne poi di non conservare alcuna copia della lettera dell'anello. Il che accrebbe il mistero.

Agatha Christie tornò comunque a casa. Meglio, si trasferì a Londra con Rosalind, la figlia, e Carlo, il segretario. E seguì un trattamento psichiatrico in Harley Street. Archie, il marito fedifrago, invece, traslocò dalla vera Neele, l'amante, e nel 1928 ottenne il divorzio. A quel punto, per sopravvivere, Agatha Christie radunò le vicende dell'ispettore Poirot in un unico libro e le fece pubblicare. Poi si rifugiò alle Canarie con la figlia e terminò il quinto romanzo, ancora con Hercule Poirot protagonista: *Il mistero del treno azzurro*, che aveva interrotto per la morte della madre. Ovvero, continuò, come in fondo aveva sempre fatto, a vivere della sua scrittura. Cosa che, per singolare che possa sembrare, non è mai stata vista di buon occhio nella società tradizionale britannica, per quanto riguarda le donne. Curioso come a volte misoginia e lotta al razzismo possano convivere: a proposito di *Dieci piccoli indiani*, forse il suo capolavoro, la Christie



era partita da una filastrocca che si intitola *Ten Little Niggers*, Dieci piccoli negretti. Il titolo scelto dall'autrice riprendeva quello della filastrocca. Il libro uscì in Gran Bretagna nel 1939. Le edizioni italiane, la prima, del 1946, e quelle successive, fino al 1972, adottarono invece il titolo usato dall'edizione americana, uscita a New York nel 1940, che, per non incorrere in accuse di razzismo, si intitolava *And Then There Were None*. E poi non rimase nessuno, la frase con cui si conclude la filastrocca. Il giallo è diventato soltanto dopo, sia in America sia in Italia, *Dieci piccoli indiani* (in effetti, esiste una versione della filastrocca che si intitola così). Nel 1945 René Clair ne fece la prima riduzione cinematografica. E scelse come finale quello della versione teatrale, che era stato cambiato rispetto al libro dalla

NELLA VITA COME IN UN ROMANZO

stessa Christie: permetteva a due personaggi di sopravvivere. Il numero di adattamenti televisivi, cinematografici e teatrali dei gialli della Christie, è davvero impressionante. Il misterioso signor Quin fu portato sul grande schermo già nel 1928. Il regista, Leslie Stephenson Hiscott, avrebbe poi diretto, nel 1931, *Alibi*, prima apparizione cinematografica del detective belga Hercule Poirot, forse la creazione più celebre della Christie.

Abbiamo accennato che, per ritrovare la Christie, nei dieci giorni della scomparsa del 1926, fu chiamata un'altra giallista, celeberrima all'epoca: Dorothy Sayers. Oggi si legge poco, benché le versioni radiofonica (1973-1983) e televisiva (1987) della Bbc delle indagini di Lord Wimsey, abbiano avuto successo. In più, l'ultimo romanzo, incompiuto, della Sayers, *Un matrimonio perfetto*, è stato completato, nel 1998, dalla scrittrice inglese Jill Paton Walsh, che poi ha scritto altri due romanzi che hanno per protagonista lo stesso aristocratico detective.

Quanto a Dorothy Sayers, la sua vita è stata altrettanto interessante di quella della Christie. Dorothy voleva assolutamente laurearsi. Ma in Inghilterra, a inizio Novecento e in barba alle battaglie delle suffragette, le donne non potevano farlo. Lei riuscì nel 1915, a Oxford, a ottenere un



documento che riconosceva i suoi studi e i suoi ottimi risultati, ma non la dichiarava laureata. La guerra cambiò tutto e Dorothy si rifece cinque anni dopo, ottenendo un Master, sempre a Oxford. Dotata di una tenacia rara, non divenne soltanto un'acclamata scrittrice, ma anche un'ottima traduttrice di Dante in inglese. Fu femminista. Con ironia. Nel più celebre romanzo della serie di Lord Wimsey, *Strong Poison*, che uscì nel 1930, compare per la prima volta il personaggio di Harriet Vane, una

scrittrice di gialli molto simile all'autrice. L'aristocratico detective finirà per sposarla. Ma, nel primo romanzo, Harriet è addirittura accusata di aver avvelenato il suo amante. Solo che, all'epoca, nel 1930, a far scandalo non fu l'avvelenamento, quanto il fatto che la protagonista del romanzo avesse una relazione sentimentale alla luce del sole e non avesse alcuna intenzione di sposarsi e che addirittura rifiutasse le ripetute proposte di matrimonio di Lord Wimsey.

In più la Sayers attribuisce al suo detective una caratteristica che all'epoca era considerata un tabù: il trauma post-bellico. Lord Wimsey è tornato irrimediabilmente segnato dalle trincee. Secondo dei tre figli di Mortimer Wimsey e Honoria Lucasta Delagardie, Peter è rimasto presto orfano ed è stato allevato dallo zio, Paul Auster

Nella pagina a fianco, Dorothy Leigh Sayers ritratta da Sir William Oliphant Hutchison (National Portrait Gallery, Londra). Qui sotto, Mary Roberts Rinehart.

Delagardie. Ha studiato a Eton e Oxford, dunque appartiene alla *crème* dell'aristocrazia britannica. Poi ha partecipato alla Prima guerra mondiale con il grado di maggiore: è stato ferito dallo scoppio di una granata e congedato. L'incidente gli ha lasciato un disturbo post-traumatico. Tornato a Londra, si è stabilito in una casa a Piccadilly assieme al suo ex sergente Bunter, che è diventato il suo maggiordomo e collaboratore: anche la descrizione dei legami strettissimi, ma pur sempre classisti, che gli uomini avevano stabilito sul fronte, rappresentava una novità.

Dopo dodici romanzi e ventun racconti, Dorothy Sayers si stancò di Lord Wimsey. Però, anziché farlo morire, come tentò di fare Conan Doyle con Sherlock Holmes, gli concesse un'esistenza ritirata, tranquilla e felice. Le novità introdotte dalla Sayers nella narrazione poliziesca non si limitarono all'approfondimento psicologico. Nel romanzo poliziesco epistolare *Il dossier Harrison*, del 1930, che la Sayers scrisse a quattro mani con Robert Eustace, appare per la prima volta nei suoi libri l'indagine scientifica in senso moderno. Non l'aveva, in realtà, inventata lei: il giallo scientifico è, di fatto, un'invenzione dello scrittore e chirurgo londinese Richard Austin Freeman (1862-1943), che creò il detective-medico John Evelyn Thorndyke. Ma Dorothy la fece subito sua. E con questo sfatò anche il mito che le donne non avessero alcun



talento per l'indagine scientifica.

In realtà, nell'Inghilterra di inizio Novecento, in barba al successo di Agatha Christie e Mary Shelley, si riteneva che le donne non fossero dotate neanche per la scrittura di gialli e thriller e horror. Invece, prima o contemporaneamente alla Christie lavorò, e con un successo oggi dimenticato, una nutrita schiera di gialliste.

La capostipite, o comunque la migliore rappresentante è stata la statunitense Mary Roberts Rinehart (1876-1958), chiamata a torto l'Agatha Christie americana, non fosse altro perché era nata prima e perché, come giornalista e scrittrice, ebbe molti altri meriti. Primo fra tutti aver raccontato gli orrori della Prima guerra mondiale, in particolare in *Kings, Queens and Pawns: An American Woman at the Front*, Re, regine e pedine: una donna americana al fronte, del 1915. Il suo personaggio, Miss Pinkerton, un'infermiera-detective, non soltanto inaugurò un filone, ma svelò

al tempo stesso un pregiudizio e un'evidenza dell'epoca: le donne che volevano dedicarsi alla medicina, o anche soltanto avere una vita autonoma o addirittura avventurosa, non potevano far altro che le infermiere. Perché non era loro concesso né fare i medici, né i soldati. Mary Rinehart, che aveva avuto un'infanzia dolorosissima, ebbe una grande influenza sulla letteratura statunitense degli anni Venti e Trenta. Fra l'altro, al suo pipistrello, *The Bat*, una *pièce* teatrale del 1920, si ispira, per ammissio-

IL PIÙ AMATO

Una scena dal film tratto da *Dieci Piccoli indiani*, il best seller di Agatha Christie che superò ogni record di vendite nel mondo.

NELLA VITA COME IN UN ROMANZO

ne degli stessi autori, il supereroe Batman.

Per coincidenza, uno dei romanzi più noti della Rinehart, *La scala a chiocciola*, non è quello a cui si ispira il celebre film del 1945, diretto da Robert Siodmak: il regista tedesco adattò invece l'omonimo (in italiano) romanzo della britannica Ethel Lina White (l'originale, del 1933, si intitola *Some Must Watch*), autrice anche di *The Wheel Spins*, Il mistero della signora scomparsa, del 1936, dal quale,

due anni dopo, Alfred Hitchcock trasse il film *La signora scompare*. Anche la White è oggi poco conosciuta. Ma l'elenco delle "sconosciute" di successo che vendettero migliaia e migliaia di copie di polizieschi e thriller nei primi decenni del Novecento o già a fine Ottocento è sorprendentemente lungo. Solo per citarne alcune: Catherine Louisa Pirkis (1841-1910) fu una delle madri delle storie di detective in Inghilterra. Alle sue spalle una consistente tradizione di romanzi gotici femminili. Harriet Stratemeyer Adams (1892-1982) pubblicò circa 200 *mysteries*. Spesso sotto pseudonimo. Josephine Bell, ovvero Doris Bell Collier (1897-1987), è stata medico oltre che autrice: ha scritto 45 thriller e moltissimi racconti e gialli per la radio. Enid Mary Blyton (1897-1968) ha scritto soprattutto per i bambini, anche se amava gialli e *mysteries*. Negli anni Trenta arrivò a vendere oltre 600 milioni di copie. È stata tradotta in 90 lingue: un record ancora superato da pochi. Tra le statunitensi la decana è stata Anna Katharine Green



(1846-1935). Negli Stati Uniti la chiamano "la madre delle storie di detective". I suoi intrecci erano impeccabili da un punto di vista legale.

Sempre negli States, raggiunsero una certa notorietà Geraldine Bonner (1870-1930), scrittrice e giornalista, meglio conosciuta come Hard Pan, e Frances Crane (1890-1981), che dedicò al crimine e ai delitti ben 26 volumi. Più famosa Miriam Allen deFord (1888-1975), che è stata anche un'attivista di sinistra, una sostenitrice dei metodi anticoncezionali e una suffragista, ma che, appunto, conquistò un largo seguito con i suoi libri di spionaggio e i romanzi di fantascienza. Kathleen Freeman (1897-1959), che firmava le sue storie di detective come Mary Fitt, era invece una grecista, di formazione.

Però c'è qualcosa che rende Agatha Christie unica, anche nel panorama maschile: ironia e autoironia attraversano sia la sua vita, sia la sua scrittura. Solo un paio di esempi. Nel 1930 la Christie, ormai divorziata, aveva 40 anni: all'epoca un'età da ri-

tiro, soprattutto per una donna sola. Invece Agatha partì per il Medio Oriente e raggiunse Baghdad. Ne avrebbe poi tratto ispirazione per scrivere *Assassinio sull'Orient Express*. Nel frattempo, sul sito archeologico di Ur, conobbe un giovane studioso, Max Mallowan, che aveva 14 anni meno di lei, ovvero era ventiseienne. Si innamorarono, si sposarono, coinuaronono a viaggiare insieme, incuranti dei mal di pancia dei benpensanti. A chi le chiedeva come potesse funzionare una coppia così “dispari” d’età (ovviamente nessuno si sarebbe permesso un commento se fosse stato lui molto più vecchio: era la prassi), lei rispondeva serafica: «Mio marito è archeologo. Più invecchio, più gli piaccio».

Dei loro viaggi ci è rimasto un diario divertente, pubblicato molti anni dopo, *Come, Tell Me How You Live*, ossia Dai, dimmi come vivi. In italiano purtroppo è stato tradotto come *Viaggiare è il mio peccato*. Così la scrittrice vi descrive il saluto della sorella alla stazione, in occasione di una sua partenza: «Mia sorella m’informa lacrimevolmente che ha il presentimento di non rivedermi mai più. Io non ne sono particolarmente colpita, dal momento che nutre questo genere di presentimento tutte le volte che parto per l’Oriente. E che farò, mi chiede, se Rosalind ha un attacco di appendicite? Non mi pare che esistano buone ragioni perché mia figlia quattordicenne debba avere un attacco di appendicite e, pertanto, l’unica cosa che mi viene da risponderle è... “non operarla tu!”». Così poi racconta l’arrivo al confine turco sul mitico Orient Express: «Al mattino salgono a bordo i funzionari della dogana turca. Procedono senza fretta e mostrano un profondo interesse per il nostro bagaglio. Perché, mi domandano, ha con sé così tante paia di scarpe? Sono troppe. Ma, rispondo, visto che non fumo, non ho sigarette,

e allora perché non qualche paio di scarpe in più? Al doganiere la mia spiegazione va a genio. Gli sembra ragionevole. Cos’è, mi chiede ancora, questa polvere dentro questa scatola? Polvere contro le cimici, dico. Ma vedo che non m’intende. Si acciglia e mi guarda sospettoso. È evidente che sospetta io sia una trafficante di droga. Non è polvere dentifricia, mi dice con tono di accusa, né cipria; a che serve, allora? Segue una mia vivace pantomima. Mi gratto molto realisticamente; catturo l’ipotetico intruso e mostro di cospargere di polvere la carpenteria dello scompartimento. Ah, ora è chiaro! Il doganiere rovescia la testa all’indietro e scoppia in una fragorosa risata, ripetendo una parola turca. È per quelle! Ripete a un collega lo scherzoso episodio. Proseguono, divertendosi un mucchio».

Oggi la maestria di Agatha Christie è universalmente riconosciuta. Il che non la mette del tutto a riparo da tardivi attacchi di invidia. Perfino Raymond Chandler, l’inventore del detective Philippe Marlowe, ha scritto, in un decalogo su come si scrive un giallo, che la prima regola è che il noir dev’essere motivato in maniera credibile sia come situazione originale, sia come rivelazione finale. In pratica se l’è presa con le elaborate *mise-en-scène* della Christie, come quella di *Assassinio sull'Orient Express*. Per Chandler l’intera ambientazione del delitto produce una serie di eventi così incongrui da apparire inverosimili. In realtà, nel giallo classico, che ha il suo periodo d’oro tra il 1920 e il 1940 e che viene chiamato anche deduttivo, bisogna indovinare il colpevole da una serie di indizi spesso in contraddizione fra loro. È stato l’ispettore Poirot della Christie a inaugurare il genere. E, ancora oggi, ci piace proprio per questo.

Valeria Palumbo

FOGLIETTI D'AUTORE

Nella pagina a fianco, il catalogo della mostra dedicata a *i Libretti di Mal'aria* organizzata dalla Biblioteca universitaria di Pisa nel 1979.

EDITORI FUORI DAL CORO

L'IMPRESA DI ARRIGO BUGIANI
OPERAIO, POETA ED EDITORE AUTODIDATTA

QUANDO TIRAVA MAL'ARIA

PUBBLICÒ 568 ESILI LIBRETTI STAMPATI IN CINQUECENTO COPIE, TUTTI SU CARTE DIVERSE RECUPERATE DAGLI SCARTI DI LAVORAZIONE. CON FIRME E ILLUSTRATORI DI GRANDE FAMA

di GIOVANNI BIANCARDI

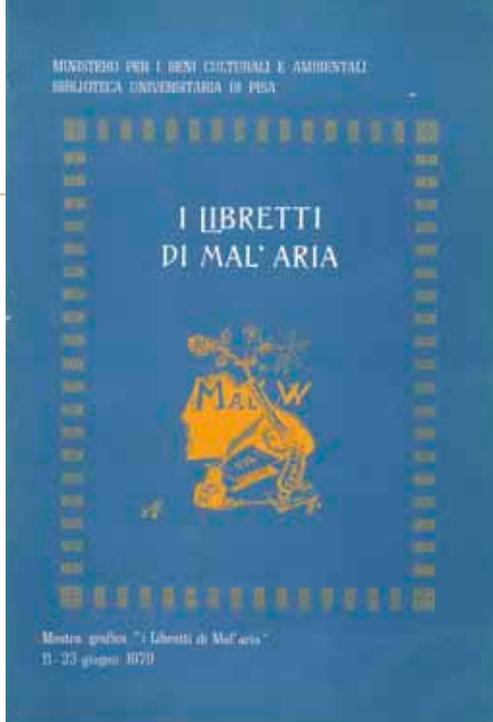
Il primo volume di Arrigo Bugiani (*Festa dell'òmo inutile*) era comparso nel 1936, seguito, dieci anni dopo, dalle prose liriche de *La stella*, pubblicate dalla Morcelliana di Brescia e illustrate da Ottone Rosai. Tra il 1951 e il 1954, invece, erano usciti i nove numeri della sua mitica rivista maremmana, *Mal'Aria*. Bisogna dunque ammettere che, all'altezza del 1960, il curriculum di questo operaio autodidatta era già di tutto rispetto. La stagione migliore della sua vita, tuttavia, prese avvio proprio in quell'anno. Nell'estate del 1960, Bugiani decise infatti di pubblicare *L'inno eucaristico* di Domenico Giuliotti, dando vita ad una delle più curiose e longeve collane editoriali del nostro Novecento: *i Libretti di Mal'Aria*.

Un caleidoscopico tramonto

Nell'arco di una trentina d'anni, il pensionato-

editore allestì 568 libretti, che fece dapprima stampare a Genova (dalla tipografia Lombardo), poi a Pisa, privilegiando, fra tutte le sue tipografie, l'artigianale Colombo Cursi. La veste di quelle sue pubblicazioni era inconfondibile: misuravano sempre mm 145x100 e costante era anche la loro minima consistenza. Ogni libretto, di norma, era composto da un singolo foglio piegato due volte, in modo tale da formare quattro pagine, comprese quella del frontespizio e del colophon, che fungevano anche da coperta. L'argomento, invece, poteva essere dei più vari. Bugiani alternava testi antichi ad altri recenti o recentissimi, perlopiù inediti, sia in prosa, sia in poesia. All'inizio – sono parole sue – aveva privilegiato scritti «veramente popolareschi, di contenuto e di portamento, [...] fatti per riprendere cosucce vecchie poco note o dimenticate oppure per mettere alla portata dei poveri il notevole pregio di scrittori e artisti attuali» (*i Li-*

*libretti di Mal' Aria. Mosieri intravisti da Dilvo Lotti, Pisa, Colombo Corsi e Figlio, 1977, p. 3). E la cerchia di questi ultimi era tutt'altro che priva di nomi di spessore. Amici e collaboratori di Bugiani erano poeti e scrittori del calibro di Piero Bargellini, Carlo Betocchi, Giorgio Caproni, Libero De Libero, Edoardo Firpo, Nicola Lisi, Camillo Sbarbaro e Leonardo Sinisgalli. Né era da meno la schiera dei suoi illustratori: Dilvo Lotti, Giovanni Omiccioli, Pietro Parigi, Domenico Purificato. Ma ciò che caratterizza davvero *i Libretti di Mal' Aria* è la carta su cui furono impressi. O meglio: è la varietà, davvero sorprendente, dei supporti utilizzati. A tale riguardo, il figlio di Bugiani, Orso, ha recentemente ricordato (in *Breve storia di Arrigo Bugiani poeta, Resine*, XXXI (2010), n. 123, pp. 7-62): «Per queste sue carte Arrigo nutriva un amore quasi materno, perché ripuliva tutti i fogli (generalmente spuntature di tipografia destinate al macero, insomma cartaccia anche loro) prima di stamparli, e li ripiegava uno per uno dopo la stampa per farne i suoi libretti. Tutto veniva fatto usando un minuscolo tagliacarte d'osso. Gli faceva compagnia la moglie che, quantunque intenta ad altro, se lo guardava ogni tanto di sottocchi tra il divertito e il risentito». Ed effettivamente non mancarono libretti stampati su carta da pacchi dell'Italsider (tale fu il n. 55), su ritagli di fogli per manifesti murali (n. 176) o su strisce di carta per encefalogrammi*



(n. 330). Sempre raffinatissimo, comunque, era il risultato degli esperimenti di Bugiani: ogni suo libretto rispecchiava una sorprendente capacità di sposare il testo e il suo apparato iconografico entro una compiuta cornice di architetture e materiali tipografici.

Prospettive d'indagine

Molte preziose notizie sulla genesi de *i Libretti di Mal' Aria* sono contenute nelle loro cartelle preparatorie, attualmente conservate dall'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Altrettanto importanti, tuttavia, parrebbero le informazioni contenute nelle prove di stampa che l'editore grossetano era solito inviare ai suoi collaboratori, ma soprattutto quelle recate dalle numerose lettere che scambiò con i propri autori e che ultimamente hanno preso a circolare – con sempre maggior frequenza – sul mercato antiquario. Mi auguro, pertanto, che fra quanti si dedicano allo studio e alla conservazione del nostro patrimonio culturale vi sia chi senta il desiderio di porsi sulle tracce delle sparse reliquie del commercio epistolare di Bugiani e ne renda noto il contenuto, prima che si disperdano per i mille rivoli delle private collezioni di autografi, o finiscano col giacere inerti in qualche raccolta di cimeli del Novecento editoriale italiano. Ed è assai probabile che un simile, doveroso censimento, consenta di fare definitiva chiarezza su alcuni fondamentali aspetti dell'opera editoriale di Bugiani.

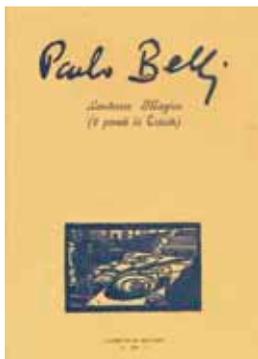
UN'IDEA ANCORA DA INDAGARE

In queste due pagine, alcuni esempi dei 568 libretti realizzati da Arrigo Bugiani, il primo dei quali, *L'inno eucaristico*, ideato e stampato nell'estate del 1960.

EDITORI FUORI DAL CORO

Sarebbe interessante, in primo luogo, comprendere fino a che punto i *Libretti di Mal' Aria* furono espressione di un organico progetto, concepito ed elaborato, perlomeno nelle sue linee generali, già a partire dal 1960. Simone Giusti, invero, si è mostrato propenso a credere che Bugiani seguisse con determinazione «un suo piano», all'interno del quale ogni libretto aveva «una storia editoriale a sé stante, che poteva durare più anni» (Simone Giusti, Mauro Papa, *La pazienza di Arrigo Bugiani. Un ritratto attraverso i Libretti di Mal' Aria*, con un'introduzione di Orso Bugiani, Trestina, Sabbioni Editore, 2016, p. 15). Ma il figlio Orso ebbe a precisare (nella già ricordata *Breve storia di Arrigo Bugiani poeta*) che l'editore concepì inizialmente cinque centurie di libretti, proponendosi di suddividere questi ultimi «in gruppi prima di sei, poi di dieci (verso la fine, però, l'ordine cedette al caso), omogenei per genere, o poesia o curiosità. Accadeva così che, secondo le disponibilità di materiale, due, tre, quattro gruppi fossero lavorati insieme, ciò che faceva sì che molti libretti restassero indietro, stampati appresso a quelli che nella numerazione venivano dopo».

Ci piacerebbe sapere, inoltre, quando e per impulso di chi (o di quali considerazioni) Bugiani maturò l'idea di dar vita ad una seconda serie di libretti e di avviare una sesta centuria, dotata di una diversa e davvero curiosa numerazione: da 500 meno 1 a 500 a meno 70 (con assenza dei soli numeri 500 meno 62 e meno 68). Ed infine

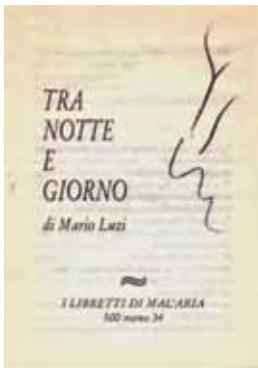


meriterebbero di essere attentamente studiate le modalità secondo cui i vari libretti – tirati in sole cinquecento copie – presero poi a circolare nella fedele ma comunque limitata cerchia degli amici e conoscenti di chi li allestì e fece stampare. Ancor oggi, a tale proposito, non si è soliti allegare molto più che un vago ricordo dello stesso Bugiani, tramandatoci da una tarda intervista del 1989: «Quando mi venne l'idea dei libretti, il Tempo aveva ormai diradato gli amici di prima. In verità pensai a più gente e ci titubai

tanto su. Alla fine il desiderio della viva comunione vinse».

L'ultimo libretto

In cinquecento copie fu tirato anche il libretto datato 15 agosto 1994. L'editore si era spento un giorno prima, ma lo aveva preparato quindici anni addietro, desiderando che fosse appunto pubblicato dopo la sua morte. Il suo colophon recitava, di seguito alla data: «ultimo libretto di Mal' Aria – fotocomposizione DLM precisa – carta comunissima – tiratura cinquecento copie – esecuzione munifica della Pisangrafica via Colombo, 32, Pisa». All'interno, invece, conteneva questo annuncio, recante la firma della moglie Mite: «Cari amici di Arrigo Bugiani, contento come una Pasqua, Arrigo Bugiani è andato a farsi benedire dal suo Signore Gesù Cristo. Così si è conclusa la curiosa avventura dei libretti di Mal' Aria. Ha lasciato detto di mandarvi l'ultimo saluto». In calce a quelle poche parole



di commiato, l'editore volle poi aggiungere: «Con lui son'iti via Basco Lazzaretti, Fiore Mascheroni e Severino Nuvoli». Ed era un *post scriptum* davvero doveroso. Erano quelli i tre pseudonimi con cui aveva in più occasioni firmato alcuni libretti. Per Basco, «l'uomo pensoso» aveva scelto il medesimo cognome di David Lazzaretti, il profeta dell'Amiata allora assai famoso, mentre con Fiore Mascheroni aveva vestito i panni del raccoglitore di scritti e disegni di bimbi. Severino Nuvoli era infine il poeta, capace di scrivere versi «leggeri, aerei, quasi giapponesi». Di lui aveva scritto, nel libretto 93, del settembre 1967: «Dire che egli sia poeta è, forse, un azzardo; ma che canta di poesia, senza dubbio». E a me piace congedarmi con questi suoi versi:

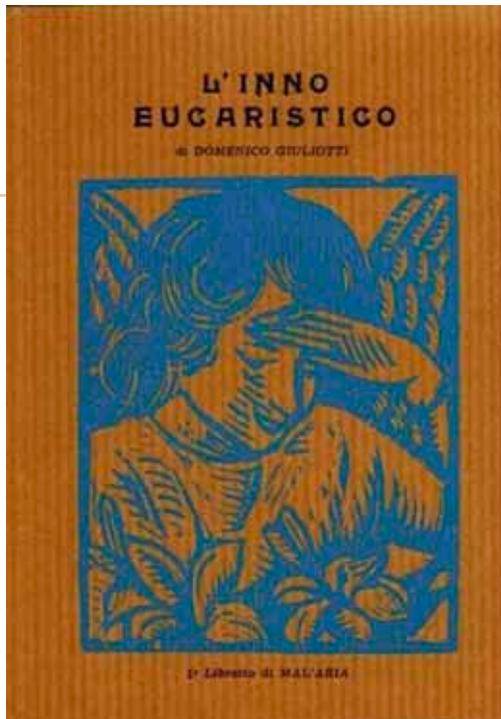
*Non era il sole
a illuminarmi il viso:
era letizia.*

*Belle, a migliaia, nel prato,
selvatiche giunchiglie.*

Nota Bibliografica

Trattano de i *Libretti di Mal' Aria* anche i seguenti volumi ed interventi su riviste e giornali:

Luciano Rebuffo, *I libretti di Mal' Aria*, *Rivista Italsider*; IV (19639, n. 1, pp. 36-38; **Marino Parenti**, *La più esile biblioteca del mondo*, *La Nazione*, 25 giugno, 1963; *Ventisei libretti di Mal' Aria*. Agenda 1973, con un testo di **Angelo Gianni**, Messina-Firenze, D'Anna, 1972; *Mostra grafica «I libretti di Mal' Aria»*, Pisa, Biblioteca Universitaria, 11-23 giugno 1979, Pisa, (Cursi), 1979; *500 Libretti di Mal' Aria pubblicati da Arrigo Bugiani*. *Mostra antologica 1960-1989*, Pistoia, a cura di **Paolo Tesi**, Pistoia, Comune di Pistoia, 1989; **Giorgio Luti**, *Arrigo Bugiani scrittore-editore*, in *ID.*, *Cronache dei fatti di Toscana. Storia e letteratu-*



ra tra Ottocento e Novecento, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 373-380; **Paolo Tesi**, *I libretti di Mal' Aria di Arrigo Bugiani*, *Antologia Vieuxseux*, III n.s. (1997) n. 8-9, pp. 158-161; **Laura Malfatto**, *Arrigo Bugiani e i Libretti di Mal' Aria. Un dono alla biblioteca Berio, una mostra, un seminario, la berio*, XXVII (1997), n. 1, pp. 40-84; *Omaggio ad Arrigo Bugiani*, a cura di **Laura Malfatto** e **Giorgio L. Olcese**, Genova, Assessorato alla cultura del Comune di Genova - Biblioteca Berio, 1998; **Michele Feo**, *Aria di Mal' Aria. In memoria di Arrigo Bugiani*, *Archivi del nuovo*, 2 (1998), pp. 13-26; **Paolo Tesi**, *I libretti nati per caso. Arrigo Bugiani e i Libretti di Mal' Aria*, *Il Tremisse pistoiese*, XXIII (1998) n. 1-2, pp. 24-27; *Arrigo Bugiani e il mondo di Mal' Aria. La traccia della semplice bontà. Un'idea, un progetto, un percorso letterario*, a cura di **Simone Giusti**, Roccastrada, Vieri, 2002; *L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1939 al 1958. Documenti e studi*, a cura di **Simone Giusti**, Lecce, Pensa Multimedia, 2012.

Giovanni Biancardi

MARIO FORMENTON
RACCONTATO DA SUO FIGLIO

L'EDITORE RISPETTOSO

DA TEHERAN, DOVE SI ERA TRASFERITO IL PADRE,
ALLE OFFICINE DI VERONA "SEQUESTRATO" DA
ARNOLDO MONDADORI. E POI ALLA GUIDA DI
SEGRATE. SEMPRE SEGUENDO I SUOI PRINCIPI

di *LUCA FORMENTON MACOLA*



STORIE DI FAMIGLIA

Mario Formenton con Arnoldo Mondadori e,
a fianco, la copertina del "gioiello" della casa *Epoca*.
Nella pagina fianco, l'editore nel suo studio.



Mio padre nacque a Teheran, Iran, nel 1928 da Luigi Formenton Macola e Cloe Brasolin. Il nonno Luigi era uno di quegli uomini d'avventura che hanno caratterizzato gran parte della storia del Novecento, ultimo discendente di una famiglia nobile greca il cui capostipite Iorgo Macola aveva offerto i suoi servizi di informatore ai dogi veneziani all'epoca della battaglia di Lepanto nella guerra contro l'impero ottomano; nel 1916 il nonno partì volontario per la prima guerra mondiale (epici i suoi racconti della disfatta di Caporetto) e nel 1926 lasciò l'Italia prima diretto in Afghanistan alla testa di una missione italiana e poi verso l'Iran dove avviò un'azienda di export-import, la Pars (macchinari industriali italiani in cambio di tappeti antichi), che sarebbe rimasta in attività per oltre quarant'anni.

Mio padre, completati gli studi al liceo francese di Teheran, rimase al suo fianco, aprendo negli anni Cinquanta anche una filiale italiana, fino al 1961, quando l'altro mio nonno, Arnoldo Mondadori, lo "rapì" per portarlo in seno alla grande impresa editoriale di famiglia, non senza qualche immaginabile malumore da parte di suo padre. Nei dieci anni che seguirono, alla guida delle Officine Grafiche Mondadori di Verona (le mitiche OGM), mio padre portò a compimento una vera rivoluzione che trasformò l'azienda veronese da stampatore *captive* dei libri e periodici della casa madre, a unità di profitto, uno dei centri mondiali per la stampa di libri illustrati, cataloghi, periodici, rinnovando tecnologicamente gli impianti.

C'era però, in questa scelta, un pericolo di cui si rese subito conto: quello di sacrificare alla quantità l'alto livello grafico che aveva sempre caratterizzato il lavoro degli stabilimenti veronesi e



quindi di non rispettare una delle caratteristiche principali dei prodotti della casa editrice. Un pericolo doppiamente grave che Mario, con la forza di un'idea, la coedizione, trasformò in un duplice vantaggio: non solo difendere il patrimonio culturale mondadoriano ma moltiplicarlo, ottenendo che altri editori, forse meno esigenti, se ne servissero, così da educare un numero sempre maggiore di lettori ad apprezzare libri e giornali ben stampati.

La "coedizione", che poi si sarebbe rivelata una profonda innovazione nella storia dell'editoria, consisteva nel progettare libri magnificamente illustrati da vendere agli editori esteri, a patto che accettassero di stamparli negli stabilimenti di

LA CASA DELL'EDITORIA

Nella pagina accanto, la sede della Mondadori di Segrate dove Mario Formenton sbarcò nel 1971 per prendere le redini della casa editrice.

VISTI DA MOLTO VICINO

Verona, naturalmente nella lingua del Paese cui erano destinati.

Con questi libri, concepiti e redatti dalla Mondadori, ma tipograficamente non ancora nati, mio padre con i suoi collaboratori si presentava ogni anno alla Fiera di Francoforte. Agli editori interessati all'acquisto non restava che far tradurre il testo; le molte edizioni internazionali e le conseguenti tirature altissime consentivano prezzi competitivi.

La grande *Enciclopedia degli animali* in 18 volumi e la collana *Musei del mondo* in 21 volumi, uscita in 14 lingue e stampata in oltre sei milioni di copie, sono solo due esempi tra i tanti di questa attività.

L'impronta gestionale di mio padre dette i suoi frutti fin dal 1962, dopo un solo anno dal suo ingresso a Verona.

Fu il nonno Arnoldo a riconoscerlo nella forma più familiare, attraverso la dedica a una sua fotografia: «Con l'augurio più fervido al nostro caro Mario coercito per questa impresa veronese che valicando mari e monti si espande sempre più nel mondo».

Nei ricordi di mio padre gli anni veronesi, come spesso ripeteva in famiglia, erano stati i più felici della sua vita lavorativa.

A Milano arrivò nel 1971 prima come amministratore delegato poi vicepresidente alla morte di mio nonno e infine presidente.

Sono gli anni dell'affermazione di *Panorama* come primo newsmagazine politico italiano (dopo una lunga competizione con *l'Espresso*) periodico a cui mio padre fu sempre molto legato così come ai direttori da lui nominati (da Lamberto Sechi - vedi anche le memorie a pagina 62 di Pretext - a Carlo Rognoni a Claudio Rinaldi) ai quali garantì sempre una assoluta libertà nelle

scelte editoriali («io i nostri giornali li leggo dopo che sono stampati», «non ho mai pensato neanche lontanamente di servirmi delle nostre riviste per elogiare chi può esserci utile o attaccare chi può esserci di documento»). Grazie a questo approccio, la Mondadori diventò in quegli anni difficili il principale esempio e il punto di riferimento reale della società civile milanese. Basti ricordare l'inchiesta sulle piste nere che diede una svolta alle indagini sulle bombe di Piazza Fontana.

Agli anni immediatamente successivi risale anche la fondazione, insieme all'editoriale *L'Espresso*, del quotidiano *La Repubblica*, di cui Mario Formenton, con Giorgio Mondadori, Carlo Caracciolo ed Eugenio Scalfari fu appassionato promotore ed editore. C'è una foto che lo ritrae mentre, a mo' di strillone, vende le prime copie del giornale in una lontana notte romana. Il giornale, dopo i primi difficili anni dove la nuova formula non sembrava incontrare il gradimento dei lettori, ebbe, con il rapimento di Aldo Moro la conseguente moderna copertura giornalistica, il primo grande balzo che ne fece il successo che conosciamo.

Retequattro e dunque la televisione nacquero da questa intuizione: il contributo che il giornalismo editoriale avrebbe potuto portare alla rete, e l'idea, managerialmente corretta, che un'azienda editoriale, essendo nel mercato dell'informazione e dell'intrattenimento, debba essere presente in ogni media. Purtroppo l'assenza di una legge sull'assetto televisivo fu una delle principali ragioni del mancato successo e della successiva cessione dell'emittente a Fininvest.

Nell'ambito dei libri, lasciò le scelte editoriali agli intellettuali più conformi allo spirito della Mondadori, primo fra tutti il poeta Vittorio Sere-

ni. Ma se la scelta dei testi, l'impostazione grafica, la valutazione degli autori continuò a dipendere da loro, come era naturale in un'azienda delle dimensioni mondadoriane, l'aumento della diffusione del libro fu ancora iniziativa di mio padre.

Arnoldo aveva rivoluzionato il mercato nel 1965 con il lancio degli Oscar, Mario a partire dalla fine degli anni Settanta diede un impulso massiccio allo sviluppo del Club degli Editori, la società di vendita per corrispondenza di libri della Mondadori: ne fece un'organizzazione per la cultura libraria di massa, la cui efficienza, benché se ne parli raramente, fu un evento storico e che gettò le basi di quella che oggi è diventata la vendita online.

Nel lavoro l'eredità che lascia mio padre è la convinzione che tra i compiti della classe dirigente vi sia quello di promuovere e garantire lo sviluppo di una società

aperta e pluralista, di un'autentica democrazia industriale.

Credo che mio padre abbia sempre lasciato un segno e un ricordo forte, sia nelle persone incontrate, sia nelle attività svolte nel corso del tempo, dai bazaar persiani alle volte di Segrate, dai tappeti Saruq agli stabilimenti veronesi, dove rimase sempre "il signor Formenton".

Di lui mi piace ricordare i forti abbracci che per molti anni hanno sollevato da terra i miei fratelli e me, il profondo senso di giustizia, rispetto e

tolleranza che ha segnato la sua vita non lunga, e soprattutto la trascinante curiosità "trasversale" per il mondo e la gente: dall'amico muratore persiano Hassan Motashemi con cui giocava al pallone nelle strade di Teheran al pugile Ray "Sugar" Robinson incontrato per caso in un jazz club di New York e diventato compagno di una notte americana.

Pochi mesi prima della sua scomparsa, quando già intravedeva, tra i primi, la crisi del capitalismo familiare e il futuro difficile per gli equilibri



dell'azienda, passeggiando per le strade di Vienna, durante un viaggio di famiglia, mi propose, tra il serio e il faceto, di vendere le nostre azioni e di ricominciare da una piccola casa editrice di famiglia.

È un sogno che poi ho realizzato con la rinascita de il Saggiatore.

Il ricordo del suo sorriso aperto e fiducioso, del suo ottimismo davanti alle avversità, mi accompagnano ogni giorno nella vita e nel lavoro.

Luca Formenton Macola



STEFANO LUCCHINI RACCONTA COM'È
NATO A CAPORETTO ABBIAMO VINTO

L'UTILE SCONFITTA

«**U**n villaggio bianco con un campanile in una valle. Era un villaggio pulito e c'era una bella fontana nella piazza». È la descrizione che della cittadina slovena di Caporetto, vicina al confine con l'Italia, nella valle dell'Isonzo, fa Ernst Hemingway in *Adio alle armi*. Già allora, anche se nel capolavoro dello scrittore americano non se ne parla, il nome di Caporetto veniva associato a quello di disastro totale, resa senza condizioni e senza vergogna: così è rimasto e così rimarrà nell'immaginario collettivo degli italiani e non solo il paese con il campanile intorno al quale l'offensiva tedesca e austriaca in un paio di settimane sposta il fronte di 150 chilometri, costringe le truppe italiane ad arretrare fino al Piave, mette fuori combattimento 600 mila soldati. Una tragedia di proporzioni enormi, fatta di drammi personali indescrivibili, di sofferenza, dolore e umiliazioni, di eroismi e di viltà, di psicosi e paure collettive, di masse di contadini che si ritrovarono soldati e avrebbero dovuto comportarsi da eroi, di distanze mai colmate e diventate incolmabili tra i comandanti e i fanti, tra il generalissimo Luigi Cadorna, i suoi generali, i suoi ufficiali e i fanti. In quell'inverno rigidissimo dove in un giorno erano caduti due metri e mezzo di neve e si combatteva dalle trincee scavate sotto sei metri di coltre gelata,

su quelle montagne c'erano anche tantissimi *opinion leader* dell'epoca, a cominciare da un folto gruppo di scrittori, da Ardengo Soffici a Emilio Gadda al maestro Arturo Toscanini, dai giornalisti più rinomati, ad un tedesco ventiseienne che guidava l'offensiva dei suoi e che ritroveremo come uno dei grandi capi dell'esercito nazista nella Seconda guerra mondiale, Erwin Rommel. Sono gli ingredienti che hanno consegnato Caporetto a simbolo di tutto quello che non avremmo voluto per il nostro Paese allora, e non vorremmo per noi stessi nella vita. Il fascismo provò a spostare l'attenzione da Caporetto alla resistenza sul Piave e alla successiva affermazione di Vittorio Veneto. Eppure, nemmeno le celebri strofe della *Leggenda del Piave* riuscirono a oscurare la verità di una sconfitta che tantissime famiglie italiane conoscevano perché padri, mariti e fratelli non erano tornati dalla guerra. Così Caporetto e tutto quello che evoca è rimasto accanto a noi. Ora, in occasione del centenario, ho voluto ripassare quella storia, rileggerla da vicino con le testimonianze più importanti dei protagonisti, degli storici, degli osservatori stranieri. Ne è nato un libro che ha due capisaldi: le foto delle cartoline e dei manifesti dell'epoca che fanno parte della collezione che ho raccolto in tanti anni e che è stato lo strumento che mi ha permesso quasi di provare a rivivere le sensazioni di chi allora era in guerra da una parte; dall'al-

tra, le ricostruzioni dei protagonisti principali, dagli stessi soldati, ai comandanti, ai bollettini ufficiali, agli scrittori, agli storici. Il mio interesse per Caporetto, per la sconfitta dell'esercito italiano quasi senza combattere il 24 ottobre 1917, è cresciuto di pari passo con la ricerca e la successiva collezione delle cartoline dal fronte, all'epoca il canale di comunicazione più semplice tra l'esercito e il Paese, tra i fanti e le proprie famiglie, a metà tra propaganda, buoni sentimenti e triste realtà di un popolo precipitato da un giorno all'altro nella guerra di montagna, al freddo e al gelo delle trincee. E lì si è fatta forte la voglia di capire, approfondire, rendere omaggio a un popolo che scopriva la Patria nel modo peggiore. Allo stesso modo le testimonianze di chi c'era e quelle degli storici di ogni orientamento ci permettono oggi di avere molto più chiare le responsabilità, che sono dell'Alto comando e delle incertezze che esso ebbe nelle ore decisive, soprattutto per il fatto che esso, grazie ai disertori tedeschi, conosceva persino nei dettagli il piano di attacco del nemico. «L'urto nemico ci trova ben saldi e preparati», recitava puntuale il bollettino di Cadorna. Così non era. Il titolo del libro (*A Caporetto abbiamo vinto*) riflette, con la giusta dose di provocazione, sia la rilettura di Caporetto fatta dal fascismo per motivi di propaganda/coerenza con la necessità di far leva sui reduci della Grande Guerra che, pur vittoriosa, aveva impoverito il Paese, sia la grande differenza che pur sempre esiste tra ritirata, che è sinonimo di resa (e che a Caporetto fu totale e disordinata), e "ritirata strategica" che salva il salvabile sia di uomini sia di materiale e pone le premesse per la resistenza sul Piave e il successo di Vittorio Veneto. Paradossalmente, in questo travisamento provvidenzialistico della realtà è racchiusa una punta di verità: potremmo infatti dire che occorre una disfatta come quella di Caporetto per liberare l'Italia dalla dittatura di Cadorna, arrivare ad una riorganizzazione sotto la

guida del generale Diaz, risparmiare ai soldati inutili assalti, assicurare riposi e avvicendamenti.

Oggi, della lezione di Caporetto, a mio giudizio e al netto dell'uso che di essa è stato fatto durante il fascismo, restano alcune riflessioni importanti, oltre ovviamente alla nostra comprensione e identificazione con gli italiani che all'alba del secolo scorso ritrovarono in guerra le stesse inique gerarchie di una società allora ancora quasi feudale e che, come scrivevano Curzio Malaparte e Giuseppe Prezzolini, in altre nazioni avevano o avrebbero portato ad aperte rivolte o, in Russia, alla rivoluzione. La prima riflessione è sulla qualità della classe dirigente, in qualsiasi campo e in qualsiasi epoca essa si eserciti con dovere e responsabilità, la sua selezione, i meccanismi di garanzia, di convalida, di autorevolezza. Si tratta di un tema decisivo che oggi, in condizioni radicalmente diverse da un secolo fa, si può e si deve applicare all'intera Europa e non solo al nostro Paese: di fronte alle difficoltà del processo di unificazione, ai nazionalismi e ai localismi identitari serve tutta la lucidità di una classe dirigente consapevole per correggere i difetti di un disegno che rischia di essere più burocratico-amministrativo che politico-civile.

In secondo luogo, per quel che riguarda più direttamente il nostro Paese, dobbiamo assolutamente evitare che la "sindrome Caporetto" resti in qualche modo latente nel carattere nazionale. Sinora l'abbiamo applicata fortunatamente solo ad alcune precise disavventure della nostra Nazionale di calcio ai Mondiali, ma talvolta essa si ritrova nella non consapevolezza della nostra forza, economica, industriale, culturale, civile. È da qui che dobbiamo ripartire in una stagione dove il mondo è più piccolo e più connesso e dove l'Italia, con i suoi grandi punti di forza, può giocare benissimo le sue carte, sia in attacco sia in difesa.

Stefano Lucchini

DA BARBIERE A EDITORE

Nella pagina a fianco, Giuseppe Orioli con il suo adorato gatto. Qui sotto, le copertine delle varie edizioni di *Adventures of a bookseller*, a partire dalla rarissima prima (arancione).

STORIA DI UN LIBRO, STORIA DI UN UOMO

IL LUNGO CAMMINO DELLE AVVENTURE DI UN LIBRAIO

L'ANTIQUARIO CORAGGIOSO

GIUSEPPE ORIOLI, AUTODIDATTA, RACCONTÒ
LA SUA VITA PIENA DI SCELTE PROVOCATORIE

di MASSIMO GATTA



Non sembri paradossale che colui che, tra gli anni Venti e i Trenta, riuscì a incidere non poco nel tessuto letterario anglo-fiorentino non fosse fiorentino e neppure inglese, ma romagnolo. L'animatore di tale baccano culturale, Giuseppe (Pino) Martino Orioli, fu peraltro un modesto autodidatta, nato ad Alfonsine nel 1884, paesino di paludi, rane e anguille distante pochi chilometri sia da Bagnacavallo, patria del Longanese (come Curzio Malaparte chiamava Leo Longanesi), che da Lugo, paese nativo di un altro geniaccio irregolare dell'editoria e del giornalismo culturale, Federigo (Ghigo) Valli, e senza dimenticare i tipografi Ferretti e il musicista futurista Balilla Pratella. Tutto ciò a testimonianza di quanto culturalmente fertili fossero quei luoghi, cari al Passatore.

Giuseppe Orioli era riuscito in nove anni (dal novembre del '29 al febbraio del '37) a creare con soli 12 titoli della perturbante Collana Lungarno Series, *privately printed for subscribers only*, una

delle più paradigmatiche e intriganti avventure del Novecento letterario europeo. L'importanza, e la valenza culturale, di quei 12 titoli furono documentati da quello che ancora oggi, a distanza di 35 anni, è da ritenersi la bussola in grado di orientarci nella serie del Lungarno, e cioè il saggio di Ornella De Zordo del 1981. Nella Premessa si sottolinea che quella Collana (del resto considerata da sempre alquanto periferica, se non del tutto ignorata, dai critici *à la page*) risultava «[...] emblematica di quella più generale tendenza della cultura letteraria dell'epoca, che si contrapponeva, anche sul piano degli esiti formali, sia allo sperimentalismo del coevo movimento modernista inglese, sia alle proposte formulate dalle avanguardie letterarie nella Firenze del tempo». Già questo basterebbe a rendere l'idea di quanto controcorrente fosse all'epoca avventurarsi a pubblicare autori obliqui e chiaroscurali come A. F. Grazzini (il Lasca), N. Douglas, D.H. Lawrence, R. Aldington, S. Maugham, così come la vita dissoluta di Gian Gastone de' Medici, invece che frequentare i soliti, e più scontati, V. Woolf, E. Pound, T.S. Eliot o J. Joyce. Ciò fu un segnale inequivocabile dell'attitudine di Orioli a sparigliare le carte, confondere le tracce, svincolandosi dall'ovvio e dal prevedibile verso il perturbante, o l'apertamente licenzioso, in campo letterario così come in quello privato.

Orioli passò da giovanili e stravaganti esperienze di barberia e riparatore d'ombrelli a più complicate acrobazie linguistiche, imparando l'inglese da autodidatta per insegnare poi italiano per un pasto giornaliero; parlare inglese coi suoi sodali letterati anglofoni, utilizzandolo poi nei soli due libri pubblicati in vita (restando inediti i diari dei viaggi compiuti nel Voralberg e in India in compagnia dell'amico N. Douglas): *Moving Along, just a Diary*, resoconto del suo viaggio in Calabria con C.



Prentice e I. Parsons, e appunto *Adventures of a Bookseller*, libro provocatorio fin dal titolo, come rilevava M. David, in quanto il libraio è un sedentario per definizione e applicargli il termine avventure suona quanto meno strano. Ma Orioli, prima di pubblicare questo titolo personale e ultimo della Collana (morirà nel '42 nella neutrale Lisbona, per sfuggire al fascismo, assistito dal fido Carletto Zanotti, un trentenne piemontese alquanto incolto che gli fu assistente e unico erede), trovò modi e tempi per gestire, tra Londra e Firenze, alcune ottime librerie antiquarie insieme a J. Irving Davis (conobbe anche W. M. Voynich, il controverso e misterioso libraio polacco che scoprì il famoso manoscritto cifrato e universalmente noto col suo nome, oggi conservato alla Beinecke Library di Yale come MS 408); inoltre pubblicare nell'estate del '28, sempre *privately printed* a Firenze (nella Tipografia Giuntina di Lorenzo Franceschini che, avendo pochi caratteri di stampa, la compose in due volte), l'*editio princeps* della

scandalosa e celeberrima *Lady Chatterley's Lover* dell'amico D. H. Lawrence (e si dice che il giovane Vittorini abbia corretto le bozze), nel '29 *Nerinda* di Douglas, e infine viaggiare per l'Europa, con gusto particolare per il Sud Italia e le isole. Scopo di questo articolo però è quello di analizzare le varie edizioni di quello che convenzionalmente è definito il primo *memoir* librario, e che ebbe "immeritatamente scarsa fortuna" (A. Vigevani).

La prima edizione delle *Adventures* venne pubblicata, in inglese, a Firenze il 28 febbraio del '37, dodicesimo e ultimo titolo della Lungarno Series, stampata dalla Tipografia Giuntina in sole 300 copie, numerate e firmate dall'autore, di cui due su carta azzurra, prezzo sconosciuto ma si presume elevato se i prezzi di tutti i titoli della Collana, sempre stampati per i soli bibliofili sottoscrittori, oscillavano tra i 10/30 scellini e le 3 ghinee (come *Paneros* di Douglas). Già il nome della tipografia che lo stampò evoca scenari mitici per coloro che si interessano di particolarità paratestuali e tipografiche. La Giuntina, infatti, era stata fondata a Firenze nel 1909 dal libraio antiquario ed editore ebreo-polacco Leo Samuel Olschki. In essa lavorava come compositore a mano un altro ebreo polacco, Schulim Vogelmann, che nel '28 ne divenne direttore, giusto in tempo per stampare per conto di Orioli, come visto, la scandalosa *Lady* di Lawrence il quale, seguendo Vigevani, sembra avesse consigliato a Orioli di realizzare delle false sovraccoperte, per sfuggire alla censura, col titolo *The Way of All Flesh* by Samuel Butler, [Florence], Giotto Edition, Price One Ghinea. Dopo la terribile deportazione ad Auschwitz, da cui Vogelmann tornerà vivo (non così la moglie e la figlioletta), ad attenderlo a Firenze c'era ormai solo la fedele casa editrice Giuntina, alla quale si dedicherà

totalmente, diventandone infine proprietario. Quindi la prima edizione uscì in una sobria brossura arancione, con al centro della copertina il logo della Lungarno: il fiume Arno raffigurato come «un vecchio con in mano un vaso da cui sgorga l'acqua e sullo sfondo il Marzocco e la Cupola, ovvero Firenze nella duplice simbologia del potere politico e di quello religioso» (O. De Zordo); alla fine del libro è presente l'indice dei nomi, redatto da Douglas, che non verrà più ristampato nelle successive edizioni italiane (è presente in quelle in inglese). La Collana prendeva il nome da Lungarno delle Grazie, la strada dov'erano sia la libreria sia la casa di Orioli, abitata prima di lui da Niccolò Tommaseo, e che compare in un dipinto attribuito da Ian Greenlees allo stesso Lawrence, dove seduti di fronte al caminetto, intenti ad ascoltare Lawrence leggere, si vedono Reggie Turner, Norman Douglas e Pino Orioli; gran parte del libro venne scritta nel '36 a Siracusa, dove Orioli si era recato in compagnia di Douglas. La seconda edizione, ma prima inglese, uscì l'anno dopo a Londra da Chatto & Windus, ornata da un bel ritratto giovanile di Orioli, disegnato nel 1913 da Laura Knight, lo stesso ritratto che compare in copertina dell'ultima ristampa italiana del 2016, ma senza che venga citato il disegno e l'autrice.

La prima edizione americana uscirà a New York nello stesso '38 presso McBride. Trascorsero sette anni prima che venisse pubblicata la prima traduzione italiana, edita da Modernissima, il prestigioso ma sfortunato marchio di Giuseppe Ugo Virginio Quarto Nalato, cioè Gian Dàuli. Il volume di Orioli rappresenterà il canto del cigno della Modernissima, morta e rinata più volte come la fenice, disegnata da Lawrence, che adornava la copertina della sua *Lady Chatterley* (e che non piaceva a Orioli, al quale fa-

ceva «pensare a un piccione intento a fare il bagno in una bacinella»). La traduzione italiana delle *Adventures* uscì il 23 giugno del '44 dalla Tipografia L'Impronta (Firenze, via Faenza 54), in una sobria broccata avorio e con una bella sovraccoperta illustrata non firmata, che però grazie a Michel David sappiamo disegnata da Vsevolod Nicouline. La tiratura fu di 2000 copie, a lire 50 l'una, poi aumentate a 75, come risulta da una pecetta applicata dall'editore sul prezzo originario. Il libro si vendette bene, secondo la testimonianza dell'amministratore della Modernissima, Luciano Jellinek, nonostante i bombardamenti che flagellavano in quei mesi Milano. La traduzione è anonima, e così sarà per tutte le successive ristampe, ma dalla corrispondenza inedita di Dàuli, studiata da David, sappiamo che fu opera di Alberto Tedeschi, che ricevette per tale incarico la somma forfetaria di 4000 lire, e che venne considerata da Carlo Zanotti «scellerata» o «che lascia perplessi» (Giuliano Pellegrini), e per tale motivo rimarrà sempre anonima. Del resto Dàuli aveva fornito al traduttore l'edizione londinese del '38, non la prima del '37, essendo quella di Chatto & Windus la sua copia personale. Lo stesso editore affidò all'amico Marinelli, futuro fondatore della Libreria Italiana di Parigi, la revisione della traduzione, premettendo al testo uno scritto firmato «Gli Editori», anch'esso non più ristampato dove, attraverso salti acrobatici, si cercava di parlare e non parlare dell'italiano di Orioli, lasciando erroneamente nel lettore la sensazione che le memorie fossero state scritte in italiano. Una leggenda vorrebbe che intere parti del libro, se non tutto, fossero opera di Norman Douglas, complice in tale supposizione sia il velenoso libro di Richard Aldington del '54, che un articolo pubblicato sul *Times Literary Supplement*

il 4 luglio 1952, all'indomani della morte di Douglas (leggenda smentita in seguito sia dal critico David M. Low nel numero del 18 luglio dello stesso *TLS*, che dal socio di Orioli, J. Irving Davis, sempre sul *TLS* del 25 luglio). La traduzione italiana del '44, l'unica utilizzata fino ad oggi, oltre ad essere scorretta è anche non integrale (stranamente non rilevata da nessuno). Michel David nel suo bel volume illustrato dedicato a Gian Dàuli pubblicherà il solo frontespizio (peraltro erroneamente indicato nella didascalia come «copertina»), omettendo la sovraccoperta di Nicouline, che rappresenta un valore aggiunto di questa rara edizione del '44.

Passeranno ben 44 anni per vedere di nuovo *Le avventure di un libraio* sugli scaffali delle librerie; sarà il libraio antiquario, scrittore ed editore milanese Alberto Vigevani a pubblicarlo nelle sue edizioni Il Polifilo, con una sua introduzione e in copertina, poco comprensibilmente, *Il Bibliotecario* di Arcimboldi. Ultima ristampa del volume è quella pubblicata da Castelveccchi nel 2016, identica traduzione anonima (ma di Tedeschi) e stessa introduzione di Vigevani. Ancora oggi ci troviamo quindi di fronte a un testo incompleto e con traduzione discutibile. Oltre a queste edizioni semi complete esistono anche una serie di ristampe parziali di capitoli o parti del libro. Ottavio Fatica, ad esempio, inserirà nel volume *Aneddotica sulla bibliomania* una parte delle *Avventure*, con propria traduzione, il ripristino di lacerti dell'*editio princeps* mai prima tradotti, e intitolandolo giustamente *Avventure di un libraio*, eliminando per la prima volta l'articolo. Nel 2004, intanto, escono due libricini di Orioli: *Giro indipendente dell'isola d'Ischia*, e *Le avventure di un libraio. Capitolo XIX*, entrambi ristampano il solo capitolo ischitano del suo libro, mentre la traduzione è

nuova. Infine nel 2011 viene ristampato un altro breve capitolo delle *Adventures*, inserito in *La Mostra del Libro Antico di Milano tra due secoli di libri 1990-2011*, con la pubblicazione della sovraccoperta illustrata dell'edizione Modernissima (1944) e della copertina cartonata di *Lady Chatterley's Lovers*, nella prima edizione Orioli del '28. Sarebbe stata quindi una buona occasione, per gli 80 anni, affrontare nuovamente le 434 pagine delle *Adventures of a Bookseller* con una nuova traduzione italiana completa e adeguata al valore di questa «opera bizzarra e non priva di pregi letterari» (O. De Zordo), ristampando anche l'indice dei nomi, come auspicava Michel David in chiusura del suo saggio.

Note bibliografiche

- [Giovanni Ansaldo], *Le avventure di un libraio, Il Libraio*, a. I, n. 5, 15 novembre 1946.
- Piero Nardi, *La vita di D.H. Lawrence*, Milano, Mondadori, 1947.
- Giuliana Artom Treves, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze, Sansoni, 1953.
- Richard Aldington, *Pinorman. Personal Recollections of Norman Douglas, Pino Orioli and Charles Prentice*, London, Heinemann, 1954.
- Cecil Hewitt Rolph, *Processo a Lady Chatterley*, Milano, Longanesi, 1961.
- Cesarino Branduani, *Memorie di un libraio*, prefazione di Indro Montanelli, Milano, Longanesi, 1964, pp. 266-267; seconda ediz. Torino, Instar libri, 2005.
- The Lungarno Series. Limited first editions*, Firenze, Libreria antiquaria Gonnelli, 1965, pp. 3 sgg.
- Emily Millicent Sowerby, *Rare people and rare books*, London, Constable, 1967, pp. 31-32.
- Nancy Cunard, *These Were the Hours. Memories of My Hours Press Reanville and Paris 1928-1931, edited with a foreword by Hugh Ford*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969, p. 23, pp. 60-61.
- Giuliano Pellegrini, *Ricordo di Orioli, in Inghilterra e Italia nel '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 37-43.
- David Low, *With all faults, introduction by Graham Greene*, Teheran, The Amate Press, 1973, p. 9.
- Omella De Zordo, *Una proposta anglofiorentina degli anni Trenta. The Lungarno Series*, Firenze, L.S. Olschki, 1981.
- Michel David, *Giuseppe Orioli libraire, éditeur, écrivain à Florence*, in *La culture italienne contemporaine*, v. 2, Florence, Grenoble, Les Cahiers du Cercic, 1984, pp. 103-146.
- Roberto Palazzi, *Una storia sull'Arno (sul tipografo Lorenzo Franceschini)*, in *Aneddotica sulla bibliomania*, Roma, Pierre Marteau, 1987, pp. 145-148.
- Vito Saliermo, *L'ex barbieri editore di D.H. Lawrence, L'Esopo*, n. 40, dicembre 1988, pp. 57-62.
- Alberto Vigevani, *Il primo editore che pubblicò "L'amante di Lady Chatterley"*, *Millelibri*, n. 7, giugno 1988, pp. 46-49.
- Gian Dàuli editore, *traduttore, critico, romanziere, saggio introduttivo di Michel David*, antologia e iconografia di Michel David e Vanni Scheiwiller, Vicenza, Banca Popolare Vicentina – Milano, Libri Scheiwiller, 1989.
- Norman Douglas, *Paneros. Appunti su afrodisiaci e simili, a cura e con uno scritto di Carlo Carlino*, Catanzaro, Abramo, 1991.
- Alberto Vigevani, *Il vulcano Gian Dàuli*, *Millelibri*, n. 56, settembre 1992, pp. 90-93.
- Ciro Sandomenico, *Orioli. Paneros e Venus*, in Id., *Norman Douglas. Una vita indecente*, Capri, Edizioni La Conchiglia, 1996, pp. 133-155.
- Anna Maria Palombi Cataldi, *L'incontro con Pino Orioli, La lungarno Series, Paneros*, in Ead., *Il mito di Capri. Norman Douglas*, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 1996, pp. 102-104, 111-115, 134-136.
- Adriano Bon, *Inglese italianati. La serie del Lungarno, Charta*, n. 35, luglio-agosto 1998, pp. 20-23.
- Ada Gigli Marchetti, *Le edizioni Corbaccio. Storia di libri e di libertà*, prefazione di Franco Della Peruta, Milano, Franco Angeli, 2000.
- Adele Scarpari, *Le carte Gian Dàuli nella Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, La Fabbrica del Libro*, n. 2, 2002, pp. 51-54.

D.H. Lawrence, *catalogue n. 51*, London, Simon Finch Rare Books Limited, 2002, pp. 46-49 nn. 88-89, p. 55 n. 101, p. 66 n. 122, pp. 68-69 nn. 127-128.

Norman Douglas, *A Portrait*, edited by W. Meusburger, M. Allan, H. Swozilek, Capri, Edizioni La Conchiglia, 2002, p. 31, 67, 79, 103.

Daniel Vogelmann, *Breve storia della Giuntina, La Fabbrica del Libro*, n. 1, 2005, pp. 30-32.

Alberto Vigevani, *La febbre dei libri. Memorie di un libraio bibliofilo*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 239, 273.

Ornella De Zordo, *Norman Douglas e la "Lungarno Series"*, in *Norman Douglas (1868 Thuringen – 1952 Capri) Schriftsteller*, Bregenz, Voralberger Landesmuseum, 2000, pp. 48-55.

Remo Palmirani, *La vita bizzarra e straordinaria di Giuseppe Orioli*, «UTZ», n. 5, ottobre 2003, pp. 5-8.

Mattia Di Taranto, *Lungarno Series e Pino Orioli un grande tra i piccoli*, *Wuz*, n. 4, luglio-agosto 2007, pp. 36-42.

Alberto Vigevani, *Un editore sfortunato (Gian Dàuli)*, in Id., *Milano ancora ieri. Luoghi, persone, ricordi di una città che è diventata metropoli*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 115-118, ora in Id., *Milano ancora ieri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 149-155.

Marco Ansaldo, *L'italiano della Schindler's List*, in Id., *Il falsario italiano di Schindler*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 13-22.

Patrizia Caccia, *Dàuli a Milano, alcune esperienze editoriali*, *La Fabbrica del Libro*, n. 2, 2013, pp. 30-35.

Patrizia Caccia (a cura di), *Modernissima*, in Ead., *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, introduzione di Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 214-215.

Massimo Gatta, *Le peripezie di una Lady* (sulla prima edizione di *Lady Chatterley's Lover* edita da Orioli nel '28), *Il Sole 24 Ore-Domenica*, 3 marzo 2013, p. 41.

Cecil Woolf, *A Check-List of the Publications of G. Orioli*, in *Norman Douglas 8 Symposium*, Bregenz und Thüringen, VlbG., 10-11 ottobre 2014, pp. 31-35.

Patrizia Caccia, *La battaglia del libro. Gian Dàuli e l'editore Lucchi nel paese che "non voleva leggere"*, *PreText*, n. 2, giugno 2014, pp. 76-83.

Massimo Gatta, *Un avventuroso picaro romagnolo tra Londra e Firenze. Giuseppe Martino Orioli e le edizioni delle Adventures of a Bookseller, (1937-2016)*, *La Piè*, n. 2, 2017, pp. 74-78.

Bibliografia di Giuseppe Orioli

Moving Along, just a Diary, London, Chatto & Windus, 1934. *Adventures of a Bookseller* by G. Orioli, Florence, The Lungarno Series, n. 12, 1937 [prima ediz.].

Adventures of a Bookseller, London, Chatto & Windus, 1938 [prima ediz. inglese].

Adventures of a Bookseller, New York, McBride, 1938 [prima ediz. americana].

Le avventure di un libraio, [trad. di Alberto Tedeschi], Milano, Modemissima, 1944 [prima ediz. italiana].

Some Letters of Pino Orioli to Mrs. Gordon Crotch, with introduction and notes by Mark Holloway, Edinburgh, The Tragara Press, 1974.

Avventure di un libraio, [trad. di Ottavio Fatica], in *Aneddotta sulla bibliomania*, Roma, Pierre Marteau, 1987, pp. 127-144.

Le avventure di un libraio, [trad. di Alberto Tedeschi], introduzione di Alberto Vigevani, Milano, Il Polifilo, 1988.

In viaggio, a cura di Carlo Carlino, foto di Carlo Paone, Catanzaro, Abramo, 1990 [prima trad. it. di *Moving Along* del '34].

Giro indipendente dell'isola d'Ischia, introduzione di Patrizia Di Meglio, Ischia, Imagaenaria, 2004, seconda ediz., ivi, 2013.

In viaggio, introduzione di Stefano Marfellotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012 [capitoli VI-XXX dell'ediz. Abramo del '90].

Le avventure di un libraio. Capitolo XIX, introduzione non firmata, postfazione di Ugo Vuoso, Ischia, Officina Ischitana delle Arti Grafiche, 2004.

Le avventure di un libraio, in *La Mostra del Libro Antico di Milano, tra due secoli di libri 1990-2011*, a cura di Giuseppe Zanasi, Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato, 2011, pp. 23-33.

Le avventure di un libraio, [trad. di Alberto Tedeschi], introduzione di Alberto Vigevani, Roma, Castelvecchi, 2016, edizione identica a quella del '44 e dell'88.

Massimo Gatta

OLTRE CONFINE, MA NEL CUORE D'ITALIA

Nella pagina a fianco, il frontespizio della *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo* di Sismondo de Sismondi e la sede della Tipografia Elvetica di Capolago.

EDITORIA NELLA SVIZZERA ITALIANA

LA TIPOGRAFIA ELVETICA DI CAPOLAGO E LE BATTAGLIE RISORGIMENTALI ITALIANE

IL TORCHIO DI CATTANEO

LA COMPLICATA VICENDA IMPRENDITORIALE
CHE CONTRIBUÌ ALLA CAUSA DELL'INDIPENDENZA
NAZIONALE, TRA GRANDI PROGETTI, RITORSIONI
AUSTRIACHE E INSORMONTABILI PROBLEMI ECONOMICI

di *MARIACHIARA FUGAZZA*

Nei primi decenni dell'Ottocento, l'industria tipografica del Canton Ticino conobbe una fase di evidente espansione. Mentre la politica registrava le aperture in senso liberale della costituzione del 1830 e poi la svolta rappresentata dall'avvento al potere dei radicali nel 1839, le case ticinesi crebbero per il graduale ampliamento della domanda interna, e soprattutto grazie allo smercio dei loro stampati al di là dei confini.

Tra i fattori che facilitarono lo sviluppo del settore, un posto importante ebbe la legge del 1835, che stabiliva la liceità della riproduzione senza autorizzazione di tutti i titoli che avessero già fatto la loro comparsa in un altro Paese. Tra i motivi del successivo declino si possono indicare invece gli accordi tra gli Stati sulla proprietà

letteraria che, arginando gradualmente la pratica largamente diffusa della pirateria libraria, resero più problematica l'osmosi tra l'editoria elvetica e il mercato italiano mediante lo spaccio delle pubblicazioni abusive, contro le quali a lungo era stato impossibile erigere barriere efficaci.

Sin dunque alla metà del secolo XIX, abbinando edizioni su commissione e ristampe non autorizzate, opere realizzate con intenti puramente economici e libelli politici incendiari, le tipografie del Ticino contribuirono notevolmente alla circolazione nella Penisola di volumi e opuscoli diversi, in gran parte invisibili alle autorità. E in particolare dagli anni Quaranta, grazie all'azione di esuli italiani che avevano trovato rifugio nel Cantone, incrementarono una produzione sempre più legata al confronto tra le differenti anime dello schieramento risorgimentale. Per questo, cau-



sa non secondaria della crisi di alcune imprese fu l'ostilità dell'Austria, che mise sotto pressione i centri di produzione oltre frontiera di materiali di propaganda patriottica. Tra le esperienze da ricordare, un ruolo anticipatore ebbero dal 1823 le edizioni Vanelli e Ruggia di Lugano, rilevate nel 1842 dai fratelli Ciani che ne mutarono il nome in Tipografia della Svizzera italiana.

Un caso certamente molto significativo è poi quello della Tipografia Elvetica di Capolago, la cui storia fu scandita da fasi diverse. A dar vita inizialmente alla stamperia fu nel 1830 un gruppo di ticinesi, alcuni dei quali di orientamento conservatore, tra cui Vincenzo Borsa Mazzetti che ne divenne amministratore. Il nuovo stabilimento si distinse per una vasta produzione di opere letterarie e soprattutto storiche, con titoli di Sismondi, Botta, Daru, Colletta, Ranke, Giannone, Amari e altri. Da segnalare la Collana storica delle cose d'Italia, avviata nel 1832 e suddivisa in tre serie, e ancora la Biblioteca storica di tutti i tempi e di tutte le nazioni, continuazione della collana di Bettoni, e la Piccola biblioteca storica. Alla preponderante parte libraria si affiancarono inoltre periodici come del banchiere e imprenditore comasco Giuseppe De Welz, uscita dai torchi di Capolago dal 1833 al 1835.

L'influenza della componente italiana crebbe grazie a Carlo Modesto Massa, originario di Asti ed emigrato dopo i moti del 1821, il quale oltre a curare la parte editoriale rilevò la quota di uno dei soci e nel 1839 sostituì Borsa Mazzetti come legale rappresentante. Una ulteriore svolta fu provocata alcuni anni più tardi dall'avvio della collaborazione del genovese Alessandro Repet-



ti, che nel 1846, nel corso di una riorganizzazione della società, subentrò insieme a Massa finché, liquidata la quota di quest'ultimo, rimase alla fine del 1847 l'unico titolare.

Seguendo la tendenza a superare la gamma differenziata delle proposte e a indirizzarsi verso produzioni di più immediata valenza politica – a costo di imbarcarsi in progetti che si rivelarono ben presto insostenibili – il nuovo proprietario dell'Elvetica ne incrementò l'impegno a favore della causa nazionale. E se, come peraltro nella Tipografia della Svizzera italiana, le scelte avevano dato inizialmente spazio a voci diverse, da Balbo a Gioberti a d'Azeglio, all'indomani del 1848-49 acquistò rilevanza il dibattito interno all'emigrazione democratica e divenne centrale il ruolo di una figura come Carlo Cattaneo.

Nella primavera del 1849 lo scrittore milanese, che aveva affidato alla Tipografia della Svizzera italiana la versione ampliata e tradotta de *L'insurrection de Milan en 1848*, uscita in prima edizione a Parigi, iniziò a collaborare con Repetti e con il comasco Gino Daelli, assunto come contabile e poi come direttore dell'Elvetica. Prese così avvio la collana dei Documenti della guerra santa d'Italia, nella quale sarebbero stati registrati 28 volumi. Ma nel volgere di alcuni mesi, in coincidenza con la definitiva chiusura del ciclo di lotte del 1848-49, Cattaneo elaborò una formula ancor più ambiziosa, e cioè una raccolta che, con il sostegno di una ingente quantità di fonti, avrebbe provato le responsabilità dei moderati nelle recenti sconfitte, e confermato la validità del programma repubblicano e federale per gli assetti futuri della penisola.

Un museo del Risorgimento ante litteram

Come condizione per la realizzazione dell'opera nacque il disegno dell'Archivio storico nazionale delle cose d'Italia, detto anche Archivio storico contemporaneo italiano o Archivio storico di Capolago: un insieme di libri, articoli, fogli volanti, bollettini, proclami, atti ufficiali, testimonianze diverse, manoscritti originali o in copia, che furono accumulati presso l'Elvetica mediante l'acquisto in centri diversi della penisola (agli inizi del 1852 la collezione comprendeva 281 giornali, tre migliaia di libri e opuscoli e un numero consistente di manoscritti). Il tutto era funzionale all'impresa dell'*Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, cui Cattaneo si dedicò intensamente per alcuni anni. Il piano era vastissimo: 36 volumi in tre serie, organizzate secondo un criterio topografico, presto ridimensionato e sostituito dall'ordinamento cronologico dei testi. Fin dall'inizio il cammino dell'edizione, di cui nel 1850 e nel 1851 videro la luce i primi due volumi, si rivelò assai difficoltoso. Egualmente problematica fu la sorte delle *Carte segrete e Atti ufficiali della polizia austriaca in Italia*, di cui apparvero in tutto tre volumi, sotto le date di Torino e Capolago. A sostegno della Tipografia, Repetti si orientò infatti già nel 1850 a sviluppare la sua attività anche nella capitale piemontese, attraverso la Libreria patria collegata con la Società patria, nome con cui si indicava la sezione commerciale della dit-

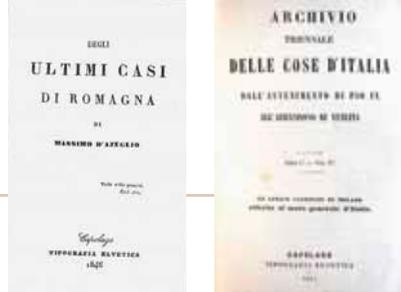


ta. A Torino vennero coinvolti sia pure per un breve periodo Cesare Correnti, Francesco Crispi e altri, e fu ideata una nuova collana storica. Ma sullo spaccio clandestino di opere vietate si abbatté la reazione delle autorità austriache, che nel gennaio 1851 disposero l'arresto del comasco Luigi Dottesio, agente della Tipografia impegnato nella costruzione nel Lombardo-Veneto di una rete cospirativa, fermato mentre tentava di passare la frontiera e giustiziato a Venezia l'11 ottobre.

Le divisioni tra i mazziniani e il gruppo raccolto intorno a Cattaneo resero ulteriormente critica l'ultima fase di Capolago. Finché, gravato dalle difficoltà economiche e in presenza di una nuova ondata repressiva seguita al fallimento del moto milanese del 6 febbraio 1853, nel marzo dello stesso anno Repetti decise di porre fine alla vita della stamperia – arrivata a contare quasi 500 titoli – risolvendosi nel luglio 1854 a vendere l'edificio che l'aveva ospitata (la Tipografia della Svizzera italiana aveva chiuso i battenti agli inizi del 1852). In tale delicata situazione fu ulteriormente ostacolato il già complicato cammino dell'*Archivio triennale*: il terzo volume uscì in Piemonte con l'indicazione della Tipografia Sociale di Chieri nel 1855, mentre il quarto, per cui erano stati selezionati i testi preparatori, si interruppe e rimase incompiuto. Un importante strascico della vicenda fu la destinazione dell'Archivio storico contemporaneo. Per evitarne la dispersione, Cattaneo aveva otte-

MEMORIA DEL RISORGIMENTO

Nella pagina a fianco, la sentenza di condanna di Luigi Dottesio. A destra, due frontespizi di libri stampati dall'Elvetica.



nuto che i materiali gli fossero dati in deposito come pegno del credito che egli vantava nei confronti dell'editore. Rimasti senza esito i tentativi di indurre vari amici a costituire una società che, acquisita la raccolta, ne facesse una sorta di pubblica istituzione e formulasse rinnovati progetti editoriali, lo scrittore ritardò trattative di cessione, che andarono di fatto a compimento dopo la sua morte.

Nel 1853, successivamente alla chiusura dell'Elvetica, Gino Daelli – restano prive di riscontri le ipotesi, formulate in passato da alcuni storici, di sue responsabilità nell'arresto di Dottesio – si imbarcò per gli Stati Uniti, dove visse a New Orleans e a New York. Nel 1859, dopo aver ottenuto la cittadinanza americana, tornò a Milano e, riannodati i rapporti con Cattaneo che era rimasto in Canton Ticino, decise con quest'ultimo di promuovere una nuova serie de *Il Politecnico*, che si era interrotto agli inizi del 1845. Il sodalizio, rivelatosi problematico a causa delle diverse aspettative dei due, sfociò in una intricata controversia, che si concluse con il passaggio in altre mani del mensile. Negli stessi anni Daelli fu protagonista di un'altra iniziativa di rilievo nella storia delle edizioni del Risorgimento, e cioè la prima raccolta di *Scritti* di Giuseppe Mazzini, detta dal suo nome daelliana, che egli avviò nel 1861 e di cui realizzò i primi sette volumi.

Dall'Elvetica a *Il Sole*

Anche Repetti, che si era trasferito in Piemonte e quindi a Milano, alla fine del 1859 si recò negli Stati Uniti. Qui prese parte attiva alla guerra civile nelle file nordiste, nell'organizzazione di un reggimento di volontari che ebbe il nome di Garibaldi Guard. Tornato a Milano, si mise in socie-

tà con il vicentino Pietro Bragiola Bellini, in contatto con Mazzini e rifugiato a Londra, che sarebbe diventato suo genero e che, concluso nel 1860 il suo esilio in Inghilterra, aveva iniziato a lavorare per *Il Sole*, il nuovo quotidiano fondato nel 1865. Bragiola Bellini accentuò il contenuto economico della testata, nel 1867 ne divenne direttore, più tardi comproprietario e nel 1886 proprietario unico, aprendo una tipografia e un'agenzia di pubblicità annessa al giornale. Repetti morì a Roma nel 1890 (Daelli, che aveva tentato altre sfortunate imprese editoriali, era scomparso in Francia nel 1882). Dopo la morte di Bragiola Bellini nel 1902, Achille Bersellini, marito dell'unica figlia Jole, subentrò alla guida dell'attività della famiglia. Bersellini decise l'assorbimento de *Il Commercio*, principale concorrente de *Il Sole*, e ampliò le basi finanziarie dell'azienda, trasformandola nel 1905 nella società La Stampa commerciale. Di essa negli anni Venti il figlio Mario operò la divisione in due rami: l'uno destinato a curare edizioni per conto terzi attraverso l'apertura in viale Umbria 54 della Archetipografia di Milano, passata poi ai Cavallotti, presso cui era stato portato uno dei torchi dell'Elvetica (come si legge in *Centocinquanta anni di attività grafico-editoriale 1830-1980*, Milano, Cavallotti Editori, 1981); l'altro a proseguire con La Stampa commerciale editrice de *Il Sole*, una nuova società di cui i Bersellini ebbero il controllo fino al 1949. Salvo una parentesi nel 1943-45, Mario Bersellini – con il figlio Guido come caporedattore – continuò fino al '55 a tenere la direzione del quotidiano, di importanza crescente nel panorama italiano. Dieci anni dopo esso si sarebbe fuso con *24 Ore*, dando vita a *Il Sole-24 Ore*.

DALLA PARTE DELLA LIBERTÀ

Qui sotto, Alessandro Repetti in divisa da colonnello americano: prese parte alla Guerra di Secessione dalla parte dei nordisti e organizzò un reggimento di volontari denominato Garibaldi Guard.

EDITORIA NELLA SVIZZERA ITALIANA

Si compiva così attraverso più generazioni una storia editoriale unica tra Lombardia e Canton Ticino, dalle imprese degli anni Trenta dell'Ottocento passando per la pubblicistica politica legata alle lotte per l'indipendenza italiana, fino al giornalismo economico novecentesco. L'argomento non ha mancato di attrarre nel tempo l'interesse degli studiosi. In una prima fase, le ricerche hanno privilegiato i riferimenti alla storia del Risorgimento (da ricordare soprattutto i volumi di Rinaldo Caddeo, *La Tipografia Elvetica di Capolago. Uomini-vicende-tempi*, Milano, Alpes-Archetipografia di Milano, 1931 e *Le edizioni di Capolago. Storia e critica*, Milano, Bompiani, 1934). Più recentemente la parabola dell'editoria ticinese della prima metà del secolo XIX è stata riletta – come mostrano i lavori di Fabrizio Mena, Maria Iolanda Palazzolo e Carlo Agliati – anche da altre angolature, legate alla storia della produzione e circolazione del libro. Da ultimo, si possono citare i fondi archivistici e librari variamente collegati all'itinerario descritto: anzitutto le carte Cattaneo presso le Raccolte storiche del Comune di Milano, e ancora l'archivio della famiglia Bersellini-Repetti, acquisito alcuni anni fa dal Centro internazionale insubrico Carlo Cattaneo e Giulio Preti presso l'Università dell'Insubria. Questo nucleo contiene, oltre a materiali relativi a Cattaneo e all'Elvetica, documenti riguardanti Repetti, Bragiola Bellini, Bersellini e le società collegate



a *Il Sole*, mentre le corrispondenze gravitanti intorno alla redazione sono andate disperse nei successivi passaggi di sede del giornale.

Un discorso a parte merita l'Archivio storico nazionale promosso presso l'Elvetica, di cui Cattaneo tentò come si è detto di ritardare la vendita, coltivando fino all'ultimo propositi di ripresa dell'*Archivio triennale*. Dopo la scomparsa dello scrittore nel 1869, Carolina Zanchi, moglie di Alessandro Repetti, completò la cessione a Francesco Crispi. Per questo motivo tale nucleo ha seguito, tra Palermo e Roma, le vicende dell'archivio e della biblioteca dello statista siciliano. A differenza della maggioranza delle carte crispine, collocata nell'Archivio Centrale dello Stato, la parte documentaria di Capolago è stata assegnata all'Archivio di Stato di Palermo. Meno chiaro il quadro per quanto riguarda la parte libraria, confluita nella ricchissima collezione di pubblicazioni risorgimentali dell'eredità Crispi, destinate a Roma alla Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele, e quindi alla Biblioteca di storia moderna e contemporanea. Qui sono stati identificati e censiti circa 500 opuscoli appartenenti alla raccolta di Capolago. Ma la consistenza complessiva dei materiali a stampa provenienti dall'Archivio dell'Elvetica è difficile da stabilire con precisione e, a dimostrazione del fatto che essi hanno preso nel tempo strade diverse, se ne trova traccia anche nel fondo Bertarelli presso le Raccolte storiche del Comune di Milano.

Mariachiara Fugazza



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

SFIDA AI "POTERI FORTI"

Nella pagina a fianco, Lamberto Sechi (Parma 1922 - Venezia 2011) e una delle copertine "calde" di *Panorama* negli anni Settanta.

L'UOMO CHE "INVENTÒ" PANORAMA SETTIMANALE

INTERVISTA INEDITA CON UN MAESTRO
DEL GIORNALISMO ITALIANO: LAMBERTO SECHI

LA SCUOLA DI PANORAMA

POCHI RAGAZZI, INNAMORATI DEL LORO MESTIERE. LA PAROLA D'ORDINE: NON GUARDARE IN FACCIA A NESSUNO. E ARRIVARE PRIMA DEGLI ALTRI. ANCHE VIOLANDO IL COMUNE SENSO DEL PUDORE

di PIER LUIGI VERCESI

Una ventina di anni fa, progettavo di scrivere un libro sulla storia d'Italia negli ultimi due secoli vissuta nelle redazioni dei giornali. Chiesi allora ad alcuni "grandi vecchi" di raccontarmi le loro esperienze. Nessuno si sottrasse, da Indro Montanelli a Enzo Biagi a Gaetano Afeltra a Lamberto Sechi. Lamberto, in particolare, si appassionò all'idea e mi dedicò molte sue mattinate. Il libro l'ho scritto (pubblicato qualche anno fa da Sellerio: *Ne ammazza più la penna*) ma mi sono fermato agli Anni Sessanta, alla nascita di *Il Giorno*, che giornalisticamente segna la fine di un mondo e l'inizio di uno nuovo. Mi tenni così le confidenze dei maestri per un'eventuale nuovo libro. Rileggendo le numerose pagine dell'intervista a Lamberto (ci ha lasciati sei anni fa) mi è parso che, almeno in

parte, dovesse essere messa a disposizione di chi è interessato alla storia del giornalismo italiano. E così, eccola pubblicata, con il tono colloquiale con cui Lamberto mi parlava.

Come hai conosciuto Arnoldo Mondadori?

«Mi telefonò nel 1955, veniva a Roma e aveva piacere di fare quattro chiacchiere con me. Andammo al ristorante Fontanella Borghese. Immaginavo gli avessero fatto il mio nome Enzo Biagi e Giorgio Vecchietti, rispettivamente direttore e capo della redazione romana di *Epoca*. Voleva che progettassi il primo mensile femminile all'americana. Mi avrebbe mandato in Francia e negli Stati Uniti, come poi avvenne, a studiare le formule dei loro periodici. Io, scapolo, vicedirettore di *Settimana Incom* con un direttore che temeva volessi fargli le scarpe, mi trasferii a Milano felice e contento, e cominciai a studiare *Arianna*.

A dire il vero, Arnoldo intendeva battezzarlo *Mariliù*: temo si chiamasse così la cassiera del Biffi per la quale si era preso una cotta. Ma Giorgio Salvioni, bravo giornalista esperto di cinema, suggerì *Arianna*, perché stava uscendo nelle sale il film con Audrey Hepburn, proprio il tipo di donna a cui volevo sì ispirasse la lettrice del mio giornale. I femminili all'epoca erano bacchettoni, le rubriche di conversazione con i lettori erano spesso tenute da preti. Io immaginavo un giornale intrigante e scovai una scrittrice di novelle per ragazze, Enrica Cantani, donna vivace, alla quale affidai la rubrica "La ragione e il cuore". *Arianna* uscì nel '56 e la diressi per quattro anni, poi cominciai ad annoiarmi: la formula era collaudata, il giornale andava benissimo, mi sembrava di ripetermi, di girare sempre intorno allo stesso palazzo. Dimenticavo: prima di progettare *Arianna*, Arnoldo mi rifilò le memorie di Mussolini propostegli da due vecchiette di Novara. Le lessi, mi feci portare dall'archivio i discorsi di Mussolini editi dalla Mondadori, e mi accorsi che erano solo la parafrasi dei suoi discorsi. Una truffa, insomma».

Era giunto il momento di pensare un altro periodico?

«Venne da me un certo Cibatti, incaricato da Gianni Agnelli di occuparsi della *Settimana Incom*, che nel frattempo aveva rilevato insieme ai teatri di posa: aveva lasciato la produzione a Roma e portato il giornale a Torino per la gioia del direttore, Nando Sampietro, piemontese. Con Sampietro, però, non c'era intesa; io ero stato alla *Incom* parecchi an-

ni, Cibatti mi disse: "Se vuole tornare è il benvenuto". Andai a Torino e incontrai i fratelli Agnelli. L'Avvocato sosteneva di sapere poco di giornali, disse di leggere solo *L'équipe* quando viaggiava in aereo. Umberto invece era informatissimo e sapeva persino cosa avevo fatto io prima di allora: mi disse di fare un giornale come *L'Europeo* di Arrigo Benedetti, però più vispo. Mi alloggiarono al Principe di Piemonte e l'avventura cominciò. Maledetto il giorno in cui



decisi di fare un servizio sulla ricorrenza del luglio di Tambroni, vale a dire la rivolta di piazza contro il tentativo di costituire un governo con i missini. Feci rievocare i fatti a Ugo Zatterin, giornalista con fama televisiva (lui e Granzotto erano gli unici commentatori della Rai); aveva anche diretto, a Roma, un quotidiano vicino a Tambroni, quindi sapeva molto e raccontò tutto. Quando uscì, l'Avvocato mi convocò di mattina presto nel suo ufficio: "Caro direttore, mi dispiace molto, ma Tambroni ci ha fatto tali

piaceri che non mi è possibile scontentarlo: non posso più pubblicare questo giornale"».

Ma il settimanale continuò a uscire o sbaglio?

«Telefonai all'amico Giorgio Fattori, direttore de *L'Europeo*: gli raccontai che c'era aria di chiusura alla *Settimana Incom*. Lui ne parlò a De

IL REGALO DI AGNELLI

Le copertine di *Settimana Incom* di cui Lamberto Sechi fu prima vice direttore e, dopo un'esperienza in Mondadori, direttore.

L'UOMO CHE "INVENTÒ" PANORAMA SETTIMANALE

Fonseca e Rizzoli, co-editori dell'*Europeo*, che si dissero interessati. Riferii allora ad Agnelli, e l'Avvocato glielo regalò. Quando incontrai Rizzoli precisai che la *Settimana Incom* era una cosa e io un'altra. Lui rispose: "Prendo il giornale e prendo anche lei: venga, venga". Mi sono così trasferito a Milano. Era il 1961; la *Incom* era scesa a 80-90 mila copie dalle 150-160 mila abituali, una gran botta. Provai a rifarla pubblicando servizi che facevano rumore. Mi aiutò molto Franco Serra, un inchiestista eccezionale: fece un servizio e anche un libro sulle attività economiche del Pci, sui rapporti del partito con l'URSS. Straordinario, bellissimo. Poi un'inchiesta sui documenti falsi messi in giro ad arte per sputtanare l'antifascismo. Ci aiutò molto il questore di Milano. Un giorno incontrai per caso Peter Kolosimo (pseudonimo del modenese Pier Domenico Colosimo, ndr): mi propose una serie di servizi di fanta-archeologia. Non so perché, ma gli diedi ascolto e quegli articoli fecero impennare le vendite. Persino Oriana Fallaci, che lavorava all'*Europeo*, veniva da noi per sapere quale argomento avrebbe trattato Kolosimo la settimana successiva. Pian piano le vendite tornarono ai livelli degli anni migliori, al punto che Rizzoli decise di affidarmi *Oggi*, allora diretto da Emilio Radius, che aveva portato il settimanale familiare oltre il milione di copie: un miracolo. Si era inventato le memorie di Rachele Mussolini, *Benito, il mio uomo*, poi diventato un libro con un successo clamoroso. Ma alla Rizzoli Radius non era amato».

Una bella responsabilità. E tu hai accettato a cuor leggero?

«Abbiamo discusso a lungo. Ero anche preoccupato per la sorte della *Incom* (la *Settimana* era già

a colori, mentre *Oggi* era ancora in bianco nero, ndr). Rizzoli propose di trovarle un buon direttore, oppure avrei potuto continuare a dirigerla io. Consultai alcuni giornalisti: il migliore lavorava a *Gente*, era bravo, un po' letterato e sapeva le lingue, ma alla fine rinunciò perché non aveva il coraggio di dirlo a Edilio Rusconi. Incassato il no, Andrea Rizzoli mi suggerì di prendere un redattore capo di fiducia e di continuare a dirigerli entrambi. Così fu, e mi venne l'aritmia cardiaca. Prima di cominciare, però, stavolta decisi di mettere subito le cose in chiaro con Rizzoli: "Guardi che io voto Saragat, non sono un cattolico reazionario, sono uno di centro aperto alla sinistra e se scoppia un altro caso Tambroni, io non sto certo con lui". Rispose di essere solo interessato a come "facevo il colore": *Oggi* doveva trasformarsi, modernizzarsi, io ci sapevo fare e dovevo solo andare avanti così. Se non ricordo male, sulla prima copertina a colori pubblicai un'annunciatrice della Tv. Mi vanto di essere stato il primo a stampare una foto di donna a braccia nude: fino ad allora era tabù, il ritoccatore metteva sempre un pezzo di manica. Quella era l'aria che si respirava. La corazzata della Rizzoli era un giornale cattolico, attento ai sentimenti della gente, mentre io feci un giornale sfacciato, cominciai a raccontare la telenovela di Paola di Liegi, che piaceva tanto alle donne, un po' come sarebbe avvenuto, dopo, con Grace di Monaco. I commenti politici li affidai a Gianni Granzotto: a Rizzoli andava bene perché gli aveva fatto studiare un quotidiano mai pubblicato».

Una luna di miele insomma. Quanto è durata?

«Il vento girava facilmente allora. A un certo punto, i commenti politici cominciarono a dispiacere a qualcuno: la linea del giornale non era

così di destra come avrebbero voluto e il direttore editoriale mi suggerì di pubblicare una rubrica firmata da Giovannino Guareschi. Io risposi che non intendevo passare al fascismo. Parlai con Andrea Rizzoli. Molto gentile, cercò di tranquillizzarmi, disse che dovevo capire: *Oggi* aveva un pubblico conservatore e io mi ero spostato troppo a sinistra. Bene, lui aveva tutto il diritto di fare ciò che voleva, io però potevo tirarmi indietro. Mi propose di restare alla *Settimana Incom*. Rifiutai: era svanita la fiducia ed era giusto per entrambi che me ne andassi. La cosa gli piacque talmente che mi mandò in regalo ventiquattro bottiglie di champagne con un biglietto da innamorato: “Grazie, non dimenticherò il suo gesto gentile”».

La dura vita del direttore socialdemocratico...

«Esatto: ero di nuovo a spasso. Tempo prima, quando dirigevo *Oggi*, mi telefonò Ettore Bernabei, direttore della Rai-Tv, offrendomi di fare commenti politici alla televisione come Zatterin e Granzotto. Gli dissi: “Guardi, io divento rosso per niente, m’impappino, m’incazzo, non sono l’ideale per la televisione”. Ricordandomi di quell’offerta, gli telefonai dicendogli che ero libero e ben felice di lavorare per la Rai, certo non come commentatore politico, non era il mio mestiere, se però c’era qualche altra cosa più nelle mie corde... Mi disse di sì: stavano lavorando ai primi servizi giornalistici e non riuscivano a organizzarsi. Mi avrebbero affidato quel settore. La cosa mi piacque e tornai a Roma. Per dirti cosa mi aspettava, ti racconto un aneddoto dei primi giorni. Mentre sto parlando con Bernabei nel suo ufficio, lo avvisano che c’è una chiamata importante e lui se la fa passare: “Oh, Eccellenza!” e si alza in piedi. Poteva stare seduto, tanto quello



dall'altra parte mica lo vedeva. Posato il ricevitore, si rivolge a me con aria compita: “Il nuovo nunzio apostolico a Londra!”. Ero entrato in una nuvola nella quale avrei avuto qualche difficoltà a orientarmi. Rimasi lì qualche mese senza capire perché non si facesse niente in Rai e si desse da realizzare tutto fuori. Nei corridoi si chiedevano chi fosse il politico che mi raccomandava. Alla fine, scocciato, non riuscendo a combinare nulla di concreto se non alcuni commenti ai documentari, andai da Bernabei: “Sono scapolo, felice, ho preso delle buone liquidazioni, non posso stare qui a dispetto dei santi. Io vado a Fregene e mi metto allo stabilimento Toni”. Gli diedi il numero di telefono: “Chiamatemi se avete davvero bisogno di me, perché adesso è inutile che ci raccontiamo storie”. Naturalmente il telefono non squillò; nel frattempo, però, mi chiamò Arturo Tofanelli. Gli avevano riferito che ero scontento di quel che facevo e mi proponeva di rimettere in sesto *Bellezza*, un mensile mondano, femminile, diretto da Elsa Robiola, ormai ridotto a poche migliaia di copie. Voleva che lo trasformassi in un giornale di alto livello, non così cretino com’era in quel momento: parlava solo di cotte e di gente che non sapendo cosa fare presenziava a tutti gli appuntamenti mondani. Rifeci la valigia e tornai a Milano».

Sembri l'uomo dei casi disperati...

«Più o meno. Dopo qualche settimana mi telefonò a casa Arnoldo Mondadori: “Come? Lei è

DONNE COME AUDREY HEPBURN

Le copertine di *Arianna*, il femminile studiato e lanciato da Lamberto Sechi su richiesta di Arnoldo Mondadori.

L'UOMO CHE "INVENTÒ" PANORAMA SETTIMANALE

tornato a Milano e non mi ha chiamato?”. E io: “Presidente, è venuto Tofanelli a prendermi”. Aveva un lavoro per me. Era estate, mi chiese di andare a Cortina. Va bene. Voleva affidarmi *Panorama mensile*, ormai malridotto, però me l'avrebbe affidato sei o sette mesi dopo. Nel frattempo dovevo ripensare *Confidenze*. Eravamo nel 1965, *Panorama* era diretto da Leo Liorni, un *art director*; primo direttore era stato Nantas Salvalaggio, brillante giornalista ma come direttore... Liorni era stato scelto d'accordo con Time Life (*Panorama* era al 50% loro e al 50% di Mondadori), professionista intelligente e bravo pittore: un uomo di grandi qualità. Era stato l'*art director* di *Fortune*, quindi era una creatura di Time Life; però non era un giornalista e lo dimostrò subito. Faceva un mensile totalmente nel pallone. Accettai la sfida: come facevo a dire di no a sant'Arnoldo? L'avevo dunque raggiunto nella sua casa di Cortina: una residenza come tutte le sue, comode, piacevoli, borghesi di alto livello, non sfarzosa. Ad agosto andava lì con la moglie. Una volta lei mi ha confessato che era impossibile parlare con Arnoldo, tanto pensava sempre ai suoi libri. Mi raccontò che una sera, per dire qualcosa, gli fece notare: “Guarda che bel tramonto! Eravamo in automobile insieme, e lui mi ha risposto: eh, ne ho visti tanti”. Con me andò subito alla conclusione, mi propose un contratto dal tal giorno e via. Dissi che ero imbarazzato: come faccio? Ne ho appena firmato uno con Tofanelli. Ma non senti ragioni, problemi miei. Non avevo nemmeno cominciato a mettere mano a *Bellezza*. Per venirmi incontro, Arnoldo mi lasciò qualche mese: “Vieni in aprile, ti occupi di *Confidenze* e in autunno avrai *Panorama*”. Confesso di essere stato scorretto: accettai, quindi andai da

Tofanelli con già in tasca il contratto della Mondadori per sei mesi dopo. Mi vergognavo come un ladro, però feci il nuovo progetto di *Bellezza*, lo portai in edicola, passammo da 5 mila a quasi 40 mila copie, poi, una mattina, mi presentai nell'ufficio di Tofanelli. Fu l'unica volta in vita mia che non mi feci la barba, tanto ero agitato e dispiaciuto di dovergli fare un torto. Vado alla Mondadori, dico, a fare *Panorama*, mi sono guardato bene dal citargli *Confidenze*. “Ma come? Adesso ti avrei dato *Marie Claire*”. Fu gentilissimo: ma ormai avevo firmato, mi vergognavo, cosa dovevo fare? Buttarmi giù dalla finestra? Vabbé, mi ringraziò, anche se era dispiaciuto. Non dovevo farglielo quel tiro... ».

Ci stiamo finalmente avvicinando alla tua grande impresa.

«Alla Mondadori volevano chiudere *Confidenze*. Dico: ma siete matti, aspettiamo, una soluzione si trova. In effetti era un giornale decotto, nato come *Confidenze di Liala*, aveva avuto un direttore triestino che si era messo in testa di educare le lettrici: pubblicava novelle troppo alte, mentre i concorrenti, *Intimità* e *Confessioni*, proponevano racconti in prima persona firmati Giovanna F., Giuseppe R., davano la sensazione di vita vissuta. Erano telenovelle *ante litteram*. E allora noi copiamoli, visto che hanno successo, dico io. Così fu: trovai un direttore, Pier Boselli, ed evitammo la chiusura».

Ma *Panorama* quando arriva?

«Arnoldo era incerto se rivedere il mensile, fare un quindicinale o un settimanale. Tanto per cominciare voleva fare meglio il mensile: troppo freddo, pubblicava cose stravaganti, era snob. Vendeva 100 mila copie (60 in edicola e 40 per abbonamento) e i conti non tornavano. Provai a

fare il mensile come se fosse un settimanale, come *Time*, *Newsweek*, pezzi brevi, qualche inchiesta, mi allenavo. Una domenica a Meina, in uno dei suoi inviti, Mondadori mi prese sottobraccio e, girando intorno al laghetto davanti alla villa, mi chiese cosa ne pensavo se avessimo fatto *Time*. “Vuole che svenga qui sul posto? Fare *Time* non è mica roba da ridere: infatti in Italia non c'è!”. Proprio per quello, mi rispose, proviamo a farlo noi. Mi misi a studiare il settimanale: avevo otto redattori per il mensile e me ne avrebbero dati solo altri due: dieci persone per riempire 120 pagine di notizie, notizie, notizie. Avevo i materiali di *Time*, è vero, però, sai, li adoperi fino a un certo punto, è tutta roba americana. In Italia c'erano *L'Europeo* e *L'Espresso*. *L'Espresso* era stato fondato da Arrigo Benedetti quando lasciò *L'Europeo*, erano quindi giornali simili, formato grande, battaglieri, con quel po' di scandalistico. Noi volevamo fare un settimanale di notizie».

Nell'Italia di fine anni Sessanta c'era qualche motivo per pensare che i tempi fossero maturi per mandare in edicola un news magazine?

«Arnoldo non si avvaleva di indagini di mercato. Una volta (facevamo tutti gli anni visita a *Time* e *Newsweek*: di solito si andava non con Arnoldo, che non si muoveva più, ma con Giorgio), a una colazione dove c'era anche Katherine Graham, il direttore di *Newsweek* ci chiese se noi credevamo all'importanza delle ricerche di mercato. Io risposi di no; lui si alzò in piedi e mi strinse la mano. C'era anche Formenton. Arnoldo diceva che usava la “nasometria”, la più importante ricerca di mercato. Del resto era molto intuitivo, afferrava subito. Quando dirigevo *Arianna*, mi telefonava per dirmi se avevo visto su una determinata rivista quel tal servizio di cucina. Non



sbagliava mai, mai un suggerimento cretino. Diceva che un direttore però doveva avere la forza di dire di no anche a lui; l'editore doveva vedere il prodotto finito, poi, se non gli andava bene, poteva licenziarti, ma non doveva dare fastidio a chi lavorava. Era la regola a cui si è sempre attenuto».

Come sei riuscito a mandare in edicola un settimanale con la redazione di un mensile?

«Dopo qualche mese di direzione, a fine estate, era stata presa la decisione di passare al settimanale. Gli uomini forti della Mondadori, in quel periodo, erano tutti conservatori, tranne Arnoldo, che era obiettivo. Per dirla tutta: l'aria che si respirava era piuttosto di destra. Cominciavano poi ad arrivare in azienda i figli: Alberto aveva varato *Epoca*, poi aveva fondato il Saggiatore per pubblicare libri. Aveva avuto intuizioni geniali, ma non era un grande amministratore. C'era Mario Formenton, consigliere delegato a Verona, di cui ero diventato amico fuori dal lavoro (vedi anche articolo a pag. 44), un uomo onesto, per bene, civile, cattolico, faceva il barelliere a Lourdes. Prima di partire con il settimanale gli telefonai e lui mi chiese di raggiungerlo a Verona. Condivideva l'idea di trasformarlo in settimanale, però mi consigliava di tenermi vicino all'*Express*, un giornale vivo, dentro alle cose che accadevano, non come *Time* e *Newsweek*, che erano fuori dalla mischia e registravano i fatti con freddezza anglosassone. Alla fine elaborai una

DOPO PANORAMA

Lamberto Sechi nella redazione de *L'Europeo* (di cui fu direttore editoriale dopo l'esperienza di *Panorama*) con Salvatore Giannella (a destra) e Lanfranco Vaccari (a sinistra).

L'UOMO CHE "INVENTÒ" PANORAMA SETTIMANALE

mia formula: "Noi veniamo dalla Luna per vedere cosa succede in questo mondo", e cominciammo con un approccio piuttosto freddo, aspettando il tempo giusto per entrare nella mischia e "scaldare" il giornale. Feci visita al direttore di *Der Spiegel*, perché Mondadori ti mandava in giro a studiare, non ti lasciava rigirare su te stesso in una specie di fortino: andare, guardare, sentire, fiutare cosa stavano preparando le altre case editrici, questa era la sua regola. Andai ad Amburgo, a colazione col direttore di *Stern*. Anche i tedeschi avevano cominciato all'americana, e quando avevano individuato i nemici della democrazia in Germania, ci avevano dato dentro, si erano scaldati. Certo, da allora avevano avuto un sacco di guai, erano cominciati i sequestri dei giornali, le noie a non finire, persino gli arresti dei giornalisti, ma le copie vendute aumentavano ogni settimana. A quel punto mi resi conto che anche per noi era finito il tempo di "venire dalla Luna", ora si doveva scoperchiare la verità. Studiato il caso tedesco, tornai a Milano e feci la prima copertina "calda": in Italia c'era la "maggioranza silenziosa"; bene, ho preso il generale De Lorenzo che portava una corona di fiori all'Altare della Patria, e ho titolato: "La minoranza serviziosa". La festa era cominciata, si poteva ballare. Da quel momento ci siamo messi pancia a terra con le inchieste e ho trovato un gruppo di giornalisti di prim'ordine, Romano Cantore, Carlo Rossella, Chiara Valentini. Erano i "pistaroli", quelli che seguivano le piste nere, poi discutevamo quello che riuscivano a trovare e alla fine eravamo sempre d'accordo. Con il tempo ci siamo fatti degli "amici" e abbiamo cominciato a vedere le cose anche dal retrobottega. La redazione era piuttosto di sinistra: non c'era gente di destra, a parte Lino

Rizzi, che stava a Roma e faceva la politica bene, con grande oggettività. Adolfo Sen, il direttore generale, di destra, sperava che finissi su qualche buccia di banana. Tant'è che a un certo punto si parlò seriamente di sostituirmi, ma furono ostacolati dai numeri: *Panorama* superò le 300 mila copie vendute in edicola. Il successo arrivò abbastanza presto. Non era male, visto che eravamo partiti da 40 mila.

Chi erano gli altri giornalisti?

«Ho ereditato la redazione del mensile: c'era Fabrizio Dentice, napoletano poi passato all'*Espresso*. Veniva a lavorare col suo setter. Nell'intervallo andava al quagliodromo, vicino all'Idroscalo, per allenarlo alla caccia. Quando entrava da me, il cane lo seguiva e, immancabilmente, quando usciva e chiudeva la porta l'animale restava dentro e cominciava a guaire. Così dovevo alzarmi e chiamarlo: "Fabrizio vieni a riprenderti il cane". Tra i primi assunti ci fu Claudio Rinaldi, un giovanotto appena laureato a Roma, portava dei pezzetti non ricordo se di economia o di cosa, ma scriveva bene, allora l'ho fatto collaborare e un po' alla volta è entrato. Quando andai a Genova alla scuola di giornalismo di Fusaroli dell'Ansa, conobbi Maria Luisa Agnese, sono stati due o tre quelli di Genova venuti da me e li ho tenuti. Chiara Beria d'Argentine è arrivata un po' dopo. L'unico vecchio era Gianluigi Rosa, gli altri erano ragazzi: lui mi dava la garanzia che non uscissero puttanate. Carlo Rossella l'ho chiamato quando ho letto qualche suo pezzo su *Stampa Sera* e ho pensato che, con quella penna, poteva scrivere su *Time*, allora ho provato a farlo collaborare. Giulio Anselmi lo stesso: era corrispondente da Genova di *Stampa Sera*, faceva delle belle cronache. Gli ho telefonato, ha incominciato a col-

laborare e poi l'ho assunto. I giornalisti nati con *Panorama* sono una ventina. Mi hanno anche regalato un quadretto con le loro teste. C'era Giuseppe Venosta, segnalato da Ottone, che sapeva bene l'inglese. Avevo bisogno di uno a New York: mi parlarono di un certo Antonangelo Pinna che era agli esteri al *Giorno*. Lo chiamai e gli chiesi se era disposto a venire, stando a casa sua come se stesse a New York, comprando *Time*, *Newsweek* e qualche altro quotidiano o periodico americano per segnalarmi le storie che secondo lui meritavano di essere pubblicate in Italia: quelle che sceglievo, lui le scriveva e io giudicavo se era in grado di fare il corrispondente da New York. Così fu: bravissimo. Ha passato tanti anni a New York, dove c'era anche Livio Caputo, altro reazionario. Quando decidemmo di mandare un corrispondente in America, Caputo disse che non lo voleva. E i suoi *diktat* pesavano molto: *Epoca* era il giornale bandiera dell'azienda e oltretutto lui era bravo. Alla fine accettò Pinna a patto che fosse messo alle sue dipendenze, un numero due, insomma: Caputo sarebbe stato il responsabile anche di *Panorama*. Che potevo fare? Accettai ma gli chiesi di dimenticarsi le sue idee politiche, doveva solo servire le esigenze di *Panorama* come facevano gli altri. È stato bravissimo, non mi ha mai tradito. Mi hanno permesso di assumere un capo redattore, Nicola Cattedra, veniva dai quotidiani, passava l'*Ansa*, metteva le virgole. Io invece correggevo, cambiavo l'aggettivo, aggiungevo il nome, lui niente. Volevo una scrittura asciutta, niente sbavature, leggevo tutti i pezzi. Ero un accentratore bestiale, dirigevo tutto. All'inizio, per abituare i ragazzi a scrivere in una certa maniera, facevo rifare».

Quando partì, *Panorama* si concentrò soprat-



tutto sui fatti italiani?

«No. Avevamo gli articoli di *Time* e *Newsweek*, storie bellissime, straordinarie, soprattutto di esteri. *Panorama* aveva molte rubriche e io ne aggiunsi altre: credo di aver aggiunto subito “La buona tavola” di Maria Paletti, e poi il bridge, perché pensavo di parlare a un pubblico di un certo livello. Cominciava allora la smania di andare fuori a colazione, la guerra era finita da un pezzo e la gente voleva mangiare bene. Infatti questi argomenti incontravano gli interessi di un pubblico sempre più vasto. Per quanto riguarda i commentatori, sono partito con due: uno era Carlo Casalegno, per gli esteri; l'altro era Adolfo Battaglia, per gli interni, era repubblicano ma non era ancora entrato in politica. Il giorno in cui venne eletto vice segretario del Partito Repubblicano diede le dimissioni. Poco dopo ho incontrato un editorialista formidabile: Giorgio Galli. Era già in università, aveva scritto la storia del Partito Comunista e qualche altro libro. Ci intendemmo a meraviglia. Un giorno Rinaldi venne da me: “Ho scoperto che gli amministratori dell'Egam, condannati, continuano a ricevere lo stipendio. Faccio un pezzo per l'economia?”. “Benissimo”. Di mezzo c'era un mio amico, Mario Valeri Manera. Lessi il pezzo, era perfetto, obiettivo. Non

«CANTORE VENNE DA ME E DISSE: "L'ATTENTATO È STATO RIVENDICATO DAL TELEFONO DI CASA DI UN CAPO DELLA DC, CARLO DONAT CATTIN"»

ho controllato l'impaginazione: Rinaldi scelse proprio una fotografia che ritraeva Valeri Manera. Il giornale usciva il lunedì. Il venerdì ero a cena a casa di Mario, a Venezia. Arrivai con mia moglie, suonai alla porta e aprì la moglie di Mario, mi diede gentilmente la mano e mi disse: "La cicuta te la servo subito o la prendi dopo la frutta?". Non guardavamo in faccia a nessuno. Il nostro slogan era: "Non dobbiamo raccontare la bambola: dobbiamo aprire la pancia della bambola" e di pance ne abbiamo aperte. Fummo noi, ad esempio, a raccontare il progetto "Cinque per cinque" della Fondazione Agnelli: a Torino Ubaldo Scassellati, insieme a un gruppo di fanfaniani, stava progettando una specie di governo forte con Fanfani al vertice. Lo scopri Franco Serra, solo che Scassellati lo venne a sapere e lo riferì ad Agnelli. L'Avvocato telefonò a Giorgio Mondadori che mi invitò a Somma Campagna, nella sua villa, per il sabato successivo: "Agnelli è preoccupato", mi disse. Gli riferii cosa aveva scoperto Serra: «Cerchiamo di capirne di più e poi vediamo cosa fare. Naturalmente accertiamo tutto con il massimo della serenità e della correttezza». E lui: «Agnelli, però, vorrebbe parlarti». Nessun problema: telefonai al suo segretario generale, Vittorino Chiusano, e andammo io e Serra a Torino. L'avvocato ci ricevette in villa e ci chiese perché ci stavamo occupando di uno "studio"

della Fondazione. Serra gli raccontò come e cosa aveva scoperto; «è troppo grossa per non raccontarla», continuai io. Agnelli non si scompose: «Bene, lei capisce che per me non è una situazione piacevole, comunque, se volete farlo...». Chiamò due dei suoi e ci disse di parlare con loro: l'importante era che ci documentassimo su tutto. A quel punto si alzò, si girò dietro al tavolo e noi ci alzammo in piedi per salutarlo. Aveva i calzoncini da sci, le scarpe da sci da riposo e disse, non l'ho mai dimenticato: "Adesso vado a farmi una bella sciata!". Ci lasciò lì e noi abbiamo pubblicato quel che avevamo scoperto. Non accadde nulla, però i cosiddetti "congiurati" non andarono oltre».

Altri scoop?

«I miei ragazzi erano tutti in grado di farne. Sulle piste rosse si squinzagliarono Carlo Rossella e Chiara Valentini. Il primo a fare il nome di Toni Negri fu Carlo Rossella, appoggiato ad uno scaffale nell'*open space*: "Tutto fa capo a Toni Negri". E io: "E chi sarebbe 'sto Toni Negri?". Uno che insegnava a Padova... Rossella frequentava regolarmente la Calusca, la libreria dove andavano gli extra parlamentari a comprare libri e giornali. Anche Chiara era bravissima, venuta su con il biberon del Pci. Poi Cantore, un battitore libero, però faceva scoop straordinari».

Avevate informatori nei servizi?

«Cantore li aveva. Un giorno viene da me: "Senti, a Torino è stato ammazzato un sottufficiale... con qualche revolverata. Hanno scoperto da dove viene la telefonata di rivendicazione, dalla casa del vice segretario della Dc Carlo Donat Cattin". Dico: "Come è possibile? Come facciamo a pubblicare una notizia del genere? E poi chi ce lo dice?". Lui: "Mica ci fanno una dichiarazione

ufficiale, l'hanno raccontata a me e noi lo scriviamo". Io: "Un momento: fammi capire". Siamo andati in via della Moscova, mi ha presentato un maresciallo della Digos che mi ha ripetuto tutto e io gli ho chiesto perché dovevo fidarmi di lui. Allora lui ha chiamato il capo della Digos di Torino, con cui ha avuto una conversazione nel corso della quale appariva evidente che era tutto vero. Allora gli ho chiesto perché avevano deciso di far uscire la notizia. Mi disse che il magistrato che se ne stava occupando a Torino, davanti alla casa del vice segretario della Dc, si era dovuto fermare. Si sfogò: loro rischiavano la pelle tutti i giorni e non volevano più farlo per nulla. Avevano ragione: quindi pubblicammo la notizia, un grande scoop».

Quando decisero di licenziarti la prima volta?

«Si erano accumulate varie cose... doveva essere, forse, a metà anni Settanta... Evidentemente avevano ricevuto pressioni: già il "Cinque per cinque", Donat Cattin, Preti... avevano avuto un po' di paura. Eravamo considerati un giornale di sinistra, ma anche quella parte non ci ha mai visto di buon occhio. Ricordo alcune telefonate: una di Tortorella, un'altra... piuttosto aspre perché noi non avevamo riguardi per nessuno, mica eravamo un giornale filo-comunista! Tutte le cose che succedevano del comunismo le scrivevamo. Non avevamo la simpatia dei comunisti: ci consideravano dei radicali rompicoglioni».

Più tardi hai incominciato ad avere qualche firma importante per le rubriche?

«C'era Stefano Rodotà. Poi, quando Galli è andato all'*Europeo*, ho preso Giuliano Amato, me lo suggerì Rinaldi. Poi Amato lasciò perché entrò in politica, mentre allora era un professore».

Com'erano i salotti di Milano in quegli anni?

«Salotti? Io lavoravo come una bestia, mi alzavo il mattino alle sei e avevo il giornale davanti alla porta. Lo leggevo, prendevo gli appunti e alle nove ero lì, finivo alle otto di sera, quando mai avevo tempo per i salotti! Non vivevo mica a Milano, vivevo alla Mondadori, alla Rizzoli».

La copertina con la donna nuda l'hai inventata tu?

«Non lo so, l'ha introdotta il mercato. La verità è che, a un certo punto, il comune senso del pudore era cambiato. Ricordo un'inchiesta bellissima di *Newsweek* sui limiti del pudore; l'abbiamo fatta anche noi in Italia e mi sono beccato una querela. Sono stato condannato a otto mesi. Il mio avvocato era di Verona e ha fatto un'arringa bellissima. L'articolo aveva solo una foto di un film dove c'era una ragazza nuda e lui che le baciava l'ombelico. Si vedeva l'ombelico, un po' di tette. L'avvocato di allora ha sbattuto sul tavolo del presidente una pigna di giornali pornografici e il presidente gli ha detto di stare tranquillo. Sono stato assolto in mezzo secondo in appello. Io andavo in giro per vetrine, quando avevo tempo. E mandavo anche i miei giornalisti. Dovevamo accorgerci di tutto quello che cambiava: questo è il mestiere del giornalista. Dovevamo essere i primi ad accorgercene. Cambiavano le cose e cambiava il linguaggio... erano i primi anni Settanta. Per il nudo, siamo stati noi i primi, non *L'Espresso*. Però il nudo doveva essere sempre giustificato, non si doveva sbattere una donna nuda in copertina per il gusto di guardarla, perché allora quella è una speculazione, è marketing, non è più giornalismo. Non ricordo bene quella prima copertina, ma era molto pudica, non era sconvolgente».

Pier Luigi Vercesi

TUTTO ALLA LUCE DEL SOLE

Nella pagina a fianco, il primo numero de *L'Indipendente*, una pagina interna e la cosiddetta "gerenza" che, per assoluta trasparenza, riportava i nomi di tutti i giornalisti impegnati nella realizzazione del quotidiano. Molti fecero poi strada in altri giornali.

DOCUMENTI PER LA STORIA DEL GIORNALISMO

COME NACQUE UN QUOTIDIANO
NELL'ITALIA CHE AVEVA BISOGNO DI CHIAREZZA

100 GIORNI D'INDIPENDENZA

NEL NOVEMBRE DEL 1991, MENTRE LA PRIMA
REPUBBLICA STAVA PER ESSERE TRAVOLTA
DALL'INCHIESTA DI MANI PULITE, ANDÒ IN EDICOLA
L'INDIPENDENTE. CON GRANDI AMBIZIONI, MA...

di *PIERGAETANO MARCHETTI*

Dal 14 novembre 1991 al 12 febbraio 1992 si consuma la breve vita de *L'Indipendente* come giornale innovativo, all'inglese, fondato anzitutto sulla netta distinzione tra notizie e opinioni. Breve fu la vita, non della testata (che ebbe poi una storia radicalmente diversa, agli antipodi della concezione che ne ispirò la nascita), ma dell'esperienza che un finanziere illuminato (Guido Roberto Vitale) cercò di far sostenere da un vasto numero di investitori-imprenditori sotto la direzione di un giovane giornalista, Ricardo Franco Levi, che alla preparazione del giornale dedicò un lungo periodo di riflessione. La fugace campagna televisiva che accompagnò l'uscita del *L'Indipendente* – una ragazza vestita di bianco che, lanciando una piu-

ma, infrangeva un cristallo – voleva accreditare l'idea o l'illusione che, nel tutt'altro che candido mondo della fine della prima Repubblica, la forza della verità, l'appello alla ragione, potessero avere un effetto dirompente su di un pubblico di lettori, ormai in calo, assuefatto alla retorica. Non fu così. Le copie presero a calare e, dopo soli tre mesi, una proprietà che, come vedremo tra poco, aveva accettato un avanzatissimo progetto di statuto di impresa editoriale, non esitò, come è regola nelle squadre di calcio, ad "esonerare" il direttore. Fu chiamato a succedergli Vittorio Feltri ed il giornale prese una svolta diametralmente opposta.

Il direttore Ricardo Franco Levi firmò un pacato, dignitoso editoriale di commiato e solo all'assemblea dei soci dell'8 maggio successivo ruppe

il riserbo denunciando quelli che furono, a suo avviso, gli errori di prospettiva della proprietà. Proprio sul “lancio” del giornale Levi affrontò le proprie critiche: «Si pensava – affermò Levi in assemblea – *L'Indipendente*, per quanto mirato a un pubblico ben definito, la cosiddetta “fascia alta del mercato dei lettori”, dovesse essere lanciato con una campagna che raggiungesse il pubblico più vasto possibile, così da creare la sensazione di un evento importante. Si pensava, d'altro canto, che l'obiettivo dovesse essere non tanto quello di sostenere nel tempo il nuovo prodotto presso il proprio pubblico quanto quello di metterlo, almeno una volta, in mano al numero più alto di lettori, nella persuasione che, da questo picco di partenza, l'asestamento si potesse determinare, anzi predeterminare, sulla base di una curva sempre più piatta, così come capita per le enciclopedie a dispense sulla cucina o sugli animali. Date queste premesse, apparve coerente puntare su un messaggio fondato tutto sulle facili emozioni e non sulla più difficile comunicazione delle caratteristiche specifiche del nuovo prodotto e individuare nella televisione il mezzo di comunicazione quasi esclusivo per la campagna di lancio del giornale».

Si è già fatto cenno all'originalità dello statuto sociale de *L'Indipendente*. Il “cuore” della specialità nel panorama italiano dello statuto consta nella previsione di un Comitato di Supervisorì «scelti tra persone di chiara fama, di notoria indipendenza e autonomia di giudizio» nominati inizialmente dai soci e alla scadenza, differenziata, sostituiti per cooptazione da coloro che rimanevano in carica (art. 25 e seguenti dello statuto del 26 giugno 1991).

Al Comitato dei Supervisorì spettava, recitava



sempre lo statuto, «l'approvazione dei direttori delle testate giornalistiche della società designati dal Consiglio di Amministrazione. Il diniego di approvazione è vincolante per il Consiglio di Amministrazione salvo il caso in cui, successivamente allo stesso, la designazione del direttore sia nuovamente approvata dal Consiglio di Amministrazione con il voto favorevole della maggioranza degli Amministratori in carica».

Ulteriori elementi qualificanti erano la partecipazione al capitale di persone legate alla società «da rapporti di collaborazione coordinata e continuativa», la previsione di limiti di possesso azionario, la presenza di un divieto di vendere per tre-quattro anni le azioni da parte di un nucleo “duro” di soci al fine di fidelizzare collaboratori e assicurare unità di gestione nel perseguimento degli obiettivi aziendali.

Osservava con amarezza Ricardo Franco Levi (assemblea 8 maggio 1991) come a pochi mesi dalla nascita si scelse «non la continuità, ma la completa rottura con il progetto originario», abbandonando il progetto di «un giornale nazionale e con una chiara vocazione europea e internazionale. Laddove si era promesso di fare e si era fatto un giornale nazionale e con una chiara vocazione europea e internazionale, oggi ci troviamo con un quotidiano oggettivamente confinato

ERA UN MODELLO ISPIRATO AI GIORNALI ANGLOSASSONI, ASSOLUTAMENTE TRASPARENTE SIA RIGUARDO AI FINANZIATORI SIA PER CHI CI SCRIVEVA

in una area geografica limitata. Laddove si era promesso di fare e si era fatto un giornale programmaticamente indipendente, oggi ci troviamo con un giornale dichiaratamente di parte. Laddove si era promesso di fare e si era fatto un giornale che mirava e che puntava alla fascia più alta del pubblico dei lettori (con la chiara consapevolezza, tra l'altro, di occupare in questo modo uno spazio ben definito anche sul mercato della pubblicità), oggi ci troviamo con un giornale che ha volutamente abbassato il proprio obiettivo. Laddove si era promesso di fare e si era fatto un giornale che a partire dalla sua struttura societaria e da quella norma che sottometteva volontariamente la scelta del direttore al vaglio del giudizio di supervisori esterni si proponeva come un elemento di novità nel panorama editoriale italiano, oggi ci troviamo con un giornale che tutto ciò ha ripudiato». È noto infatti che con la nuova direzione *L'Indipendente* assunse una linea di sostanziale sostegno alla Lega Nord e al vento più populista del clima di Tangentopoli.

Piergaetano Marchetti

* * *

In tempi in cui le sirene del populismo inducono all'eclissi della ragione e del pacato, eppur fermo, confronto di idee, non pare inopportuno allora ricordare la vicenda de *L'Indipendente* e rileggere l'editoriale con cui il 14 novembre 1991 Riccardo Franco Levi presentava il primo numero:

«Sin dal suo primo numero *L'Indipendente* vuole rivolgersi ai propri lettori in modo pacato, facendo prevalere i toni della ragione su quelli della retorica. Oggi, giorno dell'avvio, è doveroso rispondere alle cinque domande base del giornalismo (chi?, come?, dove?, quando?, perché?) per spiegare perché questo giornale è stato creato, quando si è messa in moto l'iniziativa che oggi consegue il risultato di portarlo in edicola, chi lo scrive e chi lo finanzia, dove avviene il lavoro dal quale esso trae quotidianamente origine, come e in quali forme esso si propone ai lettori. Perché? Il giornalismo italiano, quello dei grandi quotidiani nazionali, è nato, è cresciuto e si è sviluppato, salvo qualche momentanea eccezione, nel rispetto del modello del giornale universale, il giornale destinato all'intero corpo dei lettori. L'ipotesi di lavoro dalla quale ha tratto origine *L'Indipendente* è che la società italiana sia maturata al punto da consentire, così come avviene in tutti i maggiori Paesi occidentali, l'esistenza di un giornale che non si ponga l'obiettivo di raggiungere e interessare indistintamente tutti i lettori ma che sia, al contrario, programmaticamente ed espressamente indirizzato a coloro che per professione, responsabilità, cultura, abitudini di lettura e passione civile costituiscono la fascia più alta del pubblico dei lettori. Quando? I primi passi sulla strada che ha portato *L'Indipendente* sino alle edicole sono stati mossi da chi oggi lo firma come direttore responsabile quasi cinque anni fa. Assai minore, undici mesi scarsi, è, invece, il tempo trascorso da quando, conclusosi il lungo periodo della definizione del progetto e della raccolta del nucleo centrale degli investitori, è iniziato il vero e proprio lavoro per il lancio del giornale. Chi? I nomi dei giornalisti che compon-

gono la redazione dell'Indipendente sono indicati tutti nel riquadro (la cosiddetta "gerenza") stampato sotto questo articolo. Quanto ai collaboratori (articolisti, critici, corrispondenti dall'Italia e dall'estero), alcuni già compaiono con le proprie firme in questo primo numero, gli altri appariranno giorno dopo giorno. Queste precisazioni non sono, tuttavia, sufficienti. Nell'Italia di oggi, dove la stragrande maggioranza dei quotidiani fa capo direttamente o indirettamente ai principali gruppi economici, finanziari e politici, per ogni giornale, ma ancor più per un giornale con una testata impegnativa come quella che *L'Indipendente* si è scelta, la domanda "chi?" legittimamente deve essere tradotta in "chi c'è dietro?". Ebbene, dietro *L'Indipendente* non ci sono che una società editrice, la Editoriale l'Indipendente srl, e i suoi soci. Sette azionisti, tutti presenti o rappresentati nel Consiglio d'Amministrazione, controllano circa il 70 per cento del capitale; un altro 25 per cento circa è stato collocato, con quote individuali inferiori al 3 per cento, tra una ventina di investitori privati; il restante 5 per cento è stato sottoscritto dai giornalisti e dai dipendenti della società. Come si vede, una struttura azionaria pensata e realizzata perché il giornale abbia tante mani a sorreggerlo e non una sola a condizionarlo, perché l'indipendenza alla quale ci si è richiamati nella testata abbia un fondamento concreto e non rimanga una vuota affermazione. Dove? Con la direzione a Milano, un robusto ufficio di corrispondenza a Roma presso il quale è stata per intero collocata anche la redazione incaricata di seguire gli avvenimenti internazionali e la politica estera, una rete di corrispondenti nelle principali città italiane, una decina di sedi estere coperte con propri corrispondenti e inviati o con collaboratori in

esclusiva, *L'Indipendente* ha l'ambizione di presentarsi come un quotidiano autenticamente nazionale e con una chiara vocazione europea e internazionale.

«Come? Pensato per corrispondere alle necessità di un pubblico esigente, questo giornale, senza alzare inutilmente la voce, controllando i fatti con il massimo dello scrupolo, separando con determinazione le notizie dai commenti, si sforzerà di offrire, giorno dopo giorno, il panorama degli avvenimenti italiani ed internazionali. Rigorosamente pubblicati in questa pagina, *L'Indipendente* ospiterà un selezionato ma ampio ventaglio di commenti; alcuni (le "opinioni") saranno firmati e rappresenteranno il punto di vista personale dei rispettivi autori; altri (gli "editoriali"), di cui questo è il primo, non saranno firmati e saranno l'espressione diretta della linea politica e culturale del giornale. *L'Indipendente* appare in un momento di profondi mutamenti: su scala internazionale, per la fine della cosiddetta Guerra fredda e per il crollo dei regimi comunisti nell'Europa orientale; su scala italiana, per le sfide e le tensioni alle quali il sistema politico e istituzionale, l'economia e l'intera società sono sottoposti. Su questa scena *L'Indipendente* si presenta dichiarando il proprio metodo e i propri principi. Il metodo, riassunto nella citazione virgiliana che abbiamo assunto quale motto (*rerum cognoscere causas*), è quello della ricerca empirica e critica, in spirito di libertà e indipendenza e senza pregiudizi. I principi guida sono quelli di una società aperta, liberale, a economia di mercato, nella quale i singoli, in quanto individui, in quanto cittadini, in quanto elettori, in quanto lavoratori, in quanto risparmiatori, in quanto imprenditori possano contare su regole del gioco chiare».

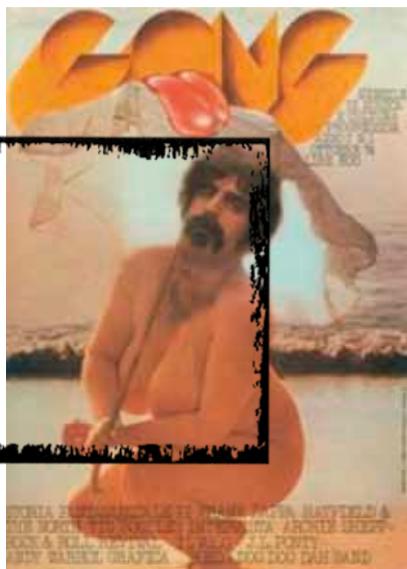
Riccardo Franco Levi

RIVISTE GIOVANILI, POP E ROCK,
DEGLI ANNI SETTANTA

MUSICA PER GLI OCCHI

NON SI PUÒ COMPRENDERE QUELLA STAGIONE
SENZA LEGGERE E INTERPRETARE I PERIODICI
CHE SFIDAVANO LA MORALE BORGHESE PARTENDO
DALLA MUSICA E APPRODANDO ALLA POLITICA

di FABIO GUIDALI



UNO SCHIAFFO AI PADRI

Qui sopra, la copertina di *Re Nudo* gennaio-febbraio 1971;
a destra, quella di *Gong* n. 1 1974 con Frank Zappa;
nella pagina a fianco, *Muzak* n. 13, ultimo numero uscito.

A partire dal secondo dopoguerra, gli italiani si scoprono voraci consumatori di musica leggera, che spopola grazie alla radio, ai programmi TV, alla fiorente industria del disco. E poi basta un gettone per la felicità, si dice del juke-box. Nella sua semplicità espressiva, la musica leggera, quella dei festival (di Sanremo o di Napoli), contribuisce a rendere più unito il Paese, perché emozioni, metafore, riferimenti e nuovi miti diventano patrimonio comune. I giovani rifiutano però la tradizione melodrammatica italiana e si orientano, oltre che verso gli “urlatori”, verso il rock ‘n roll e la musica folk americana, per esprimere la loro avversione nei confronti dell’etica del lavoro e dell’opprimente morale tradizionale. Sono gli anni della diffusione della letteratura beat e dei capelloni: l’industria discografica coglie al volo l’occasione fornita dalla nascita di questa subcultura e sforna le prime riviste di argomento musicale come *Ciao Amici* o *Big*, inizialmente acquiescenti alla presa di distanza dalla politica ancora predominante tra i ragazzi italiani, poi (soprattutto la seconda) più attente all’attualità sociale. La fusione dei due periodici nel 1968 porta alla nascita di *Ciao 2001*, che per tutti gli anni Settanta è il settimanale più venduto tra i giovani interessati alla musica pop e rock, ma anche il bersaglio principale delle critiche della stampa alternativa per via della sua presunta mancanza di indipendenza critica (data dalla contiguità con le case discografiche) e per la sua collocazione politica identificata come reazionaria. L’aspetto più interessante del giornalismo musicale intorno al Sessantotto e oltre non è però legato a queste grandi imprese editoriali che settimanalmente sfornano decine di migliaia di copie, ma



all’attività dal basso di giovanissimi talenti della critica e alla crescente rilevanza della questione del rock negli ambienti underground. Non si può infatti non citare la figura di Riccardo Bertoncelli, il quale, appena diciottenne, dà vita ad alcune fanzine come *Blues Anytime* e *Pop Messenger Service*, prima di inventarsi nel 1971 *Freak* in collaborazione con la Ricordi, svolgendo un prezioso lavoro di documentazione e comunicazione – ben prima dell’era Internet – in tempi di grandissima richiesta di musica riprodotta. In effetti, una delle cifre del panorama culturale giovanile agli albori degli anni Settanta è il dilagare dell’interesse nei confronti del pop e del rock progressivo di importazione. Sempre più si tende a riconoscere l’esistenza di una musica “propria” del mondo giovanile, contraddistinta dal legame con la danza, dall’attenzione ai testi (Bob Dylan docet), dall’alto volume di ascolto, dal virtuosismo strumentale di Jim Morrison o Jimi Hendrix, nonché dall’ispirazione derivante dal consumo di LSD o marijuana. Come scrive Giaime Pintor su *Ombre Rosse*, tuttavia, questa musica “propria” dei giovani è un’astrazione, perché «è nostra ogni musica che

DAL ROCK ALL'IMPEGNO

Qui sotto, la copertina di *Re Nudo* del settembre 1971 che dispensa consigli sull'LSD.

Nella pagina a fianco, *Muzak* n. 1 diretta da Giaime Pintor.

GIORNALI CULT

in qualche modo ci fa ritrovare insieme a sperimentare nuovi rapporti», anche se solo per la durata di un concerto.

Musica è dunque vivere insieme, via d'uscita dall'isolamento e, in anni di intensa politicizzazione, anche valvola di sfogo di tensioni nate altrove. Certo, la rivoluzione non si fa ascoltando musica, ma si fa per strada, nelle scuole, nelle fabbriche, come insegnano il Movimento studentesco, i sindacati e i gruppi della sinistra extraparlamentare. Tuttavia, quello che potrebbe sembrare un settore marginale della lotta politica assume un'importanza crescente per adolescenti e neoventenni. L'alto prezzo dei biglietti e le modalità di ascolto della musica durante gli spettacoli, che vedono i palazzetti stipati di pubblico per aumentare i profitti degli organizzatori, sono la miccia che fa esplodere la contestazione violenta del sistema musicale italiano. Di quella si ricordano gli scontri tra polizia e pubblico, ad esempio in occasione del concerto milanese dei Led Zeppelin nel luglio del 1971 o di quello dei Genesis a Torino nel 1975, ma anche gli slogan (Riprendiamoci la

musica, I Palalido saranno i nostri Vietnam), che molto devono alle iniziative della casa editrice romana Stampa Alternativa e al mensile *Re Nudo*. Fondata a Milano alla fine del 1970 da Andrea Valcarenghi, *Re Nudo* è una rivista underground che rivendica la sua appartenenza alla tradizione libertaria, di sinistra ma priva del pregiudizio secondo il quale la fabbrica deve essere il fulcro di ogni azione di carattere comunista. Soggetto rivoluzionario, infatti, sono gli operai tanto quanto i giovani, i disoccupati, gli emarginati in genere

(drogati, omosessuali, carcerati). Questo sottoproletariato urbano esprime una forza sovversiva che Valcarenghi, contrapponendosi sia al sistema borghese e al governo, sia al Partito Comunista e alla sinistra extraparlamentare, comprende avere una forte carica eversiva. Un primo passo è la lotta contro i "padroni della musica", che assicura, una volta che gli scontri ai concerti sono divenuti la norma, alcuni successi, come la riduzione del costo dei biglietti per il proletariato giovanile. Il secondo è l'organizzazione di pop-festival, affollati raduni all'aria aperta in cui si sperimenta una "vita alternativa" tendenzialmente comunista, con libertà di discussione, di fumare marijuana (in tempi di legislazione tutt'altro che permissiva), di sperimentare nuovi rapporti interpersonali ascoltando la musica "giusta". È questa un'azione politica fondamentale, perché i pop-festival mettono in luce, ancor prima che prorompa sulla scena il movimento femminista, la necessità di soddisfare quei bisogni privati che la sinistra tradizionale considera questioni piccolo-borghesi. La musica è dunque il cavallo di Troia

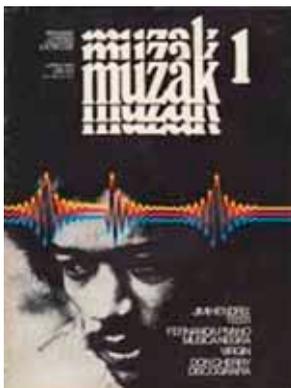
all'interno del quale l'azione politica pura si insinua nella controcultura italiana, e *Re Nudo* l'avanguardia di questa evoluzione.

Un'altra pubblicazione che affonda le radici nello stesso contesto culturale in cui nasce e matura l'esperienza di *Re Nudo* è *Get Ready*, "periodico fatto a mano" e contrario al copyright, il cui numero 0 esce alla fine del 1971. La rivista vede la collaborazione, tra gli altri, di Ines Curatolo, una presenza fissa della scena rock milanese, di Riccardo Bertoncetti e, soprattutto, di Barnaba For-



nasetti, artista e creativo figlio d'arte (e oggi designer di fama internazionale). È infatti innanzitutto la componente iconografica di *Get Ready* a risultare eccezionale. I primi due numeri del periodico sono disegnati a forma di spinello: un caso unico nella stampa italiana, che rivela al primo sguardo la posizione della redazione nei confronti delle droghe, di cui si sostiene l'uso e la promozione a dispetto della legge. La forma affusolata del joint è sostituita, con il numero 2, da una meno caratterizzante figura rettangolare, ma rimangono la conformazione alta e stretta dei fascicoli, poco funzionale alla lettura, così come gli accesi colori psichedelici e i disegni in bicromia, spesso posti dietro ai testi, che diventano in questo modo difficili da decifrare.

Fortissima è la carica provocatoria della rivista, come appare evidente dal ricorrere del logo dei Rolling Stones *Tongue & Lip*, disegnato da John Pasche per l'album *Sticky Fingers* del 1971. L'irriverenza della linguaccia, che possiede anche una non celata carica sessuale, nella rivisitazione che ne fa *Get Ready* conquista un posto di rilievo subito al di sotto dell'intestazione, a partire dal numero 3. I disegni, i fumetti (Crumb, Shelton), i simboli politici e del misticismo orientale, che occupano ogni porzione della rivista, sono inseriti sulla pagina secondo un preciso intento comunicativo. Si consideri un editoriale del numero 3, in cui un collage di immagini (una foglia di canapa, un pugno chiuso, la pantera insegna delle White Panthers di John Sinclair, una bocca che mostra una lingua marchiata dalle stelle della bandiera statunitense e uno spinello avvolto nello *Stars and*



Stripes) può essere letto in parallelo al testo: tutti i simboli della controcultura convergono a codificare un messaggio composito ma unitario.

Forse ancora più significativa è la copertina del numero 4: su uno sfondo di volti dei divi del rock, il titolo della rivista si ritrova sul tappo di una bottiglia (da cui diparte l'ormai onnipresente lingua di fuori), in un carattere corsivo che rimanda all'inconfondibile logo della Coca-Cola. Il sottotitolo, *It's a musical thing*, fa in effetti il verso allo slogan della bevanda *It's a real thing*, tratto da uno spot televisivo dell'epoca in cui, sulle note del celebre jingle *I'd Like to Buy the World a Coke*, si punta ad avvicinare i giovani hippy. È evidente come *Get Ready* proponga, in questo modo, una demistificazione del messaggio reclamistico, ma non sul piano testuale e ideologico, bensì su quello semiologico e artistico di chiara marca situazionista, sforzandosi di rendere innocuo il contenuto di una pubblicità che cerca di penetrare la cultura alternativa sfruttandola come nuovo mercato da conquistare.

Al di là degli aspetti visuali, anche dal punto di vista contenutistico *Get Ready* si distingue come una rivista a favore di una rivoluzione sotterranea che passi dalle pratiche orientali come lo yoga e dalla funzione liberatoria del sesso. Il pensiero libertario dei renudisti si ritrova anche in *Get Ready*, così come la medesima esigenza di costruire strutture alternative (sale di prova e di incisione, festival liberi, mercatino dello strumento usato) per impedire che la musica pop sia semplicemente "consumata". La crescente politicizzazione passa, ancora una volta, dalla

questione musicale, tanto che sul numero 3 di *Get Ready* si legge che «cultura alternativa è unificazione di politica e cultura».

Rivista dedicata a un pubblico di giovani studenti e non di proletari, *Get Ready* si differenzia da *Re Nudo* per la sua maggiore pretenziosità, considerate le citazioni di Engels e Spinoza, la sua carta patinata, ma anche il continuo richiamo all'autenticità dell'impegno dei redattori, di origine borghese e dunque convinti della necessità di dimostrare la loro purezza rivoluzionaria. *Get Ready*, inoltre, diversamente dal mensile di Valcarengi, è privo di un gruppo di sostenitori che supportino la redazione. Il suo arco vitale è racchiuso tra la fine del 1971 e il 1972, per soli cinque, meravigliosamente colorati e inventivi numeri, e giunge al termine per problemi economici e non certo per l'esaurimento della spinta creativa.

Una volta conclusa l'esperienza di *Get Ready*, ritroviamo Bertoncetti, anche se solo per pochi numeri, a prestare le proprie doti critiche per la rivista romana *Muzak*, diretta dal 1973 da Giame Pintor, figlio del fondatore de *Il Manifesto* Luigi. *Muzak*, che è il termine inglese per indicare la "musica da ascensore", dunque di poche pretese, è la prima rivista di argomento primariamente musicale a presentare fin dall'avvio delle pubblicazioni un coerente progetto politico e culturale per un largo pubblico. Si tratta della critica – nuova per l'epoca – ai modelli musicali e politici stranieri: alla colonizzazione del rock anglosassone si contrappongono la musica folk del Canzoniere del Lazio o il jazz di Mario Schiano, insomma la reinvenzione della tradizione ritmica popolare su cui

innestare il nuovo rock. Ciò che viene proposto è una rivisitazione del nazionalpopolare che tanta parte ha avuto nella politica culturale comunista del dopoguerra, aggiornato alla nuova disaggregazione per generi musicali che contraddistingue gli anni Settanta. Il collettivo redazionale, che conta al suo interno, tra gli altri, Lidia Ravera e Fernanda Pivano, è in effetti composto da militanti legati sia alla sinistra extraparlamentare, sia al Partito comunista, caso rarissimo in quegli anni di netta contrapposizione tra i gruppi e la compagine guidata da Berlinguer. Il lettore-tipo è infatti un ventenne comunista, antimperialista, antifascista, che vede in Berlinguer il politico più rispettabile: un lettore privo di vera *verve* contestataria, dunque, come si addice al profilo della rivista.

Ciò non sfugge neppure considerando il tradizionalismo e la sobrietà del mensile, poco originale nella sua classica suddivisione interna in colonne quanto nella composizione delle copertine, come documenta l'ultimo fascicolo della rivista del giugno del 1976. La foto in bicromia di una folla di giovani (probabilmente a un concerto o a una manifestazione) con bandiere rosso vivo sullo sfondo e, al centro, una rassicurante coppia che scruta l'orizzonte, sono conformi all'iconografia comunista, adattata al target giovanile del periodico.

Pur raggiungendo le 35 mila copie di tiratura e attestandosi al secondo posto, dietro all'ineffabile *Ciao 2001*, tra le riviste per ragazzi, *Muzak* chiude i battenti nel momento in cui la casa editrice Publisuono sceglie di staccare la spina, temendo ripercussioni per via del processo (poi risoltosi con





SFIDA IN FUMO

Qui a fianco, Franco Battiato sulla copertina di *Gong* n. 9, 1975; nella pagina a fianco, il provocatorio spinello avvolto nella bandiera americana del numero zero di *Get Ready*.

un nulla di fatto) che vede coinvolto il collettivo redazionale in seguito alla pubblicazione di un questionario sul sesso circolato nei licei romani. Ancora diversa è la storia di *Gong*, nato dalla redazione milanese di *Muzak* (di cui è membro anche Bertonecelli) con l'intenzione di dare uno spazio maggiore alla musica rispetto alla politica, prevalente sul mensile romano. Pur gravitando nella stessa area di sinistra, *Gong* accetta senza alcun complesso di inferiorità l'appartenenza a un ristretto ambito "sovrastrutturale". Lo stesso titolo della testata è rivelatore: in Oriente il gong è uno strumento il cui suono simboleggia il risveglio spirituale, non è certo la tromba che chiama alla mobilitazione. Ecco dunque spiegato lo snobismo delle scelte musicali, con un'assoluta predilezione per la musica elettronica, le avanguardie, i minimalisti, il free jazz, e la scarsa stima per cantanti e complessi più commerciali, anche se del calibro di David Bowie, Jethro Tull o Genesis. Tratto distintivo di *Gong* è l'uso spregiudicato di una grafica di matrice underground, sebbene a livelli di estrema professionalizzazione grazie alle

originali elaborazioni di Mario Convertino: ancora una volta la provocazione (il riadattamento del Tongue & Lip, il fotomontaggio di Frank Zappa in posa erotica con seno scoperto e ombrellino parasole, un giovane Battiato fotografato con il dito nel naso) non è fine a se stessa, ma ha l'obiettivo di dissacrare figure che, avvolte da un'aura leggendaria, rischiano di diventare prodotti di consumo.

Tra le riviste musicali pubblicate nella prima metà degli anni Settanta, *Gong* appare dunque quella in più stabile equilibrio tra la controcultura, di cui assorbe temi ormai patrimonio di una larga fetta della popolazione italiana, e l'editoria professionale. Anche per questo motivo riesce a sopravvivere, insieme a *Re Nudo* (che però attua una ritirata strategica nel misticismo orientale), al ciclone rappresentato dall'avanzata del "proletariato giovanile", ragazzi disperati e fortemente individualisti, dal fallimento della politica dei concerti dopo gli incidenti del pop-festival del Parco Lambro nel 1976, e dalla violenza fisica e creativa del movimento del Settantasette. È quest'ultimo il definitivo colpo di grazia inferto a quel laboratorio di cultura alternativa che sono negli anni Settanta i magazine musicali per un pubblico giovanile, capaci di coniugare critica, arte e politica in un mix per certi versi irripetibile. I loro eredi (*Il Mucchio Selvaggio*, *Musica 80* e così via), attenti alla grafica e a un uso colto del linguaggio, spesso originali e tutt'altro che provinciali, sono infatti carenti sul lato della proposta politica e culturale, che è l'autentico punto di forza degli ambienti pop e rock d'inizio decennio. Ma ormai la musica – quella da vedere – è destinata a spostarsi sempre più verso i mezzi elettronici: *MTV* (nata nel 1981) attende già dietro l'angolo.

Fabio Guidali

L'INVENZIONE DEL PUPAZZO GEOMETRICO

Qui sotto, la copertina del primo numero di *Giro giro tondo* (1921) realizzata da Bruno Angoletta e, a fianco, una doppia pagina realizzata da Golia (1923, n.6, p.8-9). Nella pagina a fianco, un'altra copertina di Angoletta per il numero 4 del 1924.

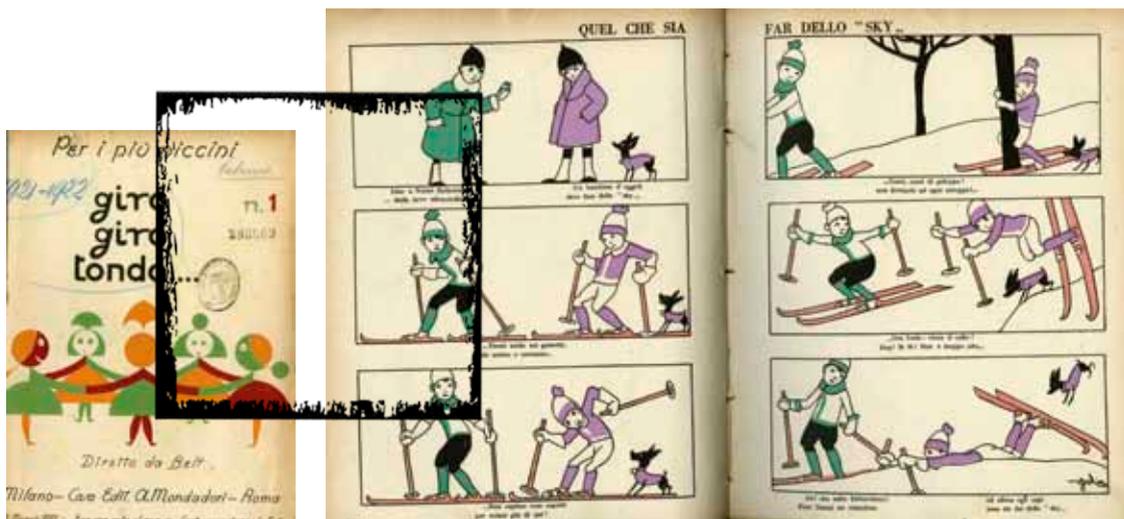
PERIODICI PER L'INFANZIA

CON *GIRO GIRO TONDO* MONDADORI
SFIDA UNA TRADIZIONE OTTOCENTESCA

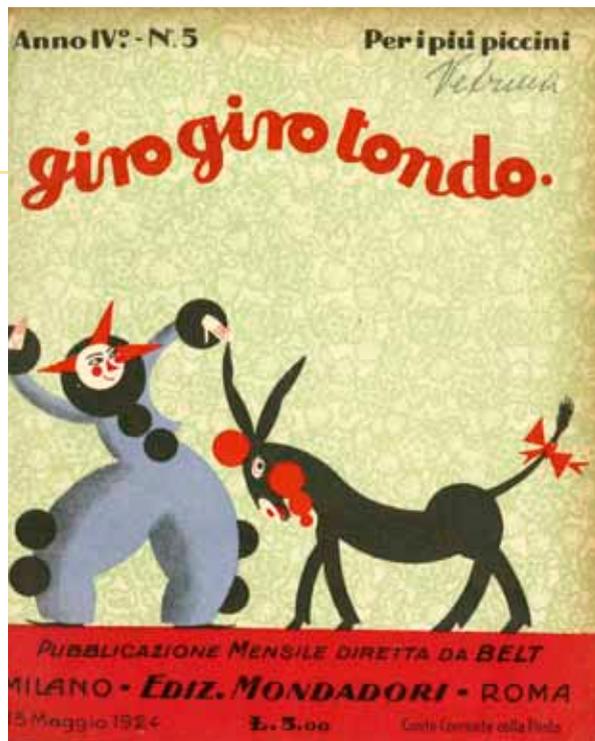
STORIA DI UN GIORNALINO

PUBBLICATO DAL 1921 AL 1924 E DESTINATO
AI PIÙ PICCOLI, ERA CARATTERIZZATO DALLE
BIZZARRIE POETICHE DI ANTONIO BELTRAMELLI
E DALLE ILLUSTRAZIONI DI BRUNO ANGOLETTA

di LETIZIA DALLAVALLE



In Italia la stampa periodica per ragazzi nasce solo a fine Ottocento con Ferdinando Martini e il suo *Giornale per i Bambini* (1881), considerato dagli studiosi il «primo vero settimanale italiano per l'infanzia». A partire da questo momento si vedono fiorire un gran numero di testate rivolte all'infanzia e già all'inizio del XX secolo appaiono i due giornali che hanno fatto la storia dell'editoria italiana dedicata ai piccoli lettori: *Il Giornalino della Domenica* (1906) e il *Corriere dei Piccoli* (1908). Il primo, fondato da Luigi Bertelli, in arte Vamba, si afferma e si distingue dai concorrenti per l'attenzione e la cura con cui sono costruiti l'apparato grafico e, in particolar modo, le illustrazioni. È grazie al *Giornalino della Domenica* che i grandi illustratori trovano spazio nelle pagine delle riviste per ragazzi. Il «*Corriere dei Piccoli*» porta all'estremo questa idea di valorizzazione delle illustrazioni, inaugurando nelle sue pagine l'era del predominio dell'immagine sul testo. È qui che, proprio in quest'ottica, le *strips* americane e i fumetti di casa nostra trovano il mezzo per farsi conoscere da piccoli e grandi lettori. In questo contesto si inserisce la storia di *Giro giro tondo*, una rivista per bambini edita dalla casa editrice Mondadori tra il 1921 e il 1924. Il profondo vuoto lasciato dalla morte di Luigi Bertelli (27 novembre 1920) nella redazione del *Giornalino della Domenica* e nell'intero panorama delle edizioni periodiche per bambini rappresentò un'opportunità per Arnoldo Mondadori: il pubblico aveva bisogno di una nuova rivistina in grado di sostituire il settimanale di Vamba, che per anni aveva costituito la guida e il modello dei periodici italiani per l'infanzia. *Giro giro tondo* nasce, dunque, per rispondere a questo bisogno, tanto che il titolo stesso ne è una spia: vi è un richiamo neppure troppo implicito alla Confede-



razione del Girotondo, un'organizzazione composta da bambini, ma creata e capeggiata da Vamba, finalizzata a raccogliere i giovani lettori del *Giornalino della Domenica* attorno ad un piano formativo unitario. Inoltre, affidando la direzione del nuovo giornalino ad Antonio Beltramelli, Mondadori intende riprendere un progetto iniziato con questo autore, ma che non era andato a buon fine. Lo scrittore forlivese si era occupato di periodici per ragazzi già in precedenza e nel 1915 aveva affidato a Mondadori la stampa del proprio giornalino dal titolo *La rivista dei ragazzi*, la cui pubblicazione cessò però dopo soli cinque numeri.

Insieme a Beltramelli, l'altra figura fondamentale nella creazione e ideazione della rivistina mondadoriana è Bruno Angoletta, il quale viene scelto per curare l'apparato grafico. Mondadori conosceva Angoletta dall'esperienza della *Biblioteca de La Lampada*. Ed è proprio da questa

collana che il bellunese riprende il formato per *Giro giro tondo*, il quadrotto, che viene utilizzato in una versione leggermente più grande (20x22 cm). Un altro elemento proposto da Angoletta per il periodico è la carta spessa e porosa, capace di impregnarsi di colori e quindi, come ha osservato Pompeo Vagliani, di «far risaltare le tinte piatte e squillanti» peculiari dello stile del disegnatore. Tale materiale risulta anche più facile da sfogliare ed è meno soggetto a sgualciture e pieghe: è dunque l'ideale per facilitare la lettura ai «più piccini», lettori ideali del giornalino.

Il periodico mondadoriano è posto per la prima volta in commercio il 15 maggio 1921 e si presenta come un mensile di sedici pagine, con illustrazioni a tre colori. In questa fase, le sue caratteristiche lo rendono un unicum nel campo della stampa periodica per l'infanzia, italiana ed europea. Innanzitutto, la rivistina è pensata unicamente per i bambini più giovani, ancora acerbi nella lettura, e ciò comporta la prevalenza di filastrocche, indovinelli, storielle in rima, affiancate dalle illustrazioni di Angoletta che contrappuntano in modo impeccabile i versi di Beltramelli. I testi, leggeri e semplificati nel lessico, resi unici da quel tocco di bizzarria tipica del forlivese, sono ornati da pochi segni e poco vivace colore, con uno «stile giocato tra grafica e illustrazione, tra cubismo e astrattismo», come osservato da Erik Balzaretto.

In secondo luogo, il giornalino è caratterizzato dall'unitarietà tanto del progetto editoriale quanto di quello artistico. L'unitarietà grafica è ottenuta, oltre che attraverso lo stile peculiare dell'il-

lustratore, grazie all'utilizzo dei colori: i tre colori presenti in copertina vengono ripresi nelle decorazioni interne, legando i disegni che si susseguono nelle pagine. Ciò rappresenta, tuttavia, un limite per l'illustratore, limite che Angoletta supera abilmente utilizzando le tinte in modo stravagante ed inaspettato, per sfruttare al meglio il poco colore disponibile. Ad esempio nella copertina del primo numero è raffigurato un girotondo di bambine, per richiamare il nome della rivista; le figurine sono molto stilizzate, costruite con cerchi, semicerchi e linee curve, eppure la particolarità che rende l'illustrazione accattivante è rappresentata dall'alternanza di rosso, verde e giallo utilizzati per tingere inusualmente volti, capelli e braccia.



La continuità del progetto editoriale è invece ottenuta tramite l'applicazione di uno schema che si ritrova quasi in ogni fascicolo: una grande illustrazione colorata in copertina; la presentazione in rima dei conte-

nuti in seconda di copertina; i vari pezzi che seguono quasi sempre un ordine preciso nelle pagine interne: *Cantilena, Filastrocca, Favollette gaie, La piccola novella, Scioglilingua, Le Fiabe, Faccie*. Da questo elenco si nota come Beltramelli giochi molto sulle rime e sulla musicalità. Tale scelta è determinata dall'ipotesi che le mamme leggano la rivistina ai loro figlioletti, perciò l'attenzione all'armoniosità dei suoni delle parole rende la lettura ad alta voce molto più espressiva e piacevole per i piccoli. E facilita anche la lettura dei fanciulli autonomi ma non ancora così esperti, che grazie a rime, assonanze e consonanze identificano più intuitivamente le parole.

Nella pagina accanto, testo in forma di opera teatrale decorata dalle illustrazioni di Angoletta; queste ricreano la struttura di un teatrino di marionette al cui interno troviamo i personaggi colti in alcuni episodi fondamentali del racconto (1922, n.3, p.3). Qui sotto, la presentazione in rima dei contenuti in seconda di copertina (1921, n.1, p.2).

Nel suo primo anno di vita *Giro giro tondo* sembra avere un discreto successo, perciò si decide di trasformarlo in quindicinale a partire dal 1922. Testimonianza della buona riuscita del giornalino sono le parole che Beltramelli scrive al suo editore: riferendosi alla rivistina, il forlivese afferma che è «una cosa originale ammiratissima anche all'estero» (18 febbraio 1922, lettera manoscritta; il carteggio è conservato presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano). Beltramelli era stato contattato da diverse case editrici, che chiedevano informazioni sulla possibilità di una versione estera di *Giro giro tondo*. Dalla corrispondenza del direttore, conservata presso la Biblioteca comunale di Forlì, emerge la richiesta di una società olandese, la Hijman, Stenfert Kroese & Van Der Zande, di creare un *Giro giro tondo* adattato «a folklore e usanza dell'Olanda» (16 maggio 1922, lettera dattiloscritta). La rivistina ottiene l'attenzione anche degli Stati Uniti, dove Arthur Livingston fa tradurre e circolare alcuni testi nella speranza che qualcuno si interessi alla pubblicazione. Non è noto se questi contatti portarono effettivamente alla realizzazione di edizioni straniere, sappiamo però che vennero riscontrate numerose difficoltà nella traduzione, poiché non era semplice adattare e riscrivere in un'altra lingua i componimenti di Beltramelli senza privarli della loro originalità e bizzarria (3 ottobre 1923, lettera dattiloscritta, da Arthur Livingston a Antonio Beltramelli; Biblioteca comunale di Forlì).

L'uscita quindicinale del giornalino permette di



introdurre rubriche fisse, che si alternano a storielle rimate e a racconti lunghi in prosa (sempre più frequenti). Le principali novità sono *La pagina dei "perché?"* e *Il Teatrino di Girotondo*. La prima è creata su modello della omonima pagina del *Giornalino della Domenica* ed è una rubrica in cui "Belt", nei panni di Nadia, risponde in modo scherzoso ed ironico alle curiosità dei bambini. Invece, la seconda è costituita da un testo in forma di opera teatrale ed è decorata dalle illustrazioni di Angoletta; queste ricreano la struttura di un teatrino di marionette al cui interno troviamo i personaggi colti in alcuni episodi fondamentali del racconto.

Nonostante le innovazioni e l'uscita della rivistina due volte al mese, la fine del secondo anno vede un calo delle vendite. In una lettera che la casa editrice indirizza al direttore si legge: «Abbiamo esaminato con la più grande attenzione – avendo raccolto tutti i dati relativi all'andamento delle vendite di *Giro giro tondo* – le condizioni di questa piccola rivista, abbiamo dovuto purtroppo constatare che i risultati ottenuti non sono stati quali ci aspettavamo e come l'inizio della pubblicazione lasciava sperare» (30 settembre 1922, lettera dattiloscritta, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano). Uno dei motivi che allontanano i piccoli lettori è da riscontrare nei continui ritardi della pubblicazione a cui è soggetto il periodico. Beltramelli fatica a rispettare le tempistiche previste per la consegna dei pezzi: questa tendenza si riscontra fin dal primo anno, ma con l'istituzione della quindicinalità la situa-

GLI ULTIMI TENTATIVI DI SALVARE LA RIVISTA

Nella pagina a fianco, lo stile di Enrico Pinochi, caratterizzato, secondo Antonio Faeti, da un «segno limpido, di remota ascendenza giapponese, che evoca spazi immobili e stupefatti» (1924, n.1, p.22). Qui sotto, i bambini devono ritagliare le strisce e incollarle una all'altra per ottenere l'effetto di animazione (1924, n.4, p.2-3).

PERIODICI PER L'INFANZIA

zione si aggrava. I testi non arrivano in casa editrice nei tempi prestabiliti e ciò comporta lo slittamento dell'uscita della rivistina. I lettori non ricevono i numeri il giorno prefissato, non sanno quando potranno trovarli e ciò li dissuade dal continuare a comprare il giornalino.

Tale situazione, unita a un periodo di crisi economica dell'azienda negli anni Venti, porta Mondadori a prendere provvedimenti: è necessario conferire al giornalino maggiore varietà nei contenuti e nello stile decorativo, perciò vengono introdotti nella redazione nuovi scrittori e illustratori. Ovviamente, i nuovi arrivati portano molte novità all'interno delle pagine di *Giro giro tondo*: vengono introdotte le storie figurate e le strisce composte dalle vignette disegnate dai nuovi illustratori; vi sono più racconti con protagonisti inediti, per esempio Mr. Puff e C., ideati dai neoassunti collaboratori, come Michele Saponaro, Mantica Pesavento, Francesca Sabato Agnetta; abbondano gli indovinelli, i concorsi, i giochi, le figurine da ritagliare; sono inserite nuove rubriche, quali la *Piccola posta*, *La pagina dei collaboratori*, *Il Maestro Pennellone*. Insomma, si mira a trasformare la rivista in modo tale che possa essere accolta da un pubblico più vasto, rispetto al target iniziale di soli "piccini". Si ricerca l'attenzione di lettori di età e capacità più elevate, tentando di stimolarne la partecipazione attra-

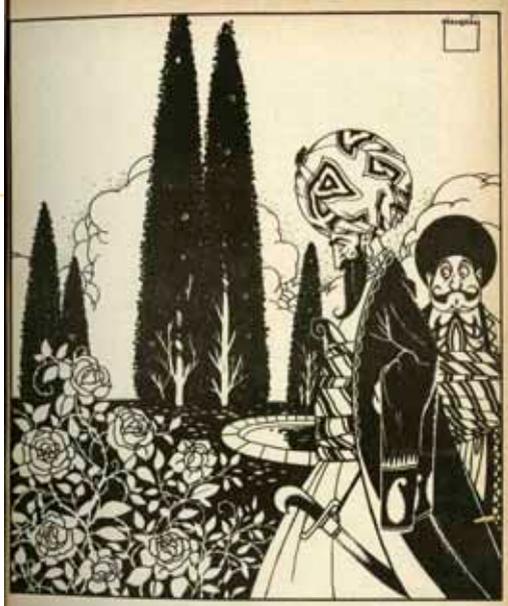
verso i nuovi contenuti, nella speranza di incrementare le vendite.

Sfortunatamente i cambiamenti e le innovazioni non bastano per riportare *Giro giro tondo* al successo degli esordi. La casa editrice decide dunque di dare una nuova veste editoriale alla pubblicazione. Nella quarta annata di pubblicazione *Giro giro tondo* perde definitivamente le sue caratteristiche di rivistina "per i più piccini" per diventare un volumetto lussuoso, molto più ricco, contenente testi che però in buona parte non sono più rivolti alla prima infanzia, ma "ai più grandi". Filastrocche, poesie e componimenti in rima lasciano il posto ai racconti a puntate, alle strisce a fumetti, alle leggende ed alle nuove rubriche. Il giornalino è ora composto da più di 60 pagine e torna ad essere mensile. Inoltre, l'impostazione grafica è molto più elegante, a cominciare dalla copertina che presenta uno sfondo damascato e dove tutti gli elementi sono collocati con un ordine preciso e standardizzato. Le illustrazioni risultano più complesse, difatti cominciano a comparire sfumature di colore e ombreggiature per rendere la profondità dei soggetti. Tuttavia,

per contenere i costi di stampa, la quadricromia viene mantenuta solo in copertina, mentre i disegni interni sono per lo più in bianco e nero o decorati con una unica tinta che si ripete in tutto il fascicolo. Il principale illustratore rimane Angoletta,



il quale firma tutte le copertine, ma viene lasciato molto spazio anche ai nuovi disegnatori. Ad esempio Enrico Pinochi si occupa delle decorazioni di una nuova rubrica, particolarmente gradita ai lettori, dedicata alle leggende straniere. Lo stile di Pinochi, caratterizzato, secondo Antonio Faeti, da un «segno limpido, di remota ascendenza giapponese, che evoca spazi immobili e stupefatti», riesce a riportare il lettore nella sontuosità, nella fantasia, nei gusti degli ambienti orientali. Sono conservate le rubriche che erano state maggiormente apprezzate nelle annate precedenti, come *La pagina dei "perché?"*, ma al contempo vengono introdotti nuovi spazi per attrarre un pubblico di età maggiore, per esempio *Il Cinematografo*. La rubrica è costituita da cinque strisce disegnate da Angoletta, ognuna delle quali presenta un singolo episodio di una breve vicenda. L'intento è quello di permettere ai bambini di riprodurre la realtà in movimento proprio come fa il cinema. A questo scopo viene utilizzata una tecnica particolare: i bambini devono ritagliare le strisce e incollarle una all'altra, è poi necessario far scorrere la lunga striscia così ottenuta in due appositi fori, ottenendo in tal modo un effetto di animazione. Tale rubrica non è una innovazione della redazione di *Giro giro tondo*, bensì viene ripresa da quella introdotta nel marzo 1923 sul *Giornale dei Balilla* da Mario Bazzi, intitolata *Cinema* o *Cinematografo*. Nonostante gli innumerevoli sforzi, le idee e i progetti messi in campo per salvare la rivistina, *Giro giro tondo* non riuscirà a riconquistare il suo pubblico né ad affascinare uno nuovo. Inoltre, nel 1925 Mondadori rileva *Il Giornalino della Domenica*, di conseguenza *Giro giro tondo* non ha più senso di esistere, andrebbe solamente a costituire un concorrente interno inutile e scom-



do. Eppure la nostra rivistina non viene immediatamente accantonata: inizialmente confluisce nel *Giornalino*. Tuttavia, nemmeno questa veste permetterà alle pagine, ancora dirette da Beltramelli, di trovare lettori fedeli. Tra cambi di stile che riportano alle idee bizzarre e geometrizzanti del primo anno e una pubblicazione irregolare, nel 1926 il progetto verrà definitivamente accantonato.

I motivi ipotizzabili, per cui *Giro giro tondo* non è riuscito a suscitare e mantenere l'attenzione dei piccoli lettori, sono almeno due. Da un lato, probabilmente gli stessi responsabili non hanno creduto a sufficienza nelle peculiarità della rivistina e si sono allontanati sempre più dall'idea iniziale, portando il giornalino a conformarsi alle altre pubblicazioni per l'infanzia. Dall'altro, si può ipotizzare che il pubblico non fosse ancora pronto ad accogliere una iniziativa editoriale di quel tipo: il target a cui voleva rivolgersi *Giro giro tondo* era una nicchia ristretta all'interno di un gruppo di lettori ancora abbastanza esiguo, a cui gli editori avrebbero iniziato a offrire nuovi libri e giornali solo decine di anni più avanti.

Letizia Dallavalle

ISTIGAZIONE ALL'ODIO

Qui sotto, Mario Appelius, il mozzo diventato scrittore e, nella pagina di destra, giovani balilla che ascoltano la radio, ovvero la voce del regime. Appelius concludeva sempre le sue trasmissioni con la frase: «Dio stramaledica gli inglesi».

GLI ECCESSI DELLA PROPAGANDA

MARIO APPELIUS, PRIMA OSANNATO
E POI MESSO IN SOFFITTA DAL REGIME

IL MICROFONO DEL DUCE

DOPO UN'ADOLESCENZA PIUTTOSTO DIFFICILE
DIVENNE IL GRANDE NARRATORE DELLE
IMPRESE DEL REGIME, SIA SUI GIORNALI SIA NEI
LIBRI. MA QUANDO SBARCÒ ALLA RADIO...

di ADA GIGLI MARCHETTI



Mario Appelius, un tipo davvero singolare. Figlio del suo tempo, un po' mitomane un po' dannunziano, si lasciò ben presto attrarre dalle idealità fasciste. Nato ad Arezzo nel 1892 da un ufficiale dell'esercito, Mario Appelius si rivelò subito un ragazzo difficile. Pessimo studente liceale, a quindici anni, per punizione, fu mandato a fare il mozzo su un piroscafo dei servizi marittimi. Per nulla frustrato, ne approfittò per girare il mondo, dall'Africa all'Asia, facendo ovunque i lavori più disparati: operaio, cameriere, colono, costruttore di ferrovie, industriale. Presa ugualmente la maturità all'estero e iscrittosi a Legge all'Università di Roma, continuò le sue peregrinazioni raggiungendo gli angoli più remoti della terra. Dopo la Prima guerra mondiale, nel 1922, inco-

minciò a collaborare con reportage prima di viaggio poi, negli anni Trenta, di guerra, con quello che doveva diventare l'organo del Partito fascista, *Il Popolo d'Italia*, allora diretto da Arnaldo Mussolini, suo scopritore e mecenate.

Nello stesso periodo, seguendo le direttive del regime, fondò e diresse per tre anni a Buenos Aires, dove si era stabilito, un giornale, *Il Mattino d'Italia*. Dopo un breve ritorno in patria, partecipò alla guerra in Etiopia e fu direttore di un altro giornale, il *Corriere eritreo*, e dei servizi dell'agenzia Stefani. In entrambi gli incarichi, così come nei reportage dai fronti di battaglia, prese consistenza il suo ruolo di punta di diamante della propaganda di regime.

Rientrato nuovamente in patria, dove nel frattempo i suoi rapporti col *Popolo d'Italia* incominciavano a mostrare incrinature, incominciò una frenetica attività di conferenziere. Con questo genere di curriculum, cui si aggiungevano innegabili capacità istrioniche, Mario Appellius aveva tutte le carte in regola per approdare alla radio, l'Eiar, come si chiamava allora, quella radio che ancor più delle opere editoriali – numerosi libri di viaggio, una biografia romanzata e tre libelli politici – doveva dargli fama e notorietà, facendone un pubblico personaggio.

Con la ferma convinzione che «le guerre non si vincono solamente coi cannoni ma anche col pensiero, con le formule ben indovinate e con la propaganda», Appellius iniziò, nel marzo 1941, la sua collaborazione con la radio partecipando alla trasmissione *I commenti ai fatti del giorno*. Il suo obiettivo, secondo le direttive del regime, doveva essere quello di assicurare gli italiani



della loro forza la cui origine fondava addirittura nella grandezza dell'antica Roma, convincerli del valore del loro Duce, Mussolini, spiegar loro le motivazioni che avevano portato il Paese al coinvolgimento nella guerra incitandoli all'odio verso i nemici della patria.

Appellius si faceva interprete di queste direttive non solo nei contenuti delle sue conversazioni, ma anche ricorrendo ad abili artifici oratori e a toni istrioneschi (il volume e l'intensità della voce avevano il loro peso) che toccavano la sensibilità delle persone meno acculturate e le intossicavano con il veleno ideologico.

Convinti gli ascoltatori della ineluttabilità e della santità dell'impresa bellica, convinti della grandezza del Duce – e tale opera di convincimento veniva reiterata in modo pressoché martellante ad ogni intervento, con cadenza triset-



I BEST SELLER DEL VIAGGIATORE

Nella pagina a fianco le copertine di tre dei suoi molti reportage di viaggio divenuti libri, pubblicati ad Alpes e da Mondadori.

GLI ECCESSI DELLA PROPAGANDA

timanale –, Appelius si affannava a tracciare un quadro dell'umanità, manicheamente divisa in buoni e cattivi, dove i buoni erano gli italiani e i tedeschi e i cattivi i loro nemici: inglesi, russi, americani, ebrei... I suoi artifici oratori erano rivestiti inoltre di volgarità, in perfetta sintonia del resto con lo stile sgangherato e violento che imperversava alla radio italiana fra il 1940 e il 1942. Ma tant'è: lo stile sgangherato e violento faceva, come oggi del resto, audience.

Proverbiale fu il «Dio stramaledica gli Inglesi!» con cui egli amava chiudere molti dei suoi interventi radiofonici. «Se non si approfitta per insultare il nemico quando offre il fianco all'oltraggio» affermava «si perde un'occasione che può non ripetersi».

Gli insulti di Appelius, a tutta prima, riscosero un certo successo non solo tra quello che egli definiva il popolino e al quale egli intenzionalmente voleva rivolgersi, ma anche, come si diceva nel linguaggio dell'epoca, tra le «alte sfere».

I discorsi del giornalista divennero in breve così popolari da spingere il più importante editore del momento, Arnoldo Mondadori, a raccogliergli e a pubblicarli in quello stesso 1942 in un volume dal titolo assai emblematico: *Parole dure e chiare*. Il successo dei suoi commenti radiofonici non venne meno neppure quando nelle sue trasmissioni si insinuò – come è noto – una voce fantasma, lo «spettro». Si trattava della voce del comunista Luigi Polano, che trasmetteva da una stazione sovietica e aveva lo scopo di disturbare e di confutare le sciocche affermazioni del radiocommentatore.

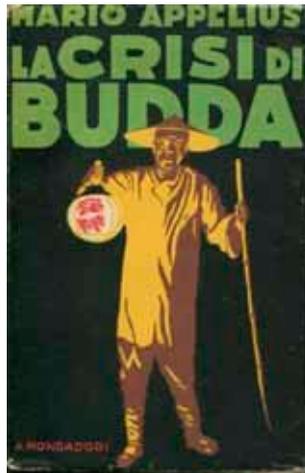
Eppure, già all'apice della sua popolarità, quando le lettere e le telefonate di consenso giungevano a valanga, Appelius cominciò a conoscere

le voci del dissenso, dapprima in sordina, poi in modo sempre più rumoroso. Alcuni incominciarono a criticare la sua aggressività e la sua volgarità, altri lo accusavano di voler preparare il pubblico ad un probabile prolungarsi della guerra e alla perdita dell'Africa orientale.

Gli strilli di Appelius, la sua dubbia figura erano oggetto di duri attacchi da parte di Radio Mosca anche per bocca di Togliatti. Pure il mondo cattolico, particolarmente turbato dagli anatemi lanciati contro gli inglesi, ritenne di dover dire la sua. «Ci dispiace molto della maledizione che voi inviate al popolo britannico: Dio stramaledica gli inglesi» – scriveva il 20 novembre 1941 a Mario Appelius un gruppo di cittadini cattolici spagnoli, che così continuava: «Davanti a Dio, tutti i popoli sono fratelli, tutti siamo fratelli in Dio. Che per l'attuale guerra le forze dell'Asse vincano è una aspirazione giustissima degli italiani dei tedeschi e anche degli spagnoli, come noi; però si può pregare Dio che ci aiuti, ma non che maledica tutto un popolo».

Le opinioni sfavorevoli ai discorsi di Appelius, definito già alla fine del 1941 «pagliaccio, pennaiolo, senza nessuna serietà», salirono, col progredire dei mesi, dal basso verso l'alto. La massa dei radioascoltatori incominciò a non commuoversi più per le sue parole che, anzi, non essendo più rassicuranti, preoccupavano se non addirittura irritavano le alte sfere. Proprio per questo, incominciarono a dubitare che il giornalista continuasse ad essere funzionale ai loro fini.

Non piaceva infatti, alla dirigenza fascista, la sbandierata ipotesi di un prolungamento della guerra quale Appelius andava prospettando nei suoi interventi e che tanto deprimeva il morale degli italiani. E non piacevano neanche le nume-



rose gaffe in cui incorreva, come quando ebbe ad affermare, in un discorso del maggio 1942, che i lavoratori non avevano il diritto di reclamare aumenti salariali poiché potevano tranquillamente vivere con la sola tessera annonaria.

A partire da quel momento, le proteste contro le trasmissioni di Appelius divennero sempre più frequenti. Sempre più ampi gruppi di ascoltatori presero a non tollerare più il modo di porgersi di Appelius, giudicandolo una bassa imitazione di quello di Mussolini, e divennero insofferenti di fronte alle sue offese plateali e alle sue volgari polemiche.

L'andamento tutt'altro che favorevole delle operazioni belliche, inoltre, portò il giornalista a sostituire alla trionfale sicurezza una sorta di mistica del sacrificio che, non prefigurando più immediate e splendide vittorie per la patria, faceva intravedere, viceversa, lontani ed oscuri destini e suscitava preoccupanti reazioni.

La goccia che fece traboccare il vaso fu il discorso tenuto da Appelius alla radio il 31 gennaio 1943. Il finale di questo discorso, infatti, «pronunciato con voce rotta ed affannata» provocò – si annotava al Ministero della cultura popolare – «una specie di panico». La dirigenza fascista dunque registrò la mutata sensibilità degli ascoltatori e diradò i suoi interventi alla radio, cui Appelius reagì con inutili proteste. Nel volgere di due mesi, poi, cessarono completamente. Il 28 febbraio 1943 si registrava al Ministero degli Interni la seguente notizia: «Mario Appelius non parla più alla radio. La notizia si è diffusa con incredibile compiacimento da un capo all'altro del Regno. Il veto sarebbe venuto dal Duce stesso. Gli si è rimproverato che dopo aver tanto insistito sulla nota ottimistica, negli ultimi tempi era diventato così nero e pessimista da spaventare i radio ascoltatori. Il veto è definitivo. Non si tratta per Appelius di cambiar tono; il

GLI ECCESSI DELLA PROPAGANDA

Duce non lo vuol più sentire, e tutti ne sono felici. App (com'era chiamato) non parlerà più». Ancora una volta, del tutto inutili furono le proteste e l'autodifesa del giornalista. Nel momento in cui Appelius sembrava aver recuperato un brandello di dignità non era più funzionale al sistema che lo aveva osannato e, quindi, doveva sparire.

Tuttavia, un personaggio così amato prima e così odiato poi, ma pur sempre un personaggio, non poteva scomparire completamente senza plausibili ragioni. Così venne il momento del pettegolezze. Attorno alla scomparsa del giornalista, nel marzo del 1943 si scatenarono molte congetture. Alcuni, non lontani dal vero, sostenevano che Mario Appelius «era stato silurato perché i suoi commenti, a partire dal 1942, dopo cioè lo sbarco anglo-americano nell'Africa settentrionale francese, erano diventati troppo pessimistici, e parlavano troppo spesso e volentieri di fase critica del conflitto, di situazione delicata, dell'eventualità che la situazione dell'Asse si sarebbe andata aggravando sempre più nel Mediterraneo nei componenti dell'Asse e più particolarmente dell'Italia». Altri sostenevano che Appelius, così parlando, faceva del vero e proprio disfattismo. Altri ancora ritenevano che il giornalista fosse stato «defenestrato per imposizione di Berlino, perché nelle sue conversazioni alla radio si era lasciato sfuggire, a proposito dell'offensiva invernale bolscevica, qualche espressione che aveva tradito la sua tendenza filosovietica e la sua poca fiducia nella resistenza nazista».

Le chiacchiere non si fermarono qui. Ci fu ancora chi sostenne che il giornalista era stato fucilato perché spia degli inglesi. Secondo queste voci, Appelius, quando parlava per radio, forniva, attraverso un gergo speciale (compreso il

notissimo anatema “Dio stramaledica gli Inglesi”), informazioni al nemico sul movimento delle truppe e delle navi italiane. Ci fu anche chi, di volta in volta, sostenne che fosse stato assassinato all'uscita di un cinematografo di Roma, che fosse stato bastonato e inviato al confino, che fosse stato addirittura lapidato e che, infine, fosse stato arrestato alla frontiera svizzera mentre tentava l'espatrio.

A far cessare le voci pensò sia *Il Popolo d'Italia*, che alla fine del marzo del 1943 si affrettò a riassumere e a pubblicare qualche articolo di Appelius rimasto, perché scartato, in redazione, sia la radio che il 27 di quello stesso mese ospitò l'ultima sua conversazione, dalla quale però era stato bandito ogni commento politico. Si informava da Roma il 2 aprile 1943: «Appelius, quarantasette, morto che parla, cioè che ha parlato alla radio sul Fiume Azzurro, dopo tanto silenzio. Ha smentito così tutte le voci stupide sul suo conto, ma tutti si augurano di non sentirlo più». Il consenso del regime per uno dei primi idoli creati in Italia dal nuovo mezzo di comunicazione, le cui parole dai microfoni dell'Eiar avevano spesso esaltato l'uomo della strada facendolo sentire grande e potente, era definitivamente finito.

Al suo posto, qualche tempo dopo, non rimaneva se non un tragico ometto che in una impossibile difesa del suo operato, di fronte a un tribunale penale che nel 1945 lo accusava, tra l'altro, di aver propagato il falso, poteva solo balbettare: «Io sono solo un giornalista. È infondata l'accusa di aver diffuso notizie false perché io non fui mai fornitore di notizie. Mi sono limitato a commentare le notizie ufficiali dell'Agenzia Stefani e quelle fornite personalmente dal ministro della Cultura popolare Polverelli».

Ada Gli Marchetti



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

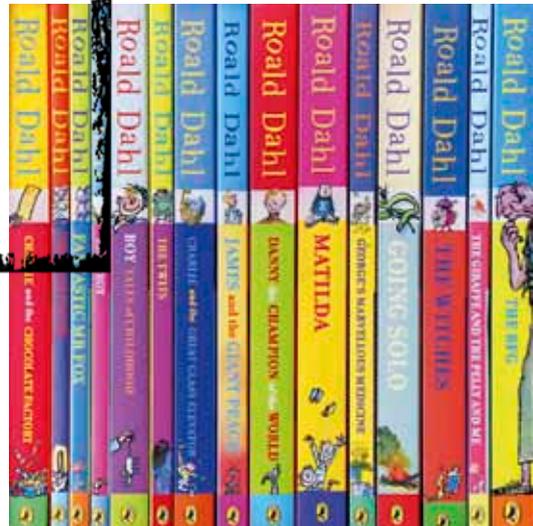
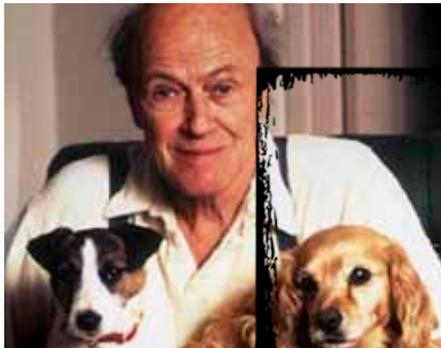


IL CONTRIBUTO DI DAHL
PER UN FUTURO A PROVA DI BAMBINO

QUI ROALD VIVE ANCORA

NONOSTANTE LA SOCIETÀ SIA RADICALMENTE CAMBIATA CON LA RIVOLUZIONE TECNOLOGICA, I SUOI LIBRI FORNISCONO ANCORA MOLTEPLICI CHIAVI DI INTERPRETAZIONE DELLA REALTÀ

di MARIA RIFIUTI



FUSTIGATORE DI GENITORI

Qui sopra, Roald Dahl già anziano con i suoi due inseparabili cagnolini. A fianco, i suoi libri e, nella pagina di destra, due personaggi che li interpretano a teatro.

Nella penombra di un capanno costruito in giardino, Roald Dahl scriveva a matita con le spalle affondate nello schienale di una poltrona consunta. «Bisogna essere pazzi per fare gli scrittori», affermava. Eppure questo pensiero non lo distolse mai dal dedicarsi anima e corpo alla stesura di storie di giganti buoni e bambine prodigio. Per entrare in contatto con il suo autentico spirito anticonvenzionale, Great Missenden è il luogo ideale in cui passare qualche ora. Non a caso è lì che lo scrittore ha vissuto gli ultimi anni della vita, raggiungendo l'apice della sua carriera, e dove è stato fondato il Roald Dahl Museum and Story Center. Oltrepassate le bandierine colorate stese da un capo all'altro del cortile e le orde di bambini in pellegrinaggio con la scuola, si accede a una *reading room*, fonte inesauribile di materiale inedito proveniente dall'archivio personale dello scrittore. Tra le pieghe delle pagine dei manoscritti ci sono ancora i trucioli della gomma da cancellare strofinata sulla carta dallo stesso Dahl, il quale apportava continue modifiche alle

sue bozze. Attingendo a questa memoria tangibile ed esperienziale, la presenza intellettuale di Dahl sembra ancora vibrare tra le righe delle sue storie. Tra tutti i documenti sono presenti le prime stesure dei suoi romanzi, la fitta corrispondenza con gli editori, gli appunti che egli pren-



deva in occasione di discorsi in pubblico, alcune interviste e molto altro ancora: è proprio grazie a questo contributo archivistico che si possono ricostruire le colonne portanti del suo pensiero sulla scrittura e sul mondo dell'infanzia. Scrivere era per lui un'attività impossibile da

UN PILOTA IN DIFESA DEI BAMBINI

In questa pagina, il Roald Dahl Museum and Story Center. A destra, un aereo della Raf, di cui Roald Dahl fu pilota.

LETTERATURA PER RAGAZZI

apprendere: «Se sai scrivere, sei soltanto fortunato. Tutto qui» soleva dire Dahl, consigliando agli aspiranti scrittori di leggere voracemente e caricare la propria vita di esperienze. Dopo tutto, egli aveva fatto della scrittura la sua ragione di vita: in seguito alla sua esperienza bellica come pilota della RAF, conclusasi all'inizio degli anni Quaranta, egli si dedicò alla stesura di racconti brevi e di sceneggiature. Proprio in un suo racconto, *Lo scrittore automatico* (1953), egli ironizzava sul mestiere dello scrittore, parlando delle storie come di un prodotto alla pari di tappeti e sedie. Era il suo modo di giustificare il guadagno che si poteva trarre dalla scrittura, senza però svalutarne la valenza artistica.

Caratterizzato da un temperamento risoluto, raramente Dahl abbandonava un'idea in cui credeva: fu il caso della sua decisione, risalente agli anni Sessanta, di dedicarsi completamente alla scrittura per ragazzi, decisione dettata da una migliore prospettiva di resa economica e da una certa attitudine che lo scrittore aveva nel narrare racconti ai suoi figli. Da un semplice modo per realizzare il suo sogno di vivere scrivendo, Roald Dahl scoprì di avere con le narrazioni per i più piccoli un legame indissolubile, che lo portò velocemente al successo, rendendolo il dominatore assoluto di tale settore editoriale per un trentennio. Viene da chiedersi quale sia stata l'arma segreta di cui egli si è avvalso per diventare la pietra miliare dell'editoria per ragazzi. La risposta più efficace arriva dalle riflessioni della studiosa Laura Viñas Valle, la quale individua la capacità portante dello scrittore di trovarsi in bilico tra due soggettività: quella del bambino che era in lui e dell'adulto che era diventato. Dahl non aveva mai abbandonato la sua parte infanti-



le, tanto che soleva descriversi come un bambino cresciuto con una perenne ridarella, la cui metà si era del tutto dimenticata di diventare grande. Ammettendo di avere una parte bambina, confessava inoltre di sentirsi estremamente fortunato ad avere come pubblico ragazzi provenienti da tutto il mondo: riassumeva tale privilegio nella possibilità di recarsi in qualsiasi luogo in cui fossero presenti dei bambini e di essere bene accolto. Il legame che aveva con loro era talmente forte che si prodigava per rispondere personalmente a tutte le lettere che gli inviavano, aiutato con impegno dalla segretaria Marlene.

Dato questo suo interesse crescente, egli non mancò di battersi per la letteratura per l'infanzia, un settore editoriale verso cui spesso non si è mostrato altro che discredito – per fare un riferimento alla scena italiana, si pensi al giudizio crociano sull'inesistente valenza artistica della letteratura per bambini (1915). Per difendersi da attacchi di questo genere, Dahl sottolineava quanto fosse più difficile ideare una storia per ragazzi che scriverne una rivolta a un pubblico adulto.



Era convinto, pertanto, che quello dei più piccoli fosse uno dei campi più importanti della letteratura, per la sua effettiva incidenza sul comportamento di chi legge: con un libro, infatti, si può dar vita a un'entità rara che fa molto di più che contribuire all'intrattenimento del lettore in erba. Se il bambino si trova davanti a una storia coinvolgente e divertente, con ogni probabilità se ne innamorerà e, se è vero che un libro tira l'altro, l'autore si sarà conquistato un lettore per la vita. Considerata la rilevanza formativa del libro per ragazzi, era dunque scandaloso, secondo Dahl, che ci fosse un atteggiamento snobistico nei confronti di questo ramo della letteratura, completamente ignorato dalle riviste letterarie e dalle riflessioni culturali accademiche. Oltre a ciò, a rendere fondamentale il contributo della letteratura dedicata ai più giovani si aggiun-

ge anche un altro elemento, di cui i testi di Dahl costituiscono un esempio calzante: lo *storytelling* permette al piccolo lettore di comprendere la complessità del mondo reale. Citando il pensiero di Davide Morosinotto, autore per ragazzi recentemente insignito del prestigioso premio Andersen, le storie inducono il lettore a porsi delle domande e a cercare delle risposte; provocano e invitano alla riflessione, giocando in attacco senza nessuna prudenza. Questa propensione al pericolo infastidisce il lettore adulto, ma è entusiasmante per i più piccoli, che fanno di tutto per sopravvivere in una realtà restrittiva, ricca di quelle ingiustizie di cui Dahl voleva parlare apertamente, prendendo sul serio i suoi giovani lettori. Ad essi, viene data la possibilità di identificarsi con i protagonisti delle storie, innescando un meccanismo di elaborazione fantastica delle

DAL LIBRO AL GRANDE SCHERMO

Qui sotto, la copertina originale del libro tradotto in Italia da Salani con il titolo *GGG*, da cui sono stati tratti due film. A destra Roald Dahl.

LETTERATURA PER RAGAZZI

proprie capacità e attuando una stretta correlazione tra mondo fantastico e problematiche reali. È questo espediente a consolidare il legame tra Dahl e il suo lettore: nelle sue storie, la fantasia ricombina gli elementi del mondo reale in un modo tutto nuovo, dove la magia è al servizio della quotidianità.

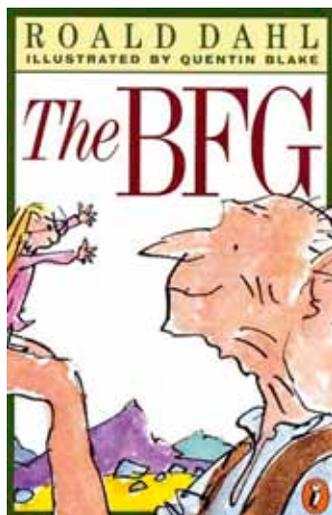
C'era una ragione se Roald Dahl desiderava mostrare ai suoi lettori magiche soluzioni alla crudeltà di un mondo estremamente realistico: egli aveva numerose riserve nei confronti degli adulti, che dipingeva nelle sue storie come genitori irresponsabili, lavoratori disonesti e sciocchi abitudinari. Benché questo atteggiamento di sfiducia nel genere umano rasentasse la misantropia, ogni critica mossa da Dahl aveva uno sfondo storico veritiero, specchio della società britannica a cavallo tra il 1960 e il 1990, nonché riflessione aperta sulle esperienze di vita dello stesso scrittore, il quale aveva vissuto la diffusione delle punizioni corporali in ambiente scolastico tra gli anni Venti e Trenta e, più tardi, le atrocità della guerra.

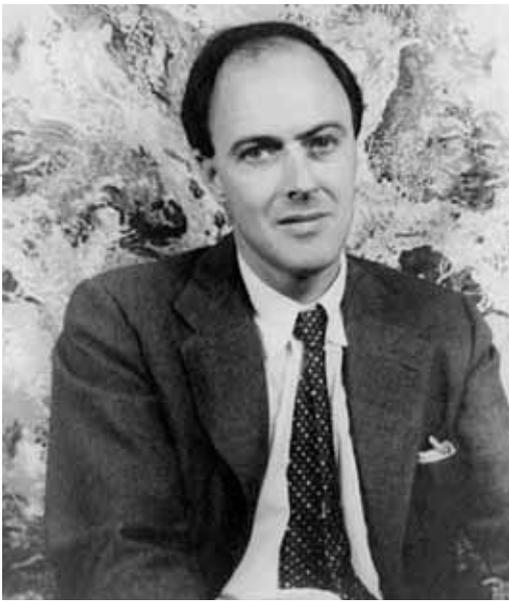
Una delle problematiche contro cui Dahl si batteva riguardava la mancata funzionalità delle famiglie: in esse, i compiti genitoriali di protezione, insegnamento e affetto erano spesso compromessi. Ne sono esempi il comportamento ipercritico dei Dalverme in *Matilde* (1988) o l'atteggiamento egoistico, iperprotettivo e perfe-

zionista dei genitori in *La fabbrica di Cioccolato* (1964). Un ulteriore dibattito a cui lo scrittore prese parte fu quello riguardante l'utilizzo smodato della televisione, nuovo mezzo da poco in uso, che aveva conquistato immediatamente le giornate dei più piccoli. Per Dahl, la crescente dipendenza da esso poteva avere delle ripercus-

sioni negative sui bambini: in un discorso tenuto alla Cambridge Union nell'ottobre del 1979, egli provò a immaginare che cosa sarebbe accaduto se grandi artisti del calibro di Beethoven, delle sorelle Brontë o di Leonardo Da Vinci avessero avuto la TV. In questo modo, voleva dimostrare quanto quel nuovo mezzo d'intrattenimento potesse costituire una minaccia per l'arte, considerato il suo indubbio contributo alla diminuzione di potenziali artisti nelle nuove generazioni. Non è un caso se Mike TV, uno dei vincitori del Golden Ticket per la Fabbrica di Cioccolato, rima-

ne vittima della sua stessa teledipendenza. Dahl si occupò inoltre della denuncia della fragilità dei sistemi scolastici, dove l'imperversare delle punizioni corporali e dell'abuso di potere da parte di insegnanti e direttori lo aveva sempre colpito. Ideò per questo personaggi come la signorina Spezzindue, dal temperamento deplorabile, e perciò "sconfitta" sul finale da Matilde. Non mancò, infine, di dedicare una riflessione alla guerra in *Furbo, il signor Volpe* (1970). Nella storia, gli animali sono minacciati dagli esseri





umani e costruiscono, per difendersi, un mondo sotterraneo in cui sentirsi al sicuro. Dopo le numerose esperienze belliche che Dahl aveva vissuto in prima persona e che gli avevano lasciato ferite fisiche ed emozionali, questo era un ulteriore modo per dichiararsi estremamente contrario a qualsiasi scontro fine a se stesso.

Nessun dubbio sul numero infinito di perplessità che animavano Dahl nei confronti dell'essere umano adulto: egli riponeva, dunque, tutta la sua fiducia nei bambini, i quali, attraverso la lettura, avrebbero potuto riflettere e infine agire in favore di un futuro migliore. Perciò non è difficile pensare a Dahl come a un intellettuale dei nostri tempi, benché ci siano molti elementi a dissuaderci da questa considerazione: se egli, infatti, aborrisce la classe intellettuale a lui contemporanea ed era orgoglioso della sua mancata istruzione accademica, si sentiva spesso inadeguato nei riguardi dei suoi colleghi scrittori, forse perché non era mai riuscito a entrare a pieno titolo nell'*establishment* letterario britannico. Era perciò esposto alle critiche dei più eruditi, vivendo da outsider. È proprio questo suo isolamento a permettere un primo collegamento alla figura dell'intellettuale che agisce

in modo anticonvenzionale senza scendere a compromessi. In secondo luogo, l'impronta lasciata da Dahl nella società giovanile britannica è un ulteriore spunto che permette di annoverarlo tra chi incarna il binomio tra pensiero e azione alla base della figura di intellettuale, ovvero chi svolge una funzione pubblica nell'ideazione di prodotti culturali.

Benché l'atmosfera politica e culturale di oggi sia notevolmente cambiata rispetto a quella contemporanea a Dahl, i suoi libri mettono in atto un processo interpretativo senza tempo: si presentano al lettore sotto forma di una miniera di chiavi di lettura che possono adattarsi a ogni epoca. Ecco come la narrativa di Dahl ha ripercussioni sul panorama editoriale odierno, dimostrandosi un'utile alleata nella promozione alla lettura e fornendo ai bambini di oggi un'infinità di storie intelligenti da cui maturare riflessioni sempre nuove. Inoltre, la denuncia dello scrittore dell'inadeguatezza dei sistemi scolastici si è trasformata in una sensibilizzazione degli educatori a sostegno dei più piccoli e in una continua attenzione alle loro esigenze. I romanzi di Dahl, guardando direttamente al soggetto/bambino, incarnano, dunque, le problematiche dei ragazzi: sono perciò *reader-oriented*, ovvero pensati nella prospettiva del lettore, che diventa parte integrante della stessa narrazione. Se, infatti, uno degli obiettivi di Dahl era quello di tramandare un contenuto valoriale attraverso le sue storie, egli non voleva infondere alcuna costrizione morale: si voleva invece dalla parte dei bambini, tentando di aiutarli ad affrontare la realtà con il sorriso, tramite storie di coraggio e intraprendenza, tra le cui righe si nascondono una denuncia della sua contemporaneità.

Maria Rifiuti

SOLO MONUMENTI?

Nella pagina accanto, una sala della Biblioteca Estense con le scaffalature lignee nelle sale dei depositi.

GRANDI BIBLIOTECHE STORICHE ITALIANE

COME AFFRONTARE LA SFIDA POSTA DALLA RIVOLUZIONE DIGITALE

LA SOLITUDINE DEL SAPERE

BRAIDENSE, MARCIANA, ESTENSE, LAURENZIANA, QUERINIANA: NOMI E LUOGHI CHE HANNO FATTO E PROTETTO, NEI SECOLI, LA CULTURA ITALIANA. E ADESSO CHE COSA SI POSSONO ATTENDERE?

di **GIORGIO MONTECCHI**

C'era una volta l'Orient Express. C'erano anche il trenino rosso del Bernina e mille altri trenini che ansimando percorrevano in lungo e in largo le contrade d'Italia e d'Europa. I sogni, animati dalla rapida fuga delle luci e dei colori del paesaggio, viaggiavano con loro in un mondo ormai senza rotaie e senza confini. *Mais ou sont les nesges d'antan?* Ma dove sono le nevi di una volta?

Cerano una volta le grandi biblioteche storiche dai nomi alti e solenni (Braidense, Marciana, Estense, Laurenziana, Queriniana...) che accoglievano nelle loro stanze i sogni e le speranze di lettori in viaggio nel tempo e in ascolto, dal silenzio delle pagine, del ritmo lento delle stagioni, del fresco profumo dei prati e delle bianche distese di nevi *d'antan*.

Tutto cambia e tutto si trasforma. Non ci sono neanche più – si sente dire – le stagioni di una volta. Ma è proprio vero che, in Italia, le biblioteche storiche vanno a morire o vanno a parcheggiarsi su binari morti, senza più sentire il respiro di vite lontane e pur così presenti alla mente dei lettori? Almeno per il Venice Simplon-Orient-Express si sono rimessi a lucido gli antichi ottoni che risplendono sul primo binario della stazione di Venezia per viaggiatori nostalgici, mentre il trenino del Bernina e altri piccoli treni, che paiono ormai giocattoli, continuano ad alimentare i sogni di turisti in cerca di emozioni. Ma le sale delle grandi biblioteche storiche sembrano sempre più tristi e sole: popolate da pochi lettori e da un manipolo di bibliotecari che diventa sempre più esiguo.

Sono biblioteche che hanno contrassegnato del



loro spirito la storia intellettuale delle loro città e, secolo dopo secolo, hanno costituito uno dei più solidi fattori di continuità culturale da una generazione all'altra. Si pensi – per cominciare a circoscrivere gli spazi – al ruolo che hanno svolto la Biblioteca Estense a Ferrara e poi a Modena, la Marciana a Venezia e, a partire dall'età di Maria Teresa d'Austria, la Braidense a Milano. Tutte ebbero uno dei loro momenti di massimo sviluppo e di più alto impatto sulla città nel corso del Settecento, quando gli uomini di Stato cominciarono a convincersi che era loro compito provvedere direttamente alla formazione intellettuale dei sudditi, senza affidarla a corpi estranei alla compagna statale, fossero anche le congregazioni e gli istituti religiosi, specialmente di quelli che, come la Compagnia di Gesù, si erano specializzati nella formazione delle classi diri-

genti e dei ceti intellettuali.

Caso esemplare fu quello della Biblioteca Braidense di Milano, nata – come altre consorelle italiane – sulle spoglie del Collegio dei Gesuiti. A Brera fu poi affiancata da istituti di grande importanza nella vita culturale della città di Milano come l'Osservatorio e l'Orto botanico, sorti anch'essi a Brera tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo XVIII e seguiti dall'Accademia di Belle Arti e dalla Pinacoteca. Alla prima raccolta di libri appartenuti al conte Carlo Pertusati, acquistati dalla città e poi graziosamente donati all'arciduca e governatore di Milano Ferdinando d'Asburgo, che la mise, nella sede di Brera, al servizio del pubblico assieme ai libri dei gesuiti e a quelli del medico e scienziato svizzero Albrecht von Haller. Da allora, libro dopo libro e fondo dopo fondo, la Biblioteca Braidense, dive-

LA PERLA DELLA LAGUNA

Nella pagina a fianco, la bellissima Sala sansoviniana della Biblioteca Marciana che si affaccia su Piazza San Marco a Venezia.

GRANDI BIBLIOTECHE STORICHE ITALIANE

nuta Nazionale dopo l'Unità, accompagnò per circa duecento anni, ricchi di vita e di gloria, l'avventura intellettuale della città di Milano.

I codici greci del cardinal Bessarione e gli altri libri che li seguirono nella biblioteca loro apprestata nel Cinquecento da Jacopo Sansovino in piazza San Marco a Venezia, dormirono indisturbati sonni tranquilli per almeno due secoli. Nella prima metà del Settecento quando, su richiesta del bibliotecario (titolo riservato in Vaticano ai cardinali e nella Serenissima alle famiglie dogali) Lorenzo Tiepolo, furono resi più accessibili agli eruditi grazie alla pubblicazione a stampa (1740 e 1741) degli inventari dei manoscritti greci e di quelli latini dal custode, cioè dal bibliotecario effettivo, Antonio Maria Zanetti il Giovane. Negli anni seguenti, il valente custode con l'appoggio di Marco Foscarini, bibliotecario e poi doge, allargò con nuove acquisizioni il patrimonio librario della biblioteca per renderlo più rispondente alle nuove esigenze di studio e di lettura di una comunità letteraria e scientifica in forte crescita. Tanto che Jacopo Morelli, custode a partire dal 1778 e bibliotecario in età napoleonica, poté fare della Marciana una delle biblioteche storiche più ricche e frequentate d'Europa, sia nel centinaio di anni che trascorse nel Palazzo Ducale (dal 1811 al 1924), sia dopo il ritorno nell'antica sede sansoviniana e nell'attiguo palazzo della Zecca in cui ha trascorso questi ultimi decenni al servizio dei cittadini di Venezia e degli studiosi di tutto il mondo.

La Biblioteca Estense ha sempre vantato i suoi nobili natali, tra Duecento e Trecento, presso la corte di Ferrara, dove i codici della tradizione trobadorica assieme a quelli latini e greci della sua lunga stagione rinascimentale, hanno tenuto alto il suo nome e la sua fama anche dopo il co-

atto trasferimento nella città di Modena alla fine del Cinquecento. Qui ne furono bibliotecari studiosi della levatura etica ed intellettuale di Benedetto Bacchini e di Lodovico Antonio Muratori il quale, partendo dall'esame dei suoi cimeli bibliografici e di quelli studiati da giovane nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, fu in grado di coordinare indagini e ricerche di altri studiosi in tutta Italia, tanto da gettare le basi del modo moderno di fare storia. Come già la Biblioteca Marciana e altre consorelle, alla metà del secolo XVIII – dopo la scomparsa del Muratori – scocò anche per la Biblioteca Estense il momento di guardare non solo al mondo degli eruditi ma anche a quanti, nella pratica della professione, o semplicemente per coltivare la propria mente e i propri interessi culturali, avevano bisogno di ricorrere non solo alle loro private raccolte librerie ma anche a quanto si andava pubblicando, con costante accelerazione, in tutta Europa. Ne fu così proclamata dal duca l'apertura al pubblico e, in circa quindici anni a partire dal 1750, fu possibile trasformarla in una biblioteca moderna, ben presto affidata alle cure di Girolamo Tiraboschi, uno dei padri della letteratura italiana. Da allora, per più di due secoli, la Biblioteca Estense divenne un imprescindibile punto di riferimento di livello internazionale nel campo delle conoscenze storiche e filologiche, pur continuando a svolgere, in un ambito più circoscritto, funzioni e servizi per la comunità cittadina, sia nella Modena degli Estensi, sia soprattutto nel contesto unitario della nuova Italia.

Abbandonata l'aristocratica sede del Palazzo Ducale trovò spazio, assieme agli altri principali istituti culturali, nel Palazzo dei Musei, e da qui assistette e contribuì, in anni di profonde trasformazioni sociali in ogni campo, alla crescita so-

ciale ed intellettuale della città di Modena.

Non si erano ancora spente le ultime luci del XX secolo, che già si avvertivano i segni delle grandi novità che, specialmente nel campo delle comunicazioni sociali, avrebbero ormai completamente cambiato il panorama della vita intellettuale degli uomini e delle loro comunità. Giunta a piena maturazione la rivoluzione industriale incentrata sulla produzione di beni materiali e sui servizi di base, si cominciava ormai a guardare con più attenzione alle nuove modalità di comunicazione. La scrittura, le immagini e la stessa voce, che avevano trovato il modo di imporsi e manifestarsi con sempre maggior efficacia nelle modalità analogiche proprie della produzione tradizionale dei libri, del cinema, della radio e della televisione, hanno in quegli anni subito profonde metamorfosi genetiche grazie alle modalità digitali di riproduzione dei suoni e dei segni. Le cose e gli eventi, a qualsivoglia configurazione materiale appartenessero nello spazio fisico o mentale, avevano ora la possibilità di ricorrere a un'unica ed universale modalità di registrazione, incomparabilmente più efficace di tutte le precedenti forme che dalle più lontane incisioni rupestri fossero mai state escogitate dagli uomini per comunicare tra loro.

Per stare alla scrittura, ci fu chi, come alla prima comparsa della radio e della televisione, riprese a dissertare dell'imminente morte del libro. Questa volta però l'impatto delle tecnologie digitali in tutti i settori della comunicazione fu radicale e duraturo. Anche il mondo delle biblioteche storiche ne fu pesantemente condizionato. Non ci fu, né forse ci sarà mai, la profetizzata morte del libro ma da allora rimase compromessa l'intera tenuta dei parametri tradizionali entro cui si erano sviluppate lungo i secoli la comunicazione



scritta e la trasmissione dei testi.

Le biblioteche, e in modo eccelso quelle storiche, si sono sempre attrezzate per rispondere alle esigenze di lettura, di studio e di ricerca del loro pubblico: elitario in origine ma sempre più diversificato ed ampio col trascorrere del tempo. Ne sono un esempio gli inventari e i cataloghi che abbiamo visto allestire a Venezia da Antonio Maria Zanetti nel Settecento. A questo provvedeva allora anche il cosiddetto vaso della biblioteca, un ampio salone in cui i libri erano distribuiti negli scaffali secondo le loro rispettive discipline,

LO SCRIGNO DEI CAPOLAVORI

Qui sotto, una pagina della *Bibbia di Borso* con l'inizio della prima lettera di San Giovanni conservato nella Biblioteca Estense. Nella pagina accanto, la facciata della Biblioteca Marciana che guarda su piazza San Marco.

GRANDI BIBLIOTECHE STORICHE ITALIANE

in modo da fare bella mostra di sé ed essere facilmente ritrovati dagli studiosi senza l'ausilio di cataloghi. Era questa la galleria dei libri che si può ancora oggi ammirare nelle biblioteche universitarie di Pavia e di Bologna e altrove, ma soprattutto nelle superbe sale della Biblioteca Braidense di Milano. L'equilibrio raggiunto tra Sette e Ottocento dalle biblioteche storiche, in particolare dalle tre qui ricordate, la Braidense, l'Estense e la Marciana, fu rotto nel corso dell'Ottocento e del Novecento dalla gran quantità di libri messi in circolazione. Si diffusero così i magazzini per i libri, mentre furono allestiti per i bibliotecari uffici separati e per il pubblico sale di lettura. Furono inoltre aperte apposite sale di consultazione, in cui repertori, dizionari, enciclopedie, bibliografie e opere generali erano in grado di mettere in contatto i lettori con i libri ormai nascosti in magazzino o presenti in altre biblioteche. Una risposta diversa

venne, verso la fine dell'Ottocento, dall'America dove si consentiva al pubblico l'accesso agli scaffali, detti per questo aperti, per la consultazione diretta dei volumi in essi custoditi.

Infine si moltiplicarono, in ambito nazionale ed internazionale, grandi imprese di catalogazione collettiva che cominciarono a portare i loro frutti nella seconda metà del secolo scorso: si pensi in Italia all'Indice Generale degli Incunaboli (IGI) concluso tra gli anni Quaranta e Settanta, o alle Edizioni italiane del XVI secolo (Edit 16), di cui furono pubblicati a stampa i primi volumi

prima di trasferire tutto sul Web.

Ora lo sviluppo contemporaneo delle biblioteche pubbliche, la Sormani a Milano, la Querini Stampalia a Venezia e da ultimo la Delfini a Modena, con il loro corredo di biblioteche di quartiere e con la loro ricca offerta di letture per il più grande pubblico, sta erodendo dal basso spazi e servizi alle biblioteche storiche. Sul versante opposto, le biblioteche universitarie rinnovate nelle dotazioni librarie e nei servizi a partire dagli anni Novanta, danno una risposta più adeguata alle nuove esigenze di studio dei ricercatori. Le une e le altre stanno insomma occupando spazi che in precedenza erano abitualmente attribuiti alle biblioteche storiche. Un solo esempio: la sala di consultazione della Biblioteca Braidense alcuni anni fa accoglieva docenti di ogni disciplina in gran numero, tanto da poter essere allora considerata, in ambito umanistico, una sorta di succursale delle univer-

sità milanesi.

In questo quadro sembra che resti alle biblioteche storiche uno spazio sempre più ristretto. Se esse desiderassero, come in passato, mantenere una posizione privilegiata nella coscienza e nella consapevolezza che ogni città ha della sua storia e della sua cultura, dovrebbero forse muoversi in due diverse direzioni: da una parte rinsaldare i legami con la comunità locale di riferimento, fatta di studiosi e di semplici lettori, per la quale ricevono per legge sul deposito obbligatorio quanto si pubblica in ambito provinciale; dall'al-



tra affrontare con decisione i problemi posti dalla necessità non rinviabile di connettersi, nelle sue mille forme, all'universo digitale e on line, che ormai permea di sé la mente di chiunque, in ogni parte del mondo, desideri comunicare.

In sintesi, le strade da intraprendere per andare verso il futuro sembrano essere quattro. La prima forma di valorizzazione di ogni biblioteca è il catalogo. Appare quindi necessario mettere in cantiere progetti credibili di recupero del pregresso, cioè di catalogazione on line di tutti i libri presenti nelle biblioteche, nonostante le enormi difficoltà che si incontrano in Italia per la complessa stratificazione dei patrimoni librari accumulati lungo i secoli. In secondo luogo tutto ciò dovrebbe essere accompagnato da una revisione delle raccolte librerie e della loro distribuzione nei magazzini, nelle sale aperte al pubblico e nelle sale di consultazione.

Solo in seguito, al terzo punto, si potrà aderire a progetti nazionali o internazionali di digitalizzazione dei libri e dei giornali, per una fruizione che vada ben oltre i confini fisici della biblioteca. Da ultimo, per chi ha davanti agli occhi la bellezza delle antiche gallerie dei libri, un tempo visitate e ammirate dagli ambasciatori e da altri illustri personaggi, potrebbe forse far piacere



pensare a nuove e moderne gallerie dei libri, non solo per pochi privilegiati ma per una più ampia cerchia di cittadini, ben oltre il ristretto manipolo degli affezionati ricercatori di oggi.

Riferimenti bibliografici essenziali

Domenico Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, Vincenzi, 1925.

1925. *Biblioteca Estense*. Modena, Firenze, Nardini, 1987. Marino Zorzi, *La libreria di San Marco*, Milano, Mondadori, 1987. *Biblioteca Marciana*. Venezia, a cura di Marino Zorzi, Firenze, Nardini, 1988. *La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine*, Firenze, Artificio, 1991. Giuseppe Baretta, *Tra i fondi della Biblioteca Braidense*, Milano, Franco Sciardelli, 1993. Angela Nuovo, *La fondazione delle biblioteche teresiane in Lombardia: contributo ad una storia dei cataloghi*, in *Storia in Lombardia*, 2 (1992), pp. 5-44. Maria Teresa Monti, *I libri di Haller e la nascita delle biblioteche pubbliche nella Lombardia Austriaca*, in *Società e storia*, 12 (1989), n. 46, pp. 995-1030. Andrea De Pasquale, *Le quattro grandi biblioteche nazionali non centrali: problemi e prospettive*, in *AIB Studi*, vol. 52, n. 2 (maggio/agosto 2012), pp. 173-183. Mi sia lecito aggiungere le mie *Storie di biblioteche, di libri e di lettori: Chiesa, Stato e popolo*, in corso di pubblicazione presso l'editore Franco Angeli di Milano.

Giorgio Montecchi

NON SOLO PANE E CIRCO

Qui sotto, ritratto di fanciulla noto come “la poetessa”, Museo Archeologico di Napoli. A destra, ricostruzione di una biblioteca dell’Antica Roma.

LA LETTURA NELL’ANTICHITÀ

LE PRESENTAZIONI DI OPERE LETTERARIE NELLA ROMA DI MARZIALE

OTIUM PADRE DEI LIBRI

PER I NOSTRI ANTENATI FREQUENTARE LE BIBLIOTECHE E LE LIBRERIE ERA UN PIACERE E UNO *STATUS SYMBOL*. I FRUITORI ERANO MOLTO ESIGENTI E SPIETATI CON GLI AUTORI

di EVA CANTARELLA

I Romani, come ben noto, spendevano quotidianamente gran parte del tempo libero nelle palestre e nelle terme, dove passavano lunghe ore dedicandosi, oltre che ai pettegolezzi e agli affari, alle più svariate cure del corpo, che andavano dai bagni in accoglienti piscine calde alle immersioni in vasche gelide, dopo una sosta per acclimatare il corpo al cambiamento di temperatura in una specie di sauna chiamata *tepidarium*. E poiché, oltre che alla salute, tenevano molto anche all’estetica ne approfittavano per sottoporsi a ogni genere di massaggi, rassodanti o rilassanti che fossero. Ma sarebbe sbagliato, partendo da queste considerazioni, concludere che essi tenevano più alla cura del corpo che a quella dello spirito. Era alla propria interiorità, in-

fatti, alla cura dell’intelletto e dell’anima che dedicavano il tempo che consideravano più prezioso e al quale più tenevano: il tempo che, con termine molto significativo chiamavano *otium*: una parola il cui significato, nel tempo, ha subito un notevole slittamento semantico. L’*otium* infatti, a Roma, non aveva alcuna relazione con la nostra idea di oziosità.

L’*otium* era il contrario di quello che allora veniva chiamato *negotium* (da *nec-otium*), vale a dire affare, attività. E le attività che oggi chiameremmo lavorative, non necessariamente materiali ma indispensabili per soddisfare le esigenze materiali della vita, erano una cosa nella quale i romani non potevano neppure pensare di dover passare tutto il proprio tempo. Certo, sapevano di doversi assicurare che le

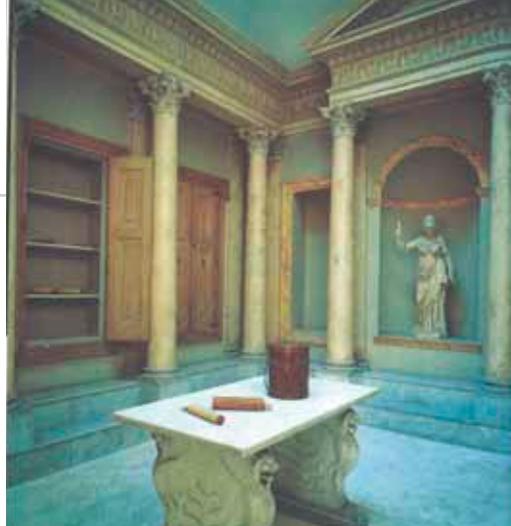


loro terre fruttassero a dovere, così come sapevano che dirigere direttamente o indirettamente le loro attività commerciali o industriali era qualcosa dalla quale non potevano esimersi: ma, al di là di questo, il lavoro fisico era compito degli schiavi, grazie ai quali – liberi dal peso dei “negozi” – essi potevano dedicarsi all’*otium*, il tempo per sé, quello dedicato allo spirito, alla riflessione e alla lettura. Tra tutte le forme di *otium*, forse, la più importante, anche per i suoi riflessi sociali.

Per chi apparteneva alle classi più alte, infatti, possedere una biblioteca era quasi un dovere, uno *status symbol* pressoché obbligatorio. Ma sarebbe sbagliato pensare che alla lettura si dedicassero solo i più ricchi. Nelle città romane esistevano le biblioteche pubbliche, a dare un’idea della cui diffusione e popolarità basterà ricordare che nel IV secolo d.C. a Roma ne esistevano ben ventotto, ciascuna delle quali metteva tra i diecimila e i trentamila volumi a disposizione dei suoi frequentatori, che potevano non solo consultarli, ma se volevano prenderli a prestito.

Accanto alle biblioteche esistevano le librerie (*tabernae librariae*): molte e molto frequentate, la più nota delle quali, a Roma, era quella dei Sosii, i librai più celebri della città, che si trovava nel Foro, all’imbocco della via dei Toscani, lungo il tempio di Castore e Polluce. Lì, a tutte le ore, così come nelle altre librerie, oltre che per acquistare i libri, i lettori si incontravano per informarsi sulle novità letterarie e commentarle, e gli autori davano lettura delle proprie opere, attentamente seguiti – oltre che da persone che vi presenziavano solo per non perdere un’occasione mondana – da un pubblico appassionato e da un buon numero di critici letterari competenti (o che si credevano tali), a quanto pare spesso molto critici e non poco esigenti.

Così, quantomeno, ci racconta Marziale, che evi-



dentemente qualche volta ne aveva fatto le spese, e certamente non era stato il solo. Come racconta nelle sue *Satire*: «Ma tu non sai quanto Signora Roma sia sdegnosa. Il popolo di Marte la sa troppo lunga, credimi. Nessun altro è capace di sbeffeggiarti così... Ti gridano a gran voce “bravo”, tu gli mandi baci, e nello stesso momento ti sparano addosso una cannonata». In poche righe magistrali ecco la descrizione di una serata che (al di là degli eccessi della satira, di cui Marziale è uno dei maggiori esponenti, descrive un evento letterario molto significativo. La pubblica lettura delle opere (l’equivalente delle odierne presentazioni), non era solo un rito sociale, come non di rado accade siano oggi le presentazioni. Era un momento di sincera partecipazione e di vera critica, probabilmente a volte eccessiva, e a volte forse anche faziosa. Ma era, comunque, un momento importante della vita intellettuale della città. Al di là delle estremizzazioni della satira, l’immagine delle pubbliche letture che Marziale ci offre rivela l’importanza dei libri nel mondo romano. Per i nostri antenati leggere era un modo di occupare il tempo intellettualmente stimolante e socialmente qualificante. Ed era, al tempo stesso diffuso e popolare. Da lontano, molto lontano nel tempo, ci viene un’immagine del rapporto con la lettura che oggi è inevitabile invidiare.

Eva Cantarella

APPROCCIO MENTALE

Nella pagina a fianco, la copertina di Quijada John, *A grammar of the Ithkuil language*, 2011, un testo corposo di 439 pagine.

MONDI (ANCORA) DA ESPLORARE

DALLE PRIME ESPERIENZE NEL SEICENTO
AI MODELLI ISPIRATI AL LATINO

LE LINGUE INVENTATE

GLI IDIOMI CHE PARLIAMO SONO DEFINITI "NATURALI" O "STORICI", MA ESISTONO ANCHE QUELLI "ARTIFICIALI". IN COSA CONSISTONO? QUANDO NASCONO? PERCHÉ? A COSA SERVONO?

di IVAN ORSINI

Se si parla di lingue o si pensa ad esse si è naturalmente portati a intendere la lingua che noi parliamo, oppure quella che ascoltiamo sulla bocca di uno straniero o che leggiamo tra le pagine di un libro. Si tratta di quelle che i linguisti definiscono lingue “naturali” o “storiche”: la loro storia sul pianeta Terra rappresenta un qualcosa dato per acquisito, naturale, senza un inizio cronologicamente rintracciabile. Questi idiomi appartengono a una grande famiglia che conta, secondo le statistiche, alcune migliaia di unità, ma che non è l’unica...

Esiste infatti una famiglia parallela a questa, composta esclusivamente da lingue “pianificate”. Queste ultime divergono dalle altre cui siamo quotidianamente abituati per una pluralità di mo-

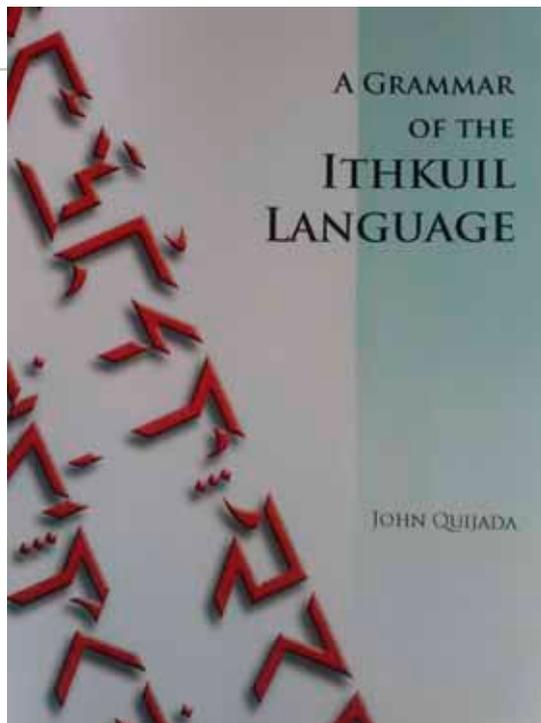
tivi, il principale dei quali è il seguente: il momento della nascita. Infatti, a differenza delle lingue consuete, è possibile individuare, all’interno del flusso temporale, un anno preciso in cui sono state generate. Ad intervenire nella loro genesi è stato un individuo, oppure un gruppo di individui, che esercitando la funzione di glottoteta ha costruito a tavolino un idioma, riconosciuto pertanto come “artificiale”. I motivi all’origine della loro creazione possono essere diversi: sacrali, ludici, socioelitari, ideali, linguistico-sperimentali, cognitivo-sperimentali, ecc.

In questa sede non forniremo né una classificazione né una descrizione approfondita delle lingue pianificate (o “artificiali”, che dir si voglia), perché simili traguardi meriterebbero un respiro ben più ampio di quello che questa sede può con-

sentire. Piuttosto, inizieremo ad esplorare un mondo, per la gran parte delle persone, assolutamente sconosciuto, che tuttavia riserva grandi e intriganti sorprese.

A chi sia interessato a intraprendere questo viaggio suggeriremmo senza esitazioni *Le lingue inventate* di Alessandro Bausani: le ragioni di questo invito risiedono nel tesoro di informazioni proposte all'attenzione del lettore secondo una scansione narrativa rigorosamente temporale, che tuttavia si sposa con un gusto straordinario per l'exkursus. Viene riservato uno spazio di riflessione a ciascuno degli idiomi trattati, anche soltanto in forma di accenno, però sempre brillante e illuminante perché apre nuove prospettive di ricerca e approfondimento.

Tra l'altro, i nomi di molti di questi idiomi sono sconosciuti alla gran parte delle persone, ma spesso questo stato di cose è inversamente proporzionale all'importanza detenuta dalla lingua nell'ambito in questione. Nello specifico, vorremmo soffermarci brevemente su una lingua infantile, elaborata appunto nell'età della fanciullezza da un E.J. non meglio identificato (in realtà, dietro alle due iniziali si cela lo stesso Bausani): il "markuska". Giocando assieme, E.J. e i suoi fratelli si spartirono il mondo e E.J. chiamò il suo regno "marku" (nel ricordo delle marche carolinege) e decise di assegnargli anche una lingua tutta sua: il "markuska" (-ska, suffisso aggettivale di pertinenza slava). Sette pagine, dalla 16 alla 23, sono dedicate a questo linguaggio che, partendo da semplici giochi di inversione di parole italiane, seppe evolversi fino a raggiungere un suo grado di autonomia e originalità. Purtroppo il volume non menziona una bibliografia in pro-



posito e ricerche ulteriori non hanno permesso di rintracciare altra documentazione, che comunque speriamo esista da qualche parte e di cui sia possibile venire in possesso prossimamente.

A tutt'oggi non esiste una stima attendibile del numero delle lingue pianificate: le indagini si sono attestate sull'ordine di alcune centinaia... ma attenzione! Non intendiamo alcune centinaia di lingue vere e proprie: spesso volte si tratta di semplici abbozzi, di progetti linguistici che non hanno mai avuto una comunità parlante. È il caso, ad esempio, delle lingue pianificate "a priori" (o "logiche" o "filosofiche"): sono lingue il cui glottoteta è partito dalla propria fantasia nella creazione dei materiali fonemici, morfosintattici e lessicali che fondano il nuovo idioma. I loro

padri sono stati alcuni filosofi del Seicento e Settecento che, piuttosto che gettare ponti interetnici, desideravano sottoporre a una revisione profonda la trasposizione del reale nell'atto verbale, perché iniziarono a diffidare della capacità delle lingue esistenti di filtrare e interpretare in modo congruo lo scibile, e a sperimentare di conseguenza le forme e i limiti del rapporto tra linguaggio e realtà. Di qui, grande attenzione alla categorizzazione concettuale, scarso interesse però alle strutture propriamente grammaticali, spesso vaghe o, addirittura, inconsistenti nei loro testi.

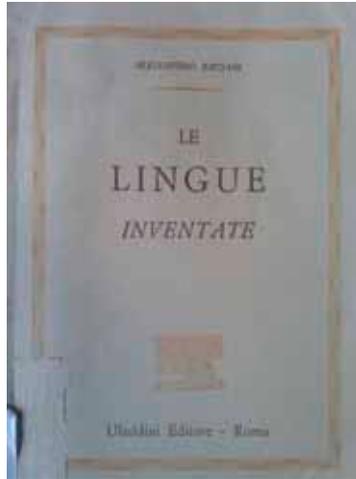
Esperimenti sorti nel Seicento a partire da Comenius sono proseguiti con Leibniz e altri studiosi dei secoli successivi, senza di fatto fornire delle basi per uno sviluppo concreto del singolo idioma. Un'eccezione al presente discorso è comunque rappresentata da alcuni casi relativamente recenti. Parliamo del loglan, inventato da James Cooke Brown nel 1955, e della sua versione più logica prodotta nel 1987 da suoi sostenitori – il Logical language group –, ma soprattutto dell'ithkuil.

Il loglan fu campo di ricerca linguistica per saggiare l'ipotesi Sapir-Whorf secondo cui il linguaggio influenza e addirittura può modellare la mente del parlante-scrittore. Visto che il suo creatore rinunciò a dare alla sua creatura una veste definitiva e a metterla a disposizione di tutti, alcuni suoi allievi decisero di porre mano a una

versione semplificata e accessibile a chiunque, ribattezzata lojban.

Mentre il loglan e suo "fratello", il lojban, stanno per molti versi segnando il passo, una alternativa più recente e ancora tutta da esplorare da parte dei linguisti è costituita dall'ithkuil. Fu presentato in una prima edizione nel 2004 e poi leggermente variato (anche nel nome, ilaksh) a metà del 2007; infine, nel 2011 ha assunto la forma – al momento, almeno – definitiva. *A grammar of the Ithkuil language*, acquistabile su internet in forma digitale o cartacea, ha dimensioni davvero imponenti (439 pagine) se si pensa alla sua natura artificiale e alla semplicità di forme e costrutti delle lingue pianificate.

A partire da una pluralità di lingue-fonti che abbraccia il mondo intero – dalla morfologia del sistema verbale abcaso ai modi verbali di alcune lingue degli indiani d'America, dal basco e altre lingue europee a famiglie linguistiche della valle del Niger, fino al triconsonantismo radicale semitico – l'autore dell'ithkuil, lo statunitense John Quijada, si è impegnato nel tentativo estremamente arduo di indagare le aree e modalità di convergenza tra l'approccio della mente a ciò che è dentro e fuori di essa e la resa di tutto questo in chiave linguistica attraverso un procedimento di razionalizzazione e regolarizzazione che ha prodotto un risultato, l'ithkuil appunto, veramente ostico da studiare. Questa lin-



Nella pagina a fianco, Alessandro Bausani, *Le lingue inventate*, Roma, Casa editrice astrolabio – Ubaldini editore, 1974. Qui sotto, *Panorama in interlingua* (rivista), XXVII, 6/2014.

gua non è tanto destinata all'uso quotidiano quanto piuttosto costruita per mettere alla prova l'intelletto e misurarne tratti e movenze.

Solo per segnalare alcune peculiarità, l'ithkuil prevede 96 casi, quando due lingue ugrofinniche agglutinanti come finlandese e ungherese arrivano rispettivamente a 15 e 25, inoltre dispone di ben 7 toni contro i 4 del cinese e, al pari di quest'ultimo, non concepisce una distinzione tra nome e verbo come invece avviene a molte lingue europee.

Di certo, nell'arco degli ultimi centocinquanta anni a farla da padrone nell'ambito qui considerato sono state le lingue pianificate "a posteriori" (o "naturalistiche"). Ci riferiamo a lingue i cui materiali di costruzione sono stati desunti dagli idiomi naturali, e assoggettati, ora di più ora di meno, a una trasformazione sul piano grafico e fonetico più che su quello semantico. Lingua-fonte comune alla loro stragrande maggioranza si è rivelata il latino.

Per secoli e secoli mezzo di comunicazione in Europa, ha talmente improntato di sé la forma mentis degli uomini dell'Europa e di altre terre colonizzate da europei, da fornire la base ineliminabile su cui sono state costruite tantissime lingue semplificate: 1901, Linguum Islianum; 1902, Reforme-latein e Universal Latein; 1903, Latino sine flexione, del matematico torinese Giuseppe Peano, da cui si originarono Perfect e Semi-latin (1910), Simple e Novi Latine (1911),

Latinulus (1919), Interlingua (1922), Interlingua Systematic (1925), Unilingue (1923), Monario e Latino Viventi (1925), Panlingua (1938) e Mon-di Lingua (1956).

Cionondimeno, l'esemplare più significativo è stato quello dell'interlingua, opera di un gruppo di linguisti riuniti per conto della IALA - International Auxiliary Language Association, fondata nel 1922 allo scopo di passare in rassegna le lingue pianificate esistenti e individuare la presunta migliore. Dopo una decina di anni di lavoro si vide che nessuna era all'altezza del compito precipuo di mettere in comunicazione le persone di differenti lingue e culture, quindi si decise di impegnarsi in un proprio progetto che poi, nel 1951, si tramutò nell'Interlingua (da non confondere con l'Interlingue, nome assegnato subito dopo la Seconda guerra mondiale all'Occidental, fondato da Edgar de Wahl nel 1922).

L'Interlingua poggia sul vocabolario delle principali lingue neolatine, la sua comprensione è sufficientemente rapida e agevole per il parlante di una lingua romanza, mentre il suo uso comporta un dispendio di tempo e di energie non risibile, ma comunque inferiore rispetto a quello delle lingue storiche.

Il principale organo di stampa è il periodico *Panorama*, scritto interamente in Interlingua e aperto alla trattazione di qualsivoglia argomento che da un lato possa supportare lo studio della lingua



e, dall'altro lato, dimostri l'estrema duttilità e capacità dell'Interlingua di coprire tutti gli ambiti possibili del vivere civile. Questo bimestrale mira principalmente ad essere spazio di incontro e confronto tra le svariate voci che coltivano questa lingua: una risposta tradizionale al desiderio degli individui di comunicare tra loro, che comunque si affianca al forum telematico presente sul sito ufficiale.

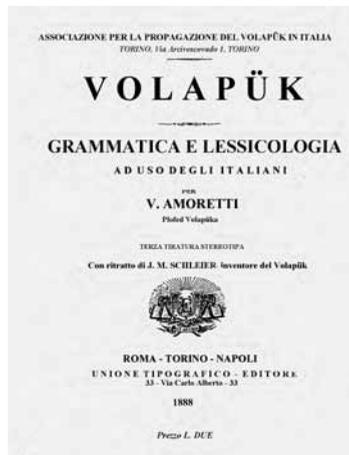
L'italiano che volesse cimentarsi nel suo studio potrebbe leggere la grammatica di Paolo Castellina, *Interlingua. Manuale teorico-pratico*, Edizioni Tempo di Riforma, 2014, o una riedizione del 2005 del volume *Interlingua. Un grammatica della lingua internazionale* a cura di Alexander Gode e Hugh E. Blair che, uscito per la prima volta nel 1951, proclamò la nascita di un nuovo e agguerrito concorrente dell'esperanto.

Prima di esaminare la lingua pianificata più diffusa e conosciuta oggi, creatura dell'oculista polacco-lituano L. L. Zamenhof (1859-1917), vale la pena spendere qualche parola sul suo immediato precursore, il volapük, che negli anni Ottanta dell'Ottocento, dopo la prima pubblicazione (1880) del suo artefice – il sacerdote cattolico Johann Martin Schleyer –, incontrò numerosi favori presso il pubblico tanto che nel giro di pochi anni nel mondo sorsero quasi trecento circoli e si occupava di esso o era scritta in volapük una ventina di riviste. Lingua agglutinante, come del resto molte lingue a metà

strada tra quelle “a priori” e quelle “a posteriori” al pari dell'esperanto, dimostrò una encomiabile organizzazione interna ma, ahinoi, un'eccessiva difficoltà di apprendimento che la rendeva praticamente inutile, difficoltà aggravata dal fatto che non poteva essere modificata visto che Schleyer mantenne sempre gelosamente per sé i diritti sulla sua creatura. Invece, la rinuncia ai diritti d'autore e fortissime motivazioni di ordine ideale contraddistinsero e, a nostro avviso, decretarono la “palma della vittoria” per la proposta di Zamenhof, che voleva mettere a disposizione, prima degli ebrei sparsi per i cinque continenti, poi dell'umanità intera, una lingua ausiliaria internazionale.

Questa lingua avrebbe posto sullo stesso piano di parità le persone di Stati e nazioni diverse, annullando così gli squilibri determinati dall'uso di una lingua – tra l'altro, portatrice di una cultura e una civiltà – che sia lingua madre soltanto di uno

o, comunque, di una parte dei soggetti coinvolti nella comunicazione. La pubblicazione dell'*Unua Libro*, ossia del testo che presentò questo nuovo idioma, data al 26 luglio 1887: scritto in russo (negli anni seguenti si susseguirono edizioni nelle principali lingue europee), racchiude, nell'arco di una quarantina di pagine, un compendio essenziale della grammatica (le famose sedici regole), esempi di traduzione da testi famosi e, infine, un elenco delle 900 radici lessicali. L'opera risultava firmata da



Nella pagina a fianco, Vincenzo Amoretti, *Volapük. Grammatica e lessicologia ad uso degli italiani*, Roma-Torino-Napoli, Unione tipografico-editore, 1888.
Qui sotto, Dr. Esperanto (Zamenhof L. L.), *Unua Libro*, Varsavia, 1887.

un non meglio identificato “Dr. Esperanto”, pseudonimo dietro cui si nascondeva appunto Zamenhof, e che diede un’identità nominale precisa al nuovo idioma, chiamato nel presente volumetto “lingvo internacia”.

Tra i punti di forza della lingua bisogna rammentare: anzitutto, il forte tratto unificante che è presente nel codice genetico della sua storia; il vocabolario, che a differenza di quello del volapük permette il riconoscimento dei lessemi originali e perciò ne alleggerisce la memorizzazione; la natura agglutinante, che ne semplifica lo studio; la suprema regolarità e, al contempo, maneggevolezza, che moltiplica indefinitamente le sue risorse comunicative, senza peraltro sacrificare l’espressività, la componente connotativa. Inoltre, la disponibilità da parte di Zamenhof a “donare” la lingua al mondo ha permesso a quest’ultimo di farla in qualche modo sua: salvarla, diffonderla e coltivarla. Il movimento originatosi, pur tra gli alti e bassi dettati da divisioni interne e da attacchi provenienti dall’esterno (pensiamo soprattutto ai regimi totalitari del primo Novecento), ha sempre saputo rinnovarsi interrogandosi sulle sfide di volta in volta incontrate sul sentiero.

A conclusione di questa succinta e non esaustiva rassegna, sottolineiamo una volta di più l’estrema vitalità di un mondo, quello delle lingue pianificate, che testimonia della sfida razionalizzante dell’uomo nei riguardi del linguaggio, strumento

principale per la veicolazione di pensieri, sensazioni ed emozioni, e auspichiamo fortemente una maggiore attenzione futura a questo mondo, importante anche per le significative ricadute didattiche che ha già mostrato.

Bibliografia

Amoretti Vincenzo, *Volapük. Grammatica e lessicologia ad uso degli italiani*, Unione tipografico-editore, Roma-Torino-Napoli, 1888.

Bausani Alessandro, *Le lingue inventate*, Roma, Casa ed. astrolabio – Ubaldini editore, 1974 (una prima versione uscì in lingua tedesca nel 1970: *Geheim und Universalsprachen: Entwicklung und Typologie*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH).
Castellina Paolo, *Interlingua. Manuale teorico-pratico*, Edizioni Tempo di Riforma, 20142.

Dr. Esperanto (Zamenhof L.L.), *Unua Libro*, Varsavia, 1887.

Gode Alexander e Blair Hugh E., *Interlingua. Un grammatica del lingua international*, trad. di Selahattin Kayalar (Grammatica de Interlingua), Bilthoven (NL), Union Mundial Pro Interlingua, 20053 (1° ed., 1951).

Panorama in interlingua (rivista), XXVII, 6/2014.

Quijada John, *A grammar of the Ithkuil language*, s.l., 2011.



Ivan Orsini

LE CARTE DEL CASATO DEPOSITATE PRESSO L'ARCHIVIO DI STATO DI CREMONA

L'UNIVERSO JACINI

DOCUMENTI CONTABILI MA ANCHE INTIMI PER
RICOSTRUIRE LA VITA QUOTIDIANA NEL CREMONESE

di ROSELLINA GOSI

Per fortuna esistono ancora uomini di raffinata cultura e illuminata generosità: per decisione dell'attuale proprietario, l'archivio Jacini è stato in tempi recenti depositato presso l'Archivio di Stato di Cremona. In precedenza il ricco complesso documentario, uno dei più importanti per la storia d'Italia, è rimasto a lungo custodito nel monumentale palazzo di famiglia di Casalbuttano, che conserva intatti il fascino e l'atmosfera di una ricca dimora sette-ottocentesca.

Adiacente alla casa padronale, si allunga la filanda. Fa da sfondo ai due edifici un vecchio, silenzioso parco in cui piante secolari si specchiano in un laghetto; il percorso dei viali conduce poi alla serra dalle grandi vetrate per il ricovero dei limoni durante l'inverno, a un padiglione, alla ghiacciaia dalla cupola tonda. Il vasto complesso sorge nel centro storico di Casalbuttano, nella fascia mediana del Cremonese e costituisce di per sé una preziosa testimonianza di un certo *cadre de vie*.

Come si presentava allora l'archivio che chi scrive ha avuto il privilegio di studiare nella sua sistemazione originaria? La documentazione era cospicua: 430 cartelle, 150 volumi e registri, una quarantina di mappe; e ancora disegni, stampe, materiale cartografico eterogeneo, piante e progetti relativi al palazzo e alla filanda, utili per ricostruire la storia dei due edifici attraverso il susseguirsi dei loro ampliamenti e rifacimenti. Il materiale documentario spazia in un arco cronologico che va dal XVI al XX secolo: tuttavia il periodo più largamente rappresentato data a partire dalla metà del Settecento.

Più in particolare, questo ricco complesso documentario era custodito in due locali al piano terreno del palazzo rimasti uguali a una loro descrizione risalente al 1891, rinvenuta nell'archivio stesso, che riferisce di «uno studio» e un «archivio vecchio» secondo un modulo peraltro tradizionale: in casa Leopardi ad esempio, nel palazzo di Recanati, quello che dai proprietari era chiamato «l'archivio domestico», aveva una collocazione del tutto simile,

UN UOMO ILLUMINATO

Giovanni Battista con la moglie e i quattro figli:
i maschi verranno mandati a studiare in Svizzera.

in quel caso contigua alla biblioteca dove «il tempo (suo) primo» Giacomo narrava di aver trascorso. Mentre quella di Casalbuttano – non meno ricca, non meno frequentata – era al piano superiore. La documentazione era quindi nel suo luogo d'origine, habitat naturale che pur assunto a spazio della memoria della famiglia non aveva perso i tratti della vita vissuta.

Il fascino e il potere evocativo di una simile combinazione erano irripetibili: il contenuto (i documenti) e il contenitore, cioè il palazzo con tutte le sue pertinenze (gli arredi, la quadreria, la ragguardevole biblioteca, il giardino, la filanda) esaltavano le rispettive potenzialità evocative in un gioco di rimandi suggestivo e affascinante, da sindrome di Stendhal. L'archivio si presentava parzialmente ordinato e inventariato in linea con metodiche ottocentesche, ad esempio mediante l'uso del titolario, già introdotto dall'amministrazione napoleonica; gli ultimi interventi di riordino risalivano agli anni Cinquanta, e chi scrive si è adoperata per apportare qualche ulteriore positivo intervento.

La suddivisione è in 5 titoli: il primo raccoglie in oltre 200 cartelle la documentazione che riguarda la famiglia, dal XVIII secolo – con alcuni antecedenti – alla metà del Novecento. Il secondo, Fondi e case, ammonta a sua volta a 122 cartelle suddivise in cinque sezioni, corrispondenti alle aree geografiche nelle quali variamente si estendevano le proprietà Jacini: la prima riguarda il cremonese ed è la più articolata con una sessantina di cartelle; seguono la cremasca, la milanese, la pavese e infine quella attinente la Brianza. Il terzo e il quarto, l'Amministrazione e la Ditta, riguardano rispettivamente la gestione del patrimonio e della filanda. Il quinto, infine, raccoglie in una Miscellanea un ventaglio di documenti di interesse difforme, che spaziano da una serie di leggi e decreti settecenteschi alle ricette mediche contro



il colera, da scritti satirici e anticlericali a autografi di Carlo Borromeo, dei duchi di Urbino, di Federico Confalonieri e così via.

Quale è l'interesse che riveste l'archivio Jacini e più in generale quello degli archivi privati? Gli archivi di famiglia, assunta la loro caratteristica fisionomia prevalentemente nel corso del XVIII secolo, sono stati a lungo oggetto di studio nell'ambito di un'importante tradizione giuridico-istituzionale; successivamente, dal secondo dopoguerra e più ancora dagli anni Settanta del Novecento, in seguito a una mutata sensibilità storica si è via via fatto strada un nuovo, più diffuso interesse per una parte di memoria storica precedentemente negletta, promuovendo una riflessione sui fatti essenziali della vita, sul passato inteso nella sua quotidianità, sui rapporti personali e di gruppo, sui comportamenti e gli usi sociali, sulla mentalità.

Gli archivi privati rispondevano all'ambizione a una storia sociale "più totalizzante", che consentisse uno scandaglio su molteplici sedimenti della storia della famiglia, sulle complesse dinamiche al suo interno, sui rapporti tra singoli individui e tra generazioni; che incoraggiasse un'analisi dello *household*, e quello che il Tommaseo chiamava lo «studio del cuore». Tali ricerche molto innovative per taluni aspetti, non consentono generalizzazioni in quanto rappresentative di famiglie in fase di ascesa economica e politica o già all'apice del successo, quindi funzionali allo studio in primo luogo dell'aristocrazia – anche del denaro – di una élite mercantile e industriale, di taluni ceti borghesi. Nel caso di archivi di uomini

d'affari e capitani d'impresa sono fonti preziose per una storia dell'industria, se di librai e di editori offrono supporto e stimolo a studi mirabili come quello di un Berengo per la Milano dell'età della Restaurazione; e così via.

Tornando al nostro archivio Jacini si può ben dire che tutta la documentazione nel suo complesso si presta alla ricostruzione dell'ascesa economica e sociale della famiglia a partire dal Settecento, cui si aggiunge una notevole valenza per quanto riguarda la riflessione su non poche vicende politiche del Paese tra Otto e Novecento.

Tra gli esponenti settecenteschi di cui l'archivio conserva sufficiente documentazione si segnalano alcuni religiosi: un primo avvio all'ascesa familiare si verificò quindi in parte all'ombra del potere e della cultura ecclesiastica. E a costoro spettò la decisione di conferire l'intero patrimonio nelle mani di un unico discendente maschio, cui delegarono nel contempo il compito di quella continuità familiare a loro preclusa. Fu quindi il chirurgo maggiore Giovanni Battista a ricevere questa investitura, a cavallo tra Sette e Ottocento, che a sua volta trasmise – precedendolo di una sola generazione – all'omonimo Giovanni Battista.

A quest'uomo di notevole spessore storico, ben più pregnante, si deve il primo, forte impulso alla crescita del patrimonio familiare, complice una fortunata congiuntura nel primo avvio dell'Ottocento per il comparto serico, la cui influenza era destinata ad andare oltre la sola sfera commerciale nell'ambito dell'intera economia lombarda. Personaggio dotato di grandi capacità organizzative e spirito innovativo, dalla sua vasta cultura fu felicemente guidato in un non meno importante investimento, vale a dire la scelta educativa dei figli che volle affidare a Emanuele di Fellenberg, noto pedagogista, di fede kantiana, erede del Pestalozzi, che coniugava teoria e

pratica nelle sue scuole e fattorie modello in Svizzera, a Hofwyl presso Berna. Il risultato furono tre figlioli modello: Pietro soprannominato scherzosamente in casa «il ministro dell'interno» per la solerte, attenta cura del patrimonio familiare; Paolo, ingegnere, destinato a mansioni dirigenziali nelle attività fondiari e manifatturiere, cresciuto nell'orbita del Cattaneo, morto purtroppo non ancora trentenne; infine Stefano, che spinse il forte richiamo con la figura paterna oltre il semplice legame familiare e affettivo, divenendo quell'insigne uomo politico di cui è noto il *cursus honorum*. Meno conosciuta forse la sua vita interiore, che il carattere intimistico di alcuni documenti fa trasparire, come quando si definisce «l'essere il più indisciplinato e il più avido d'indipendenza ch'io conosca» o mentre si tratteggia in un suo «stato di servizio» (senza data, senza luogo, ma certo di suo pugno) che suona quasi come una confessione: «Non sono un uomo politico sebbene io abbia apposto la mia firma a tutti i grandi atti che costituirono il Regno d'Italia durante i ministeri Cavour, Lamarmora e Ricasoli. Un uomo politico... deve... saper condurre gli altri, crearsi un seguito nella pubblica stampa e nelle classi che si occupano degli affari nazionali e acquistare autorità...; in poche parole provvedersi degli strumenti che occorrono per far valere le proprie idee... Le idee abbandonate alla sola virtù propria finiscono... per farsi strada solo col tempo. Orbene, quantunque non ripulsivo di carattere come l'affezione costante di non pochi amici... e delle classi popolari nei luoghi di mia dimora lo dimostra, e quantunque la maggior parte delle mie previsioni, contrarie all'opinione pubblica del momento, si siano poi avverate con grande soddisfazione... della medesima, si può dire che ho vissuto solitario». Che dire? Quantomeno che era in linea con il motto di famiglia «*Nous vivons entre nous et nous détestons les im-*

portuns et les visites», che rispecchiava fedelmente il grande rigore, la riservatezza e quello «spirito di famiglia che fu sempre la guida della nostra casa». E le donne? Figure certo meno documentate, più lievi, da leggersi in filigrana. E tuttavia a inizio Ottocento una Teresa Sonzogni, moglie del già citato chirurgo maggiore, non disdegnava di investire parte del suo patrimonio nel civile abbellimento della Piazza Grande di Casalbuttano, con un edificio di probabile disegno dell'architetto Voghera destinato all'affitto e a ospitare le botteghe necessarie alle crescenti necessità dell'operoso borgo, la "piccola Manchester". Vi era poi Grazia, sorella del noto ingegner Alessandro Romani, divenuto una sorta di consigliere agronomico della famiglia, grazie alle cui innovazioni molto progredirono le campagne cremonesi, non solo i fondi Jacini.

Dopo la già ricordata scelta del consorte Giovanni Battista di inviare i tre figli maschi in Svizzera, anche Teresina, l'unica femmina, era stata affidata al Collegio delle dame inglesi di Lodi e al Garnier di Milano, tra i più apprezzati istituti privati di educazione femminile. In un'assidua corrispondenza epistolare intesa a lenire il vuoto e il dispiacere della lontananza, essa prodigava ai figlioli consigli e dolci incitamenti: «Continua, mio caro (Paolo, in questo caso) ad esser savio, studioso, approfitta del tempo, ama i tuoi fratelli e ti raccomando Stefanino che è ancora piccolo...». Ed ecco Teresa Prinetti, giovanissima sposa appunto di Stefano, colpito dalla sua avvenenza nel foyer del teatro Carcano, che apparteneva a una delle più cospicue famiglie lombarde, «non nobile ma della *haute bourgeoisie*», proverbiale per «la sodezza e lo spirito massajo» delle fanciulle di casa. Infine nel Novecento va almeno ricordata la nobile consorte di Stefano Jacini Jr., Elisabetta Borromeo Arese, Lisetta in famiglia, di cui ancora aleggia nel cucinone di Casalbuttano

il profumo di una torta Sabbiolina. E nel Novecento un ampio approfondimento meriterebbe proprio la figura di Stefano jr., che del nonno ministro ha certamente raccolto il testimone, ma la cui brillante carriera politica fu bruscamente interrotta dall'ascesa del fascismo. Conclusa la forte esperienza nel movimento cattolico del Rinnovamento, che segnò uno dei punti più alti del Modernismo, e la collaborazione con il vescovo Bonomelli, cui si deve la mai sopita sensibilità per il problema – ancora così attuale – dell'emigrazione, volle abbracciare l'impegno politico e sociale del Partito Popolare, di cui divenne ben presto esponente noto e di spicco. Con l'instaurarsi della dittatura, se sofferta fu l'esperienza umana e politica degli antifascisti cattolici – e non – a lungo costretti all'estero, non meno tribolata doveva rivelarsi quella di chi optò per un "esilio in interiore", come è stato finemente definito, che il nostro appunto visse dopo il forzato abbandono di qualunque attività politica. E furono anni di ripiegamento in una dimensione privata, densa di approfonditi studi sull'avo paterno, cui si affiancò una sotterranea relazione con i maggiori esponenti del partito, volta a conservare «il seme di rinnovamento», nutrita di costanti rapporti soprattutto con Gronchi, Spataro, Sturzo e *in primis* De Gasperi, con cui mantenne sempre la più stretta collaborazione. Dopo la parentesi del suo esilio in Svizzera e la successiva caduta del regime, quel germe di rinnovamento così gelosamente custodito poteva dispiegarsi nuovamente: chiamato nel governo Parri a ricoprire il delicatissimo incarico del ministero della Guerra, membro della Costituente, responsabile dell'emigrazione, in particolare con l'America Latina, e così via. Se è vero che tutto è illuminato dal passato, possiamo ben dire che il prezioso archivio Jacini ci regala un bel fascio di luce.

Rosellina Gosi

LA MOSTRA DIFFERENT WARS,
TRA POLEMICHE E VERITÀ SCOMODE

UNA STORIA DA MANUALE

COME I MANUALI SCOLASTICI RACCONTANO
LA SECONDA GUERRA MONDIALE NEI
DIVERSI PAESI CHE L'HANNO COMBATTUTA

di SIMONE CAMPANOZZI

Le prime immagini del passato si creano nel bambino attraverso l'insegnamento scolastico e i manuali di storia.

Portatori di valori e di educazione civica in senso lato, i libri di testo sono spesso al centro di interessi e polemiche sulla loro validità come strumenti di lavoro in contesti di insegnamento/apprendimento della storia, specialmente di quella contemporanea. Essi riportano la conoscenza che una società desidera trasmettere alla successiva generazione e, inevitabilmente, alcuni Stati li usano più di altri per la costruzione di narrazioni atte a promuovere identità nazionali, rafforzare la coesione sociale, legittimare il potere costituito.

La defascistizzazione dei libri di testo, non dimentichiamolo, fu non a caso una delle priorità dei nostri partigiani, ancor prima della vittoria finale sui nazifascisti. Nell'ottobre del 1944, la giunta

provvisoria di governo della Repubblica dell'Osola indicava la necessità che nella redazione dei nuovi testi scolastici fosse «seguito uno spirito umanistico», tenendo presente le fondamentali esigenze «moralì, civili, sociali e politiche». I partigiani sapevano bene che una Italia libera e democratica sarebbe potuta finalmente sorgere e realizzarsi compiutamente solo se le nuove generazioni si fossero formate alla luce di valori opposti a quelli fascisti, che avevano permeato la scuola e la società italiana. E oggi come viene raccontata proprio quella storia tragica ai nostri studenti? A oltre 70 anni dalla sua fine, la mostra *Different Wars. National School Textbooks on WWII* permette di osservare come il racconto della Seconda Guerra mondiale sui manuali scolastici di Russia, Polonia, Lituania, Repubblica Ceca, Italia e Germania differisca in modo spesso significativo sia nella scelta degli eventi riportati sia

nella loro interpretazione storica. Ricca di immagini poste su grandi pannelli, la mostra è nata in contemporanea in due lingue (russe e inglese) e ha girato allo stesso tempo per varie città europee e russe. A Gennaio 2017 è stata ospitata in Casa della Memoria a Milano, grazie all'associazione Memorial Italia, in collaborazione con l'Istituto Lombardo di storia contemporanea, suscitando interesse tra cittadini e scolaresche. Il progetto è stato ideato all'interno del EU-Russia Civil Society Forum, un network di organizzazioni non governative presenti in Russia e in Unione Europea, che si richiamano a comuni valori pluralistici e democratici. La mostra è articolata in sei sezioni relative alla storia di ciascun Paese e in altre sei sezioni differenziate per temi rilevanti. I criteri qualificanti in base ai quali sono stati scelti i manuali riguardano la loro ampia diffusione negli istituti scolastici e la pubblicazione in anni recenti. Per l'Italia, i ricercatori Giulia De Florio e Štefan Čok hanno scelto due testi tra i più utilizzati nei licei *Il mosaico e gli specchi* di A. Giardina. G. Sabbatucci e V. Vidotto (prima edizione 2006) e *Il senso del tempo* di A. Banti (prima edizione 2008), entrambi di Laterza.

Veniamo adesso al merito della mostra. Le “differenti” narrazioni nel raccontare la Seconda guerra mondiale si possono comprendere allorché riguardano fatti nazionali o addirittura locali; ogni paese e territorio europeo, durante quei sei terribili anni, ha vissuto le sue particolari battaglie con vittorie, sconfitte, eccidi, che si sono per

sempre impressi nella memoria collettiva dei diversi popoli. Colpisce piuttosto scoprire i diversi punti di vista “nazionali” e le divergenti interpretazioni rispetto a momenti centrali del conflitto, dal patto tra Hitler e Stalin dell'agosto del 1939, alla tragedia della Shoah, dal collaborazionismo con l'occupante nazista al dramma dei milioni di profughi che, nell'immediato dopoguerra, saranno costretti a lasciare le terre che abitavano da generazioni. Proprio su questi temi, che riterremmo ampiamente condivisi, la mostra ha il merito di rivelare come vi siano ancora variazioni sensibili tra ciò che apprendono gli studenti russi, polacchi, lituani, cechi, italiani e tedeschi. Per esempio, nei manuali russi il tema dell'Olocausto viene raramente sviluppato. L'eliminazione di milioni di ebrei è associato a quello delle popolazioni slave e genericamente ricordato, ma non sviluppato in specifici capitoli. In un manuale si legge solo che tra i 13,5 milioni di cittadini sovietici sterminati dai tedeschi e dai loro alleati, numero che non include i prigionieri di guerra uccisi, vi erano anche 3 milioni di ebrei. In un altro, che l'antisemitismo era un elemento fondamentale dell'ideologia nazional-socialista. Nei manuali polacchi la questione dello sterminio degli ebrei ha trovato più spazio solo negli ultimi anni. Si citano, ad esempio, i cosiddetti *szmalcownik*, quei polacchi che ricattavano e den-

nunciavano per denaro gli ebrei nascosti, consegnandoli poi ai tedeschi. Più in generale si nota come nei manuali vengano trattati con particolare evidenza quegli atti di eroi-



IL PATTO SCELLERATO

Nella pagina a fianco, la firma del Patto Molotov-Ribbentrop con il quale la Germania di Hitler e l'Unione Sovietica di Stalin si spartivano la Polonia.

LE TROPPE FACCE DI UNA STESSA VERITÀ

smo e di coraggio che danno lustro alla nazione, nella sua resistenza all'occupante tedesco. Il problema è che, viceversa, comportamenti di viltà e collaborazione col nemico risultino spesso colpevolmente omessi o rimossi dalla memoria e, ancor più grave, dalla trasmissione della conoscenza storica alle nuove generazioni.

La Polonia, come del resto la Lituania, denuncia nei manuali la doppia occupazione, tedesca e sovietica. Vengono riportate vignette che sui giornali dell'epoca rappresentavano con sarcasmo un Ribbentrop inchinato al cospetto di Stalin, assiso su un trono, con la didascalia: «Il prussiano tributo a Mosca». Più elusivi risultano i rapporti di collaborazioneismo con i nazisti. Nei testi lituani, ad esempio, viene denunciato il governo fantoccio di Justas Paleckis sotto il controllo sovietico, mentre si accenna appena a Petras Kubiliūnas, Console generale durante la lunga occupazione nazista tra il 1941 e il 1944, che decretò la coscrizione e la mobilitazione di uomini in aiuto alle forze germaniche occupanti. Per non parlare dell'antisemitismo, abbastanza diffuso sia in Polonia che nel Paese baltico, di cui si legge ben poco nei volumi presi in esame. Solo in un manuale tra quelli lituani, ad esempio, si evidenzia l'ideologia antisemita diffusa nell'organizzazione del Lithuanian Activist's Front, che propagandava la deportazione degli ebrei in speciali campi di lavoro. La foto dell'enorme fossa di Paneriai, vicino Vilnius, campeggia invece sulle pagine di alcuni manuali a ricordare il Ponary massacre, dove furono trucidati, tra il luglio 1941 e il luglio 1944, approssimativamente 70 mila ebrei lituani, 20 mila polacchi e 8 mila russi dalla Gestapo, dalle SS e dalle forze speciali lituane.

In generale, il racconto della storia di quegli anni

è costellata di eccidi tra popolazioni di Stati e territori limitrofi che forse non aspettavano altro che il pretesto per trucidarsi a vicenda. Russi contro polacchi, polacchi contro ucraini, russi contro ceceni, e via dicendo. Nei manuali russi si racconta non senza qualche nota polemica l'eccidio di Katyn, dove nei primi mesi del 1940 vennero trucidati dall'Armata Rossa, su ordine di Stalin, circa 22 mila ufficiali e sottoufficiali polacchi. Ma il fatto più grave fu che la colpa del massacro verrà per decenni attribuita dalla storiografia sovietica ai tedeschi, che occupando quei territori avevano scoperto le fosse comuni nel 1943. Solo grazie a Mikhail Gorbachev, nel 1990, i russi conobbero la verità. Ma ciò non volle dire che la accettarono. Memorabile, riguardo a questa triste pagina, il film denuncia del grande regista polacco Andrzej Wajda, uscito nel 2007 e che in Russia fu visto su un canale televisivo sono nel 2010, suscitando numerose reazioni negative e perfino giustificazioni del massacro. Peraltro, anche in uno dei manuali scolastici si parla di Katyn come di una "vendetta" sovietica per i morti nella guerra con i polacchi.

C'è qualcosa che accomuna le narrazioni della Seconda guerra mondiale nei libri di testo di Polonia, Lituania, Repubblica Ceca ed è la denuncia delle responsabilità delle potenze occidentali nell'aver lasciato agire Hitler, fino alla tardiva dichiarazione del 31 marzo 1939 di Francia e Gran Bretagna a difesa dell'integrità della Polonia. Le mire espansionistiche di Hitler erano già state prese, e il patto con Stalin del 23 agosto comporterà la spartizione di quest'ultima e dei Paesi baltici tra i due nemici Germania e Urss. Un vulnus che per i Paesi coinvolti non terminerà l'8 maggio del 1945, con la firma della resa tedesca, ma sarà foriera di ulteriori violenze sotto il successivo dominio sovietico.



La spartizione decisa a Yalta nel febbraio del 1945 è ovviamente riportata dai polacchi come un ulteriore tradimento da parte degli alleati occidentali. Anche per i lituani la guerra fu scatenata insieme da tedeschi e sovietici e dalla loro politica predatoria. Nei libri di testo della Repubblica Ceca, la parte del leone la fa naturalmente l'attentato a Reinhard Heydrich, il "macellaio" di Praga, capo dell'Ufficio Centrale per la Sicurezza del Reich e "cervello" di Himmler.

La gloriosa epopea di Jan Kubiš e Jozef Gabčík, gli eroi che, partendo dall'Inghilterra si fanno paracadutare in Cecoslovacchia e con il loro sacrificio riescono, in modo rocambolesco, a provocare la morte di uno dei comandanti nazisti più efferati, responsabile della Soluzione finale, viene ampiamente descritta nei manuali con compendio di immagini, tra le quali la Mercedes 320 decappottata su cui viaggiava Heydrich al momento dell'attentato. Nei testi giustamente si ricorda anche la drammatica rappresaglia tedesca che seguì all'assassinio del gerarca, conclusasi con la distruzione totale dei villaggi di Lidice e Ležáky e la morte e la deportazione di centinaia di donne e bambini innocenti. Come ha scritto Laurent Cantet, a proposito dei tanti eroi dimenticati, «la memoria non è di alcuna utilità a chi viene onorato, ma serve a chi se ne serve».

Sappiamo che ogni Stato si costruisce la propria storia come fattore identitario, con tutti i rischi manipolativi che questo comporta. Ad esempio, nei manuali russi, in un Paese dove la guerra ha inizio solo il 22 giugno 1941 con l'invasione delle immense pianure sovietiche da parte delle truppe

hitleriane, il patto Molotov-Ribbentrop dell'agosto del 1939 è spiegato agli studenti come una decisione obbligata, causata dall'isolamento in cui si era venuto a trovare Stalin dopo gli accordi di Monaco. Il problema è che, su sette manuali analizzati, solo due menzionano il fatto che i sovietici nascosero per decenni i protocolli segreti con i quali Stalin aveva pattuito con Hitler la spartizione della Polonia e dei Paesi baltici. E che solo nel 1989 l'Urss avrebbe confermato ufficialmente l'esistenza di quei protocolli. Del resto la Grande Guerra Patriottica, come ha scritto ad esempio la giornalista Anna Zafesova, è stata in questi ultimi anni da Putin posta al centro di celebrazioni e rievocazioni e lo stesso Stalin sta vivendo una sorta di riabilitazione: «Chi osa equiparare a Hitler il condottiero della Grande Guerra Patriottica viene bollato di revanscismo. In parlamento si lavora a una legge che punisca la "falsificazione della storia". Ossia, vale solo quella ufficiale». La Russia di oggi sembra anche non considerare il terribile dramma dei prigionieri di guerra sovietici nei campi di lavoro forzato in Germania, cinque milioni di persone che, al rientro in patria, furono spesso trattati come traditori. La loro storia è descritta in poche frasi, a fronte delle lunghe e approfondite narrazioni della resistenza all'occupante.

Chi sembra aver fatto maggiormente i conti con il suo passato è la Germania. I manuali di storia tedeschi omettono volutamente descrizioni retoriche di battaglie e azioni militari ed evitano di soffermarsi sulla efficacia delle strategie militari che hanno consentito alla Germania la rapida occupazione di mezza Europa. Le immagini di soldati

della Wehrmacht o delle SS che corredano il testo sono piuttosto scelte per evidenziare la ferocia e la disumanità delle truppe naziste, eccidi di massa, fosse comuni, campi di concentramento e di sterminio. Gli obiettivi educativi sono orientati a interrogare i ragazzi su come sia stato possibile arrivare a compiere genocidi e massacri in tutta Europa in nome di una ideologia. Gli studenti vengono accompagnati nei luoghi dove nel tempo sono sorti memoriali, cippi e lastre commemorative, per permettere loro non solo di comprendere la gravità di ciò che è avvenuto in un passato ormai lontano, ma per interrogarsi su cosa significhi l'ideologia nazista oggi, in che forme rinasce oggi l'intolleranza, l'antisemitismo, l'idea di supremazia etnica. Forse in questa attenzione alla relazione educativa e all'apprendimento attivo gioca un ruolo importante la tradizionale attenzione tedesca nel campo dell'insegnamento storico, se si considera che la prima cattedra di didattica della storia in Germania è del 1926 e da allora, come è stato recentemente ricordato, gli atenei si sono perfettamente attrezzati.

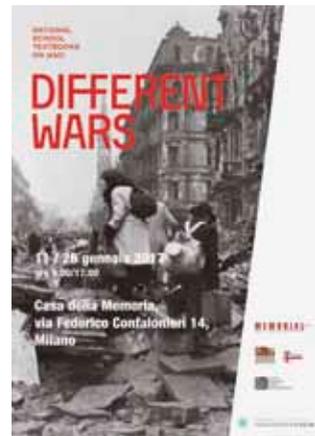
E veniamo all'Italia. Nelle note che corredano il progetto *Different Wars* è stato sottolineato dai curatori del Forum che ciascun Paese presente nella mostra riflette nei libri di testo propri tratti culturali e precise scelte nella selezione di eventi e memorie collettive. Si sostiene che i manuali italiani presi in esame avrebbero focalizzato l'attenzione sul fronte interno piuttosto che al di fuori delle frontiere italiane ignorando, ad esempio, la catastrofica disfatta del nostro esercito sul fronte russo tra il 1941 e il 1943. Inoltre, in entrambi i volumi sono riportate le sconfitte dell'esercito italiano in Grecia, in Jugoslavia, ma largo spazio è dato soprattutto alle operazioni germaniche, sia in termini

di successi sia in termini di crudeltà. Occorre però sottolineare che il Banti riporta anche le gravi responsabilità del nostro esercito: «Sin dal 1941 in Grecia e in Jugoslavia le autorità italiane attuano rastrellamenti, esecuzioni di civili sospettati di appoggiare le formazioni partigiane, aggressioni e bombardamenti contro interi villaggi, che vengono completamente distrutti. In Grecia tra il 1942 e il 1943 le azioni di intimidazione e repressione diventano particolarmente violente. L'esercito italiano ricorre alla tecnica di bombardare e incendiare villaggi, di saccheggiarne le riserve di viveri e gli attrezzi da lavoro, di deportare gli ostaggi nei campi di concentramento locali, nel tentativo di spezzare i rapporti (veri o presunti) tra comunità rurali e gruppi partigiani». Nello stesso manuale si fa riferimento anche al ruolo del generale Mario Roatta, che dal gennaio 1942 è il comandante della Seconda Armata che opera nella parte di Jugoslavia affidata alle truppe italiane (Dalmazia e Croazia), le cui truppe «procedono a rastrellamenti, fucilazioni sommarie e internamento di sospetti nei campi di concentramento». Certo non si cita la famigerata "circolare 3C", con la quale il generale comandava ai suoi soldati il pugno di ferro, sintetizzato nella formula "testa per dente", né si fa menzione ad una delle peggiori stragi perpetrate dal nostro esercito in Grecia, precisamente a Domenikon in Tessaglia, dove il 16 febbraio 1943 furono trucidate 150 civili. A tale riguardo, si potrebbe chiedere agli autori dei manuali una maggiore attenzione alla storiografia più recente, si pensi solo agli studi di Filippo Focardi, Gianni Oliva, Costantino Di Sante sugli eccidi nei Balcani, in Albania, in Grecia, per non sbilanciare eccessivamente la narrazione degli eventi della seconda guerra mondiale sui "cattivi tedeschi", dimentican-

Sotto, il manifesto della mostra *Different Wars* quando si è tenuta a Milano nel gennaio 2017: sta girando per tutta l'Europa creando polemiche.

do le responsabilità dell'alleato italiano. In una scheda descrittiva della mostra, redatta dai promotori della mostra, ai manuali italiani si imputa un'attenzione maggiore ai combattenti della Resistenza rispetto a quella riservata alle "semplici" vittime. Soprattutto si evidenzia che, rispetto ad altri Paesi, l'Italia non celebra giorni della "rimembranza" e non ha eretto un memoriale nazionale dedicato alle vittime della guerra. Dovrebbero però sapere che in Italia si festeggia tutti gli anni la Liberazione, il 25 aprile, con celebrazioni cordate da immancabili e strumentali polemiche politiche, segno di una memoria divisiva che i manuali di storia forse non hanno interesse a riportare. Quanto alla mancanza di "Memoriali", il nostro purtroppo è un Paese dove ancora oggi decine di migliaia di nostalgici corrono a rendere omaggio alla tomba del Duce a Predappio. Non sappiamo se gli organizzatori di questa interessante mostra avessero previsto le reazioni pubbliche nel toccare evidentemente più di un "nervo scoperto", in Paesi che stanno ancora facendo i conti con la memoria del proprio passato. In Russia hanno polemizzato sullo spazio, a dir loro ingiustificato, dedicato nei manuali all'intervento americano nella Seconda guerra mondiale. A Bruxelles la mostra, prevista per ottobre, è stata annullata poche settimane prima dell'inaugurazione, senza spiegazioni plausibili, salvo poi far trapelare che la decisione era stata presa per evitare problemi proprio con la Russia. Ancora più netta la presa di posizione di due diplomatici lituani, che hanno chiesto la chiusura della mostra a Vilnius, perché verrebbero minimizzati e addirittura giustificati i crimini sovietici nel Paese baltico, un'affermazione che non trova assolutamente alcun riscontro nei pannelli della mostra. Prese di posizione che confermano quanto sia og-

gi complesso e problematico trattare la storia contemporanea, non solo nei manuali scolastici. Ha scritto Marco Buttino, in un bel volume di qualche anno fa sui tragici fatti della Cecenia (*Cecenia. Una guerra e una pacificazione violenta*): «Il passato è così conteso come il presente. Vi è chi costruisce memorie collettive utili a legittimare un presente ingiusto, e chi le costruisce per rivoluzionarle e preparare la guerra. La stessa idea di giustizia è partigiana». Se è vero, occorrerà allora fare tutti gli sforzi possibili affinché la storia venga raccontata agli studenti di oggi, ai *millennials*, riducendo al massimo partigianerie e omissioni, ma sapendo anche che memoria e storia incarnano due modalità diverse di rapportarsi al passato. Oggi il rischio più grande è la distorsione deliberata e strumentale degli avvenimenti storici. Gli insegnanti sanno bene che nell'era della storia digitale, della *Public History*, pervasiva e talvolta ideologicamente capziosa, è sempre più necessario accompagnare i giovani a interrogare i documenti, a filtrare le molteplici fonti con cui vengono in contatto, a leggere criticamente il passato e a elaborarlo, cosa certamente non facile, con il dovuto distacco da un presente ingombrante. Per far questo bisognerebbe iniziare ad investire seriamente sulla formazione degli insegnanti, che poi sono quelli che scrivono i manuali, ma questa è un'altra storia.



Simone Campanozzi

UNA COLLEZIONE PRIVATA
RACCONTATA DAL SUO CREATORE

PER AMOR DI DANTE

OLTRE CENTOCINQUANTA EDIZIONI TESTIMONIANO
L'ALTERNA FORTUNA DEL POETA PRESSO
IL PUBBLICO DAL MILLEQUATTROCENTO AD OGGI

di GIANNI CERVETTI

Non c'è libraio antiquario o bibliofilo dedito a raccogliere edizioni della *Divina Commedia* o altre opere di Dante che non conoscano *Gli annali delle edizioni dantesche*, annali di Giuliano Mambelli (1889-1960) edito a Bologna nel 1931. Si tratta di un testo in cui sono elencate e descritte, oltre alle 429 edizioni delle opere dantesche cosiddette minori, reali o attribuite, 662 edizioni a stampa della *Commedia*, cominciando dalla prima, la Folignate (1470), per finire con una delle ultime allora pubblicate: 1929, la *Divina Commedia [L'Inferno]* con note e saggi di analisi estetica di Fortunato Laurenzi. Lanciano Casa ed. R. Carabba 1929, in 16, pp. V-338.

Il Mambelli, come viene comunemente indicato il volume in questione, fu sottoposto a critica già al suo apparire dal noto dantista Michele Barbi

(1867-1941). Era questi il valente studioso che, allievo della Scuola Normale Superiore di Pisa, avrebbe esordito pubblicando la propria tesi *Della fortuna di Dante nel secolo XVI* e si sarebbe poi affermato come filologo della *collatio* (confronto di più codici di un'unica opera) e come dantista, per essere quindi nominato Senatore del Regno negli ultimi anni del fascismo. Tuttavia il Mambelli, malgrado le critiche, rimane il testo più utile a chi, libraio o bibliofilo, si propone di avere notizie essenziali sulle edizioni dantesche (più di quanto possano fornirgli altri più antichi annali: il Gamba o il De Batines, per esempio). Come che sia, veniamo quindi a trattare e a discutere del nostro tema, cioè la raccolta di *Divina Commedia* che abbiamo sottomano. Si tratta di un insieme di poco più di 150 esemplari stampati e pubblicati tra la fine del 1400 e il secolo XIX. Si potrebbe dire, ma non ci azzardiamo a soste-



BIBLIOFILI

Qui a fianco, il Dante del Bronzino; Gianni e Franca Cervetti.

nerlo, che siamo di fronte a una raccolta a stampa tra le più ampie, se non complete, che siano state privatamente collezionate nell'ultima parte del secolo scorso. Naturalmente, essa non è tale da competere per ampiezza e completezza con quelle di alcune biblioteche di più antica e pubblica collazione. Tuttavia, abbiamo a che fare con una raccolta privata di una certa ampiezza soprattutto per certi periodi e, in particolare, per i secoli XVI e XVII. Come si sa, sono questi i secoli nei quali Dante era tenuto in grande considerazione e ciò si rifletteva nella pubblicazione della sua opera e, in specie, della sua maggiore: la *Divina Commedia*.

Come è comunemente accettato – e riportato dal Mambelli –, nel Cinquecento sono state pubblicate a stampa 35 edizioni della *Commedia*. In realtà, Mambelli ne enumera 36, ma di una, la numero 19 del suo elenco, sostiene egli stesso di non aver avuto la possibilità di reperirne alcun esemplare e di non avere prova circa la sua esistenza. Né altri, a nostra conoscenza, fornirono notizie su questo volume. Secondo il Mambelli, «alcuni bibliografi, fra cui lo Zambrini, elencano una edizione: *La Comedia, col commento del Landino*, Venetia, per Bernardino da Lissone, 1503, in-f. Il De Batines, il Brunet, il Maittaire non la citano; il Graesse dice di non averne potuto constatare l'esistenza, mentre il Marinelli in

La stampa della D.C. nei secoli XVI e XVII, Città di Castello, 1915, la ricorda a pag. 18».

Dunque possiamo azzardare con sufficiente tranquillità che nel Cinquecento sono state pubblicate a stampa 35 edizioni della *Divina Commedia*, a cominciare dalla celeberrima del 1502 dovuta ai tipi dell'altrettanto celeberrimo Aldo Manuzio e che il Mambelli pone al numero 17 del suo elenco così descrivendola: «1502. LE TERZE RIME / DI DANTE. Sul verso del titolo: Lo 'nferno e 'l Purgatorio / e 'l Paradiso / di Dante Alaghieri. In fine: Venetiis in Aedibus Aldi / accuratissime / . Men. Aug / MDII. In corsivo: Cautum est ne quis hunc impune / imprimat vendatue / librum nobis invitis». La seconda dell'elenco del Mambelli riportata al n. 18 dei suoi *Annali* è un'altra aldina, una *Divina Commedia* simile alla precedente, la quale tuttavia le si differenzia perché non contiene la famosa ancora con delfino, emblema delle edizioni di Aldo e dei suoi successori.

Tenendo conto di ciò, possiamo affermare, tornando alla raccolta di cui dicevamo, che essa è così articolata per i vari secoli: 21 cinquecentine sulle 35 di cui più sopra detto, cioè i tre quinti di tutto il pubblicato; una quattrocentina, e più esattamente quella delle due stampate nel 1491 con il «Comento di Cristoforo Landino Fiorentino», come si afferma nel colophon dell'opera, nel quale si ricorda trattarsi della «Comedia di Danthe Alighieri Poeta Fiorentino» e si aggiunge che il volume è stato «impresso in Vinegia per Petro Cremonese dito Veronese a di XVIII di Novebrio MCCCCXXXI emendato per me maestro Piero da Fighino dell'ordine de Frati Minori».

Quanto alle seicentine, non ne furono stampate

e pubblicate se non pochissime, ed esattamente tre. Il secolo, infatti, è dominato, per l'opera poetica e la sua diffusione, dal Marino e dai marinisti, i quali mal si conciliano con la poetica di Dante. Nella raccolta di cui stiamo raccontando le dantine (così vengono normalmente denominate per le loro dimensioni) sono presenti tutte e tre. E da esse risulta che furono pubblicate nella «Serenissima» e, più precisamente, la prima a Padova nel 1613 «ad instantia di Francesco Leni libraio», la seconda e la terza nel 1629 rispettivamente a Padova «per Donato Pasquardi», e «in Venetia appresso Nicolo Misserini».

Nel più prolifico Settecento ne è stata stampata e pubblicata una quantità maggiore data la ripresa dell'interesse per Dante. Ciò che interessa però non è tanto la quantità, quanto la qualità delle diverse edizioni e ristampe. È presente nella raccolta di cui stiamo parlando lo Zatta: *La Divina Commedia* di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi rami adornata Dedicata alla Sagra Imperial Maestà di Elisabetta Petrovna Imperatrice di tutte le Russie ecc. ecc. ecc. Tomo Primo in Venezia MDCCLVII Presso Antonio Zatta con Privilegio de' Eccellentis. Senato. Pubblicata nel biennio 1757-58 consiste in cinque tomi comprendenti l'insieme degli scritti attribuiti a Dante, o presunti come danteschi, e gli apparati relativi alla *Divina Commedia*.

Nella parte settecentesca della raccolta sono presenti diverse altre edizioni, tra cui quella del 1716 e quella del 1726-27 contenenti il testo de *la Divina Commedia* «ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca». In realtà, questa "lezione" ricalca quella contenuta in un Dante del 1595 – anch'esso presente tra i 150 di cui stiamo riferendo –, nel quale appare per la prima volta

il testo emendato dai suddetti Accademici, i quali essendo, un centinaio, pongono la loro vignetta distintiva accanto, e quasi a introduzione, degli altrettanto numerosi canti – cento appunto – dell'Opera dantesca. Nella sezione settecentesca non potevano poi mancare alcuni esemplari della *Divina Commedia* stampati per i tipi Bodoniani, come quelle del 1795 e del 1796. Nella raccolta dantesca in questione va annoverata senz'altro quella stampata a Livorno già nel nuovo secolo, e precisamente nel 1807-13, in quattro volumi in-8, da Tomaso Masi e C. nella lezione degli Accademici della Crusca.

Tornando al Bodoni settecentesco, val la pena di ricordare quella che ci permettiamo di definire classica, e non tanto per la lezione, la quale, pure con alcune novità rispetto a quella del 1796, è sempre di Gio. Jacopo Dionisi, quanto piuttosto per l'eccellente stampa e per il formato. Dello stesso anno dobbiamo anche citare quella, sempre del '96, con le illustrazioni di P. A. Serassi, e quella del '98, anch'essa in 3 volumi, considerata da alcuni in dizione «poco corretta», cosa che al bibliofilo appare come un'apprezzabile curiosità.

Veniamo all'Ottocento. Si tratta, come ben noto, di un secolo nel quale l'opera dantesca e, in specie, la *Divina Commedia*, ritornano a vele spiegate. Gli annali del Mambelli ne enumerano una gran quantità (si ritiene tutto il pubblicato) cioè 409. Ciò non può meravigliare. Siamo nel secolo in cui, per dirla grossolanamente, si combinano e si affermano italianità e classicità. D'altra parte, le cause per una tale combinazione e affermazione le si ritrovano nella situazione politica e sociale dell'Italia ottocentesca e, pur non volendosi stabilire alcun rapporto meccanico di

Alcune edizioni della *Divina commedia* della collezione Cervetti.
Da sinistra: un'illustrazione interna e il frontespizio di quella stampata a Venezia dai Giolito nel 1536; l'incunabolo del Landino del 1491.

causa ed effetto tra la valorizzazione del patrimonio ideale e culturale patrio e la diffusione del retaggio poetico dantesco quale mezzo per sostenere l'azione e il riscatto nazionali, non si può non rilevare che il pensiero e l'opera del Fiorentin fuggiasco corrispondano alle esigenze del secolo. E se i commenti ad alcuni canti dell'*Inferno* dovuti alla penna di un grande patriota e letterato quale Francesco De Sanctis restano tuttora un classico della critica letteraria, non è un caso che un esemplare dell'edizione della *Divina Commedia* fece compagnia a Silvio Pellico – e fu da lui commentata – nelle carceri veneziane e morave, così come si attesta ne *Le mie prigioni*.

E di quale edizione stiamo parlando? Si tratta di quella che apre la raccolta in 250 volumi pubblicati nella Milano cisalpina dalla Società tipografica dei classici italiani, editrice costituita sotto la presidenza di Melzi d'Eril proprio al fine di pubblicare e diffondere presso un ampio numero di abbonati (parecchie migliaia) il pensiero italiano. Della raccolta dei Classici italiani – anch'essa presente al completo nella biblioteca di cui stiamo parlando – non fanno parte soltanto opere tradizionalmente considerate letterarie (cominciando dai classici Dante, Petrarca, Boccaccio) ma anche altri autori, come i classici della letteratura politica (Machiavelli e Guicciardini, per esempio) o scientifica (Leonardo) e di altri rami del sapere e delle attività umane (agricoltura, ecc.). La casa editrice, con la sua considerevole produzione, agli albori del secolo risorgimentale si propose di contribuire alla formazione dei gruppi e delle classi dirigenti che avrebbero dovuto porsi alla testa del riscatto nazionale lungo tutto l'Ottocento.



Ma se la sezione ottocentesca della raccolta si apre con quella appena descritta, cioè con un esemplare edito in tre volumi in-8 nel 1804 dalla «Soc. tip. Dei Classici italiani» (la prima pubblicata in quel secolo), l'insieme di tutte le ottocentine presenti è di 104 su un totale di 410. Il numero è di per sé piuttosto cospicuo, ma ciò che importa, al di là del dato quantitativo, è la qualità delle edizioni presenti. A ben vedere, si è di fronte a quelle che appaiono, per testo, commento e stampa, le più rilevanti e interessanti. A dimostrazione e sostegno, trascurando peraltro quelle illustrate dal Dorè, e concludendo questa nostra rassegna, ne citiamo solo un paio sia per il tipo di stampa sia per l'autorevolezza dei commenti.

La prima delle due è stata pubblicata a Firenze all'insegna dell'Ancora in quattro volumi in folio tra il 1817 e il 1819 con un corredo di 125 tavole fuori testo. La seconda è, per età e per cura, più vicina al clima risorgimentale. Essa, infatti, fu pubblicata a Londra e stampata a Bruxelles nel biennio 1842-43 in 4 volumi in-8 con «illustrazioni» e commento di Ugo Foscolo e recante, non a caso, le cure di Giuseppe Mazzini. Ed è qui che noi ci fermiamo in questa fin troppo ampia rassegna dantesca.

Gianni Cervetti

NOZIONI E DIVINAZIONI

Nella pagina a fianco: *Discorso generale del famoso Barbanera* per l'anno 1762, Foligno, Pompeo Campana [1761]; *Moti celesti, o siano pianeti sferici* [...] per l'anno 1843, Foligno, Campitelli, [1842]; *Barbadoro. Figlio di Barbanera. Lunario per ragazzi* 1902, Firenze, Bemporad, 1901; Illustrazione di Carlo Chiostrri per *Barbadoro*.

CULTURA POPOLARE

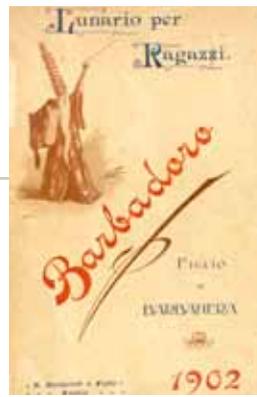
IL "FIGLIO DI BARBANERA" DESTINATO AI RAGAZZI DEL PRIMO NOVECENTO LE LUNE DI **BARBADORO**

STORIA DI UN ALMANACCO-STRENNATA SCIENZA E LEGGENDA IN "SALSA" ART DÉCO

di ELISA MARAZZI

Firenze, 1901. Un autore di libri scolastici relativamente sconosciuto si mette al lavoro per compilare un libro per ragazzi. L'editore è Bemporad, successore di quei fratelli Paggi che, pubblicando le *Avventure di Pinocchio*, avevano posto le basi di un successo destinato a durare per diversi decenni, tenendo testa a un concorrente agguerrito come Arnoldo Mondadori. Raffaello Zeno, questo il nome dell'autore-compiler, mette a punto per Bemporad un'idea originale: pubblicare, in vista dell'inizio del nuovo anno, *Barbadoro. Figlio di Barbanera. Lunario per ragazzi*. Cosa si intende con lunario? Nell'Ottocento il termine è ormai entrato nell'uso come sinonimo di almanacco, sebbene nei secoli precedenti stesse a indicare una pubblicazione più simile a un calendario, contenente esclusivamente informazioni relative allo scorrere del tempo e delle stagioni e alle fasi lunari. L'almanacco invece era solitamente arricchito da testi di varia natura, ed è a questo genere di pubblicazione, di tradizione an-

tichissima, che *Barbadoro* si rifà. O meglio, vi si rifà Raffaello Zeno. Ma il nome dell'autore reale scompare a favore di quello del compilatore fittizio: l'unica deroga alla consuetudine dell'almanacco si deve alla prefazione, destinata agli educatori, i quali costituivano anche i reali acquirenti del volume. Per comprendere la ragioni della fortuna di una formula editoriale di lungo periodo è utile ripercorrere brevemente la storia degli almanacchi, volumetti di poco conto che per la prima volta destano l'interesse degli studiosi negli anni Sessanta del Novecento. Raccogliendo l'eredità delle *Annales*, Robert Mandrou e Genviève Bollème, nelle loro ricerche sulla *culture populaire*, si mettono sulle tracce di questi libretti di piccolo formato, stampati su carta povera in poche pagine decorate da illustrazioni dai contorni imprecisi a causa dell'uso pluriennale dei bossi, le matrici silografiche. La materialità di questi volumi, la cui tradizione risale agli albori della stampa a caratteri mobili, ci dice molto sulla loro circolazione, decisamente ampia grazie a costi ri-



dotti. Qual è il contenuto di questi libretti? Come detto, un elemento imprescindibile è il calendario, con l'indicazione delle feste religiose, i dati per il calcolo della Pasqua, le fasi lunari e informazioni di carattere astrologico. Il fine pratico della pubblicazione emerge anche dall'elenco di fiere e mercati, occasioni in cui era peraltro possibile incontrare gli ambulanti che diffondevano gli almanacchi nelle campagne. A questo tipo più semplice di almanacco se ne aggiunge un altro, molto diffuso, che contiene anche un pronostico astrologico, elemento controverso in seguito alle dispute teologiche sulla scienza delle stelle. Limitandosi a prevedere l'influsso degli astri sulla natura, e non sulle sorti del mondo, il pronostico rimane tuttavia una costante di molti almanacchi fino al XX secolo. Le altre rubriche, spesso frazionate in brevi paragrafi alla fine di ogni mese del calendario, variano sulla base della specifica tipologia di almanacco, come vedremo tra poco.

L'attenzione degli storici nei confronti degli almanacchi non è rimasta confinata alla Francia, tutt'altro: a partire dagli anni Ottanta del Novecento anche gli studiosi italiani, primi tra tutti Marco Cuaz e Lodovica Braidà, scoprono, dispersi nelle biblioteche e negli archivi della Penisola, una vasta mole di almanacchi da repertoriare, studiare e mettere in dialogo con la storiografia internazionale. Quest'ultima nel frattempo ha affinato il proprio approccio critico e colto nel genere almanacco una mutevolezza e una dinamicità dapprima trascurate, strettamente correlate con una circolazione trasversale:

l'almanacco è un «libro per tutti», colti e incolti, abitanti delle campagne e delle città. Per citare un lavoro di Braidà, da «veicolo di falsi pregiudizi» gli almanacchi si trasformano, con il passare degli anni, in «potenti mezzi di educazione». Lo stesso Pietro Verri, a metà Settecento, definisce l'almanacco «la sola strada per potervi dire una parola così di fretta in passando»; i suoi almanacchi satirici riflettono questa intuizione, in breve tempo condivisa da molti: si pensi agli almanacchi agrari, volti a istruire i contadini sulle tecniche agricole più avanzate. Ma non solo, gli almanacchi vanno incontro all'interesse dei lettori più vari: vedono così la luce almanacchi di corte, per dame, per cacciatori e almanacchi-guida di città. Mancano in questo quadro solo almanacchi specificamente pensati per i più giovani, ma una caratteristica dei generi di larga circolazione fino alle soglie della contemporaneità è proprio quella di essere trasversali in ogni senso, ossia oggetto di interesse dei lettori di ogni età. Non esistono del resto libri pensati per un'infanzia che ancora deve affermarsi, e lo farà, timidamente, solo a partire dal Settecento, come età con i propri specifici bisogni, anche di lettura.

L'evoluzione del mercato editoriale, che nell'Ottocento esce dall'antico regime tipografico per entrare nell'età della produzione industriale, dà vita a una tale mole di iniziative editoriali con cui l'almanacco non può più competere all'interno degli interessi culturali dei nuovi lettori. Autori ed editori propongono letture di ogni sorta, che spaziano dall'intrattenimento alla divulgazione scientifica,

per non parlare della stampa periodica illustrata. Sebbene persista una nicchia di tipografi dediti alla stampa di almanacchi “tradizionali”, l’idea di almanacco finisce per slittare, nelle menti di autori, lettori ed editori, da “guida del tempo” a “libro per tutti”. Si pensi all’Almanacco igienico popolare del medico e divulgatore milanese Paolo Mantegazza, che intende diffondere precetti igienici e medici tra i cittadini, ma dell’almanacco conserva solo la periodicità annuale e un piccolo calendario. A cavallo tra Otto e Novecento sempre più spesso pubblicazioni realizzate a fine anno su iniziativa di editori, quotidiani o riviste (anche letterarie, si pensi all’*Almanacco del Fanfulla* o a quello della *Voce*), non hanno più nulla a che vedere con il computo del tempo e lo scorrere delle stagioni pur mantenendo la cadenza annuale.

In controtendenza, il legame di *Barbadoro* con il “libro per tutti” per eccellenza, appare chiaro sin dalla scelta di definire il volume lunario. E chi meglio di un compilatore di almanacchi può essere posto a tutela di un lunario per bambini? Ecco dunque svelata l’identità di *Barbadoro*: l’autore fittizio del volume è il figlio di *Barbanera*, il leggendario astronomo-astrologo degli Appennini cui è attribuita la compilazione di un almanacco tra i più persistenti nella memoria collettiva degli italiani. Si tratta del *Barbanera* di Foligno, che tra Sette e Ottocento oltrepassa i confini umbri e si diffonde dapprima nell’Italia centrale e meridionale e poi, gradualmente, in tutta la Penisola. In *Barbadoro*, proprio come nelle pagine degli almanacchi, le letture proposte nella prima parte del lunario hanno come argomento lo scorrere del tempo, i suoi effetti e le maniere per conteggiarlo. L’intento non è divinatorio, si tratta piuttosto di una lezione sulla storia del calendario e del computo del tempo, intervallata da una poesia e da un racconto con

protagonista... un orologio. Prima di passare all’alternarsi delle stagioni, il testo si sofferma su una figura di compilatore – questa volta reale – di almanacchi: Pietro Thouar. L’intellettuale fiorentino era stato infatti collaboratore del Nipote di Sesto Caio Baccelli che, richiamandosi al suo superstizioso predecessore – Sesto Caio Baccelli – sostituisce precetti morali e testi educativi ai tradizionali pronostici astrologici. L’aspetto didascalico-moraleggiante è ben presente nel lunario per ragazzi, sebbene inizialmente delegato a massime stampate in calce al calendario, dagli antichi Platone («Perdona agli altri, non mai a te stesso»), Seneca e Plutarco, per arrivare a Paolo Mantegazza passando da Pietro Metastasio e Giuseppe Parini («La bellezza che veramente dura è quella dell’anima»). Non può mancare neppure Samuel Smiles, alfiere del *self-help* le cui citazioni riecheggiano nella vasta gamma di testi proposti ancora in quegli anni dagli editori italiani ai lettori popolari. Il calendario di *Barbadoro* è la sezione del volume che più rispecchia la scelta di definire il libro “lunario” e ricorda gli usi in vigore negli almanacchi, declinati qui secondo l’utilità del lettore: le vacanze scolastiche per Firenze e Roma sono indicate accanto ai giorni del mese mediante simboli grafici; anche le brevi note storiche relative nome del mese e alle ricorrenze antiche che vi avevano luogo ricordano la tradizione almanacchistica.

La sezione contenente il calendario consente di osservare l’intenzione di offrire ai giovani lettori un libro decorato in maniera raffinata, che peraltro rifletteva il gusto dell’epoca mediante eleganti fregi Art Déco e vignette nello stesso stile. Non mancano le tavole illustrate: del resto l’editore Bemporad aveva al suo attivo una fitta collaborazione con alcuni tra i più noti e attivi figurinai del tempo. Le raffigurazioni naturalistiche sul tema dell’alternar-

si delle stagioni sono firmate da Carlo Chiostri, che per l'editore fiorentino aveva illustrato *Ciondolino* di Vamba e l'edizione di *Pinocchio* del 1901. Non a caso un'altra tavola di Barbadoro è firmata da Enrico Mazzanti, a cui si deve l'immagine del burattino nella prima edizione in volume (1881). Alcune tavole sono firmate dal pittore Arturo Faldi, macchiaiolo fiorentino, e da Guido Ducci, illustratore che ricorre nella produzione di Bemporad proprio a partire da inizio secolo. La varietà di illustratori è dettata senz'altro anche dalle scelte eclettiche dei materiali narrativi, e non è da escludere che si tratti di tavole realizzate per altri libri e qui riproposte dall'editore.

Si diceva scelte eclettiche perché la seconda parte, quella che segue il calendario e costituisce i tre quarti del volume, è in realtà una raccolta antologica di testi brevi, firmati per lo più con pseudonimi. Novelle, leggende, biografie esemplari e "Scienza a minuzzoli": gli argomenti ricalcano perfettamente lo spettro delle letture per ragazzi dell'Italia liberale. L'ambientazione nelle aule scolastiche è presente in due racconti, con protagonisti rispettivamente un bambino e una bambina, volti a far riflettere sul valore della scuola e sulla dedizione dei maestri. Non mancano racconti con protagonisti animali che, ancora lontani dalle coeve storie di conigli di Beatrix Potter, si richiamano piuttosto alle favole classiche mediate dal Pulcino di Ida Baccini e si servono di personaggi umanizzati per descrivere i problemi del vivere sociale. Infine, nella sezione di divulgazione scientifica, la gita fuori porta con lo zio ingegnere è il più classico pretesto per lezioni di fisica sugli stati della materia e nozioni di geologia sulle grotte naturali – il pretesto dello zio scienziato è un topos interculturale della letteratura per l'infanzia, come rileva Paul Hazard (1932) in

una caustica considerazione: «Questi paesaggi infantili [...] arrivano fino a barare. Dichiarano che condurranno il fanciullo attraverso i prati, ma è per insegnargli l'agrimensura. Dicono che lo condurranno a casa dello zio Gigi [...], ma ecco che lo zio Gigi si rivela un appassionato di fisica e comincia a tradimento un corso sull'elettricità e sul peso dei corpi».

I due passi conclusivi, dedicati al Minerale Nero, il carbone, e ai Costumi cinesi ci conducono nuovamente dagli stilemi della narrativa didattico-educativa a tematiche più legate a quella "scienza per tutti" alla base di molti almanacchi ottocenteschi. Ma, scorse tutte le pagine di *Barbadoro*, l'eclettismo dei testi raccolti suggerisce un altro collegamento, forse più verosimile per il lettore contemporaneo, con una tradizione editoriale ottocentesca che persiste tutt'oggi, specialmente nel mercato del libro per ragazzi: la strenna. Non dimentichiamo che questo genere editoriale ha le sue radici nell'Ottocento grazie ai fratelli Vallardi di Milano (1835), che si ispirano al *keepsake* inglese *Forget me not* dell'editore Ackermann. La strenna, fenomeno editoriale di tale successo da preoccupare l'intellettuale Carlo Tenca per gli eccessi, oggi diremmo consumistici, dell'editoria dei suoi giorni, non è altro che un'antologia di testi d'autore di varia natura dalla materialità elegante e riccamente decorata, pensata come dono per le feste di fine d'anno. Non a caso solo due anni dopo l'uscita di questo volume, nel 1904, Bemporad darà alle stampe *La strenna di Barbadoro*. Libro per i ragazzi, abbandonando il lunario a favore della strenna. La scelta si potrebbe definire obbligata, dal momento che una materialità curata e attraente stava diventando requisito imprescindibile del libro per ragazzi di successo.

Elisa Marazzi

LO STILE E LA PASSIONE

Sotto, da sinistra: Cesare Breveglieri, studio per illustrazioni di moda femminile per *La famiglia Rinascente-Upim*, 1937-1941 (Archivio Cesare Breveglieri, Milano); *Lavorare con gioia, ricostruire con fede*, 1921 (Opuscolo a stampa, Università Commerciale Luigi Bocconi, Milano, Biblioteca, Archivio Brustio).

NON SOLO CATALOGHI

IL BULLETTINO INTERNO
APPARVE PER LA PRIMA VOLTA NEL 1920

L'EDITORE RINASCENTE

L'HOUSE ORGAN DEI GRANDI MAGAZZINI
RISULTA OGGI UN DOCUMENTO FONDAMENTALE
PER RICOSTRUIRE CINQUANT'ANNI DI STORIA SIA
AZIENDALE SIA DELL'EVOLUZIONE DELLA MODA

di ELENA PUCCINELLI





LA GRANDE FAMIGLIA

Da sinistra:
Cronache la Rinascente-Upim,
 n. 3, 1954;
Cronache gruppo la Rinascente,
 n. 62,
 1971; *Cronache la Rinascente-Upim*,
 n. 41, 1967.



Già dotata di una vasta esperienza come editore fin dalle sue origini ottocentesche per il rapporto che lega naturalmente il grande magazzino e il catalogo dei prodotti, media principe per la comunicazione al pubblico e per la vendita per corrispondenza, la Rinascente fu tra le prime imprese in Italia a comprendere l'importanza di uno strumento quale il giornale aziendale per informare, tenere unita e educare la comunità dei dipendenti, così come per documentare anche visivamente la quotidianità del loro lavoro. Una delle prime iniziative varate dalla nuova proprietà Borletti, subentrata alla famiglia Bocconi nel 1917, fu dunque, a partire dal settembre del 1920, la pubblicazione di un *Bullettino interno*.

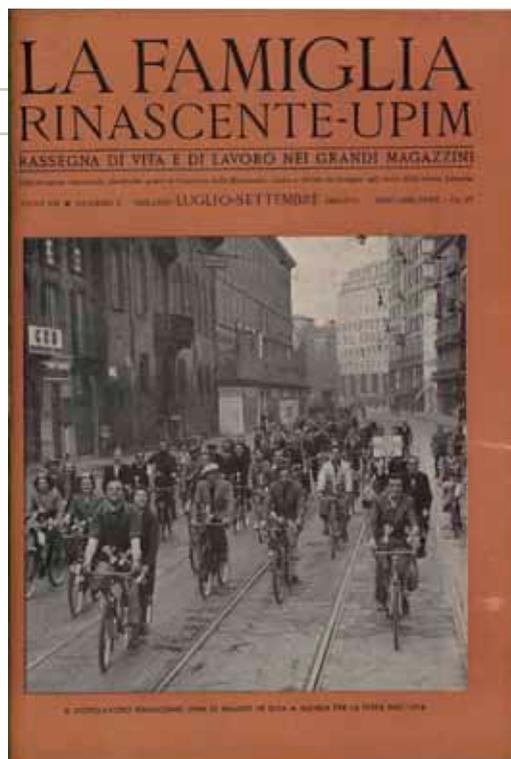
L'*house organ* de la Rinascente risulta oggi una fonte unica e preziosa per ricostruirne oltre cinquant'anni di storia sotto molteplici punti di vista: istituzionale, del personale nella sua sfera pub-

blica e privata, del dopolavoro e dei circoli ricreativi, del costume, della moda, del design e della grafica. La sua importanza è accresciuta dal fatto che l'azienda, protagonista di una vicenda di oltre 150 anni, a partire dall'apertura del primo negozio dei fratelli Bocconi nel 1865, non ha tuttavia conservato il proprio archivio, che è an-

dato quasi completamente perduto a causa di vari eventi, come l'incendio del 1918, i bombardamenti del 1943 e i cambi di proprietà. Per colmare questo vuoto, con l'obiettivo di ricostruire l'identità e la memoria del grande magazzino, l'azienda ha promosso nel 2015 il progetto Rinascente Archives, che ha portato alla realizzazione di un archivio digitale, mediante una ricerca bibliografica e archivistica condotta su documenti originali in parte inediti (pubblicazioni, carte d'azienda, materiale pubblicitario, rassegna stampa, fotografie, video), presenti in biblioteche e archivi pubblici o privati. Il risultato di questo lavoro *in progress* è fruibile attraverso il sito web archives.rinascente.it.

Nella temperie sociale e politica che caratterizzò il biennio rosso, la pubblicazione del giornale aziendale de la Rinascente seguì di poco quella dei due opuscoli *La Rinascente e il suo programma* e *Lavorare con gioia* e ne condivise l'intento morale di creare la maggior coesione possibile tra azienda e lavoratori, tanto da citare in prima pagina Filippo Turati: «Infiniti sono gli interessi dei lavoratori [...] che coincidono cogli interessi delle imprese rispettive e combaciano immediatamente con la civiltà del Paese». Parallelamente, essa portò un contributo sostanziale al processo di costruzione dell'immagine pubblica dell'azienda la cui missione dichiarata era quella di «educare il gusto del pubblico visitatore» (*Bullettino Interno*, n. 1).

Il medesimo obiettivo di operare per la coesione sociale e l'attenzione all'emergere di fenomeni nuovi quali la nascita del tempo libero presso ampie fasce di lavoratori e il conseguente diffondersi della pratica sportiva e della villeggiatura, portò la Rinascente a costituire, nello stesso set-



tembre 1920, un'associazione sportiva aziendale, la cui attività si rifletteva puntualmente nelle pagine dell'*house organ*, così come quella dell'associazione di mutua assistenza, delle scuole di cultura generale e tecnica e del un ristorante interno.

Nel febbraio 1929 la testata mutò in *Echi de la Rinascente* e si fece portavoce di una nuova tendenza, caratterizzata dalla piena fiducia nell'organizzazione scientifica del lavoro, che si voleva applicare anche alla vendita al dettaglio. Essa si rifletteva negli articoli pubblicati che avevano per oggetto la vendita, la storia del grande magazzino e la moda e si caratterizzavano per un approccio analitico e prescrittivo.

Questo atteggiamento di piena fiducia nella pos-



MILANO IN COPERTINA

Da sinistra: *La famiglia Rinascente-Upim* n. 4, 1941; Amneris Latis, *Estate freschissima*, in *Cronache la Rinascente-Upim* n. 2, 1956; *La famiglia...* n. 5, 1941; Brunetta Meteldi, *La moda 1959-60*, in *Cronache la Rinascente-Upim* n.15, 1959; *Cronache la Rinascente-Upim* n. 1, 1951.

sibilità di delineare i principi di una scienza della vendita venne tuttavia superato in pochi anni e già nel 1935 usciva per i dipendenti del grande magazzino una nuova pubblicazione, *La Famiglia Rinascente-Upim*, che tornava all'originale obiettivo di rafforzare il senso di appartenenza del personale all'azienda.

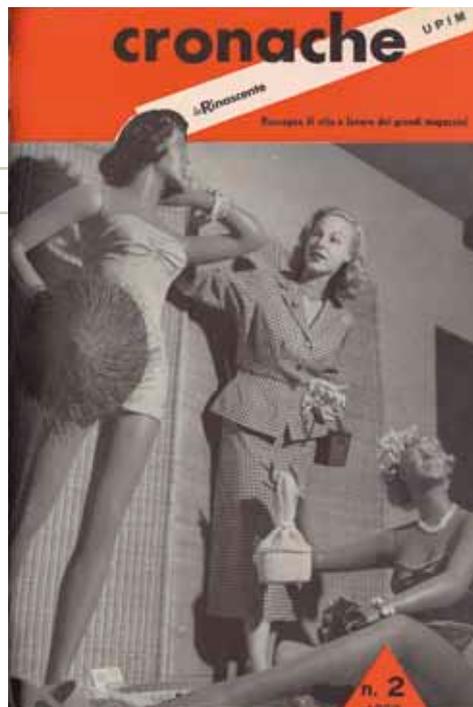
Nell'agosto 1943, i bombardamenti colpirono duramente la Rinascente nelle sue sedi più prestigiose, tra le quali Milano, costringendo l'azienda a sospendere le pubblicazioni della rivista, che sarebbero ricominciate nel gennaio del 1947 con il primo numero delle *Cronache della Rinascente-Upim. Rassegna di vita e di lavoro nei grandi magazzini*. Tra le pagine del periodico, pubblicato con cadenza trimestrale, trovava largo spazio il resoconto delle vicende aziendali, delle principali assemblee, della ricostruzione degli edifici

distrutti durante il conflitto, dell'apertura di nuove sedi della Rinascente e di Upim. Si celebravano il personale fedele, le promozioni, le vicende familiari più liete come matrimoni e nascite e più tristi come le morti. Si descrivevano le attività di formazione, del dopolavoro, sportive e di intrattenimento su scala nazionale, che a partire dal 1955 trovarono una nuova organizzazione nella nascita del Circolo Rinascente-Upim, che a Milano ebbe sede nelle sale di Palazzo Durini (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 1, 1955). Grande attenzione era posta al tema della solida-

rietà, intesa come servizio sociale reso ai dipendenti. Si rendeva dunque conto dell'attivazione a Milano di una mensa aziendale, tre spacci che distribuivano i prodotti a prezzo di costo, tre infermerie, le visite domiciliari ai bisognosi; dell'ampliamento del settore delle colonie estive, che interessava anche i bambini. Un altro tema spesso frequentato era quello dei concorsi fotografici, o per premiare la migliore venditrice, o ancora la vetrina più bella. I commessi erano oggetto di innumerevoli approfondimenti volti a educarli e aggiornarli, anche grazie all'adozione di nuove tecniche di vendita provenienti dall'estero e in particolare dai grandi magazzini statunitensi.

Di grande interesse sono gli articoli della serie *la Rinascente che non si vede*, mirante a illustrare quegli aspetti dell'azienda che il pubblico non conosceva e che molto ci dicono ancora oggi in merito all'organizzazione e alla strategia di sviluppo messa in atto dalla dirigenza: lo stabilimento di via Giovenale (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 2, 1947); l'ufficio tecnico (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 10, 1958); l'ufficio studi e ricerche di mercato (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 19, 1960); l'ufficio selezione del personale (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 21, 1960); la *nursery* dove lasciare i bambini mentre ci si dedicava agli acquisti (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 36, 1965); il centro *display*, dove si preparavano le vetrine realizzate uguali in tutta Italia e si dosavano gli articoli sui banchi di vendita (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 37, 1965); il Centro coordinamento moda per le confezioni Upim (*Cronache della Rinascente-Upim*, n. 56, 1970).

La moda e il costume furono sempre oggetto di



grande attenzione e vi si cimentarono alcune tra le più note firme del giornalismo di moda italiano: Silvana Bernasconi, Maria Pezzi, Brunetta, Elena Melik, Rachele Enriquez, Camilla Cederna, Natalia Aspesi. Tra i grandi autori che collaborarono alla rivista ci fu anche Eugenio Montale.

A metà degli anni cinquanta, la Rinascente conobbe una stagione di eccezionale fermento e creatività, che ne mutò radicalmente l'immagine per proiettarla in ambito internazionale. Accanto agli eventi ricorrenti con cadenza stagionale come le fiere, il ritorno a scuola, il Natale, la Befana, essa promosse nel 1954 un'iniziativa di grande prestigio, nata da un'idea di Gio Ponti e Alberto Rosselli, destinata a un duraturo successo, ovvero il Premio Compasso d'Oro per l'estetica del prodotto, che celebrava il primato raggiunto a livello mondiale dal design italiano. Seguirono le grandi manifestazioni di carattere insieme commerciale e culturale, allestite presso



LA VITA RACCONTATA

Da sinistra: *Cronache la Rinascenza-Upim*, n. 2, 1953;
Cronache la Rinascenza-Upim, n. 22, 1960.

la *Rinascenza Uomo* che misero in scena i prodotti, gli usi e i costumi di alcuni Paesi europei ed extraeuropei. Il primo fu la Spagna, a cui seguirono, tra gli altri, il Giappone, gli Stati Uniti, la Gran Bretagna, l'India, la Thailandia e il Messico.

Elemento centrale della comunicazione aziendale, anche le *Cronache* furono oggetto di un profondo *restyling*, che ne determinò un radicale rinnovamento sia negli aspetti formali che nel contenuto, con l'obiettivo di renderla una pubblicazione «attesa con interesse e letta con piacere» (*Cronache della Rinascenza-Upim*, n. 2, 1955, supplemento). Nel 1961, sotto la direzione di Luigi Cappelletti venne adottato un nuovo formato, più largo, che meglio valorizzava le fotografie. La grafica divenne più moderna e incisiva fino a che, nel 1970, esplose il colore.

Nel settembre del 1967 fu pubblicato un numero speciale per celebrare i cinquant'anni dell'azienda, che ne ripercorse puntualmente la storia, ne

describse il presente e ne anticipò le strategie future. Nel 1968 uscì, a cura del Servizio relazioni pubbliche, l'opera in tre volumi *La Rinascenza: cinquant'anni di vita italiana*, la cui rigorosa ed elegante immagine fu curata da Roberto Sambonet e Max Huber, avvalendosi della collaborazione di numerosi noti fotografi, tra i quali Aldo Ballo, René Burri, Arno Hammacher, Serge Libis, Ugo Mulas, Leonard Zubler. Bruno Caizzi tracciò il profilo storico dell'azienda nel più ampio contesto dell'evoluzione della distribuzione in età moderna. La riflessione dell'azienda su se stessa proseguì l'anno successivo con un sondaggio pubblicato nel settembre del 1969 tra le pagine di *Cronache*, che ebbe per oggetto la stessa rivista aziendale e che restituì un quadro articolato dei lettori e delle lettrici della rivista: «I dipendenti della nostra azienda leggono: sono uomini e donne moderni, inseriti in una società moderna, sensibili ai loro problemi e a quelli del mondo che li circonda». Nel 1970 venne allegato al numero 58 un fascicolo di grande interesse e impatto visivo, che descriveva in uno stile sintetico ed efficace la *mission* del gruppo e la sua storia, le strategie messe in atto dalla dirigenza, il ruolo del personale, la centralità del cliente.

Nel 1969 tuttavia, la proprietà, la cui gestione dei rapporti tra dirigenza e impiegati era sempre stata caratterizzata da forte paternalismo, cedette le proprie azioni a IFI, finanziaria della famiglia Agnelli, e a Mediobanca. Cesare Brustio venne escluso dal management. Fu la fine di un'epoca e della storia delle *Cronache* che, nel 1973, dopo l'uscita di un numero tutto dedicato all'apertura di una nuova sede della *Rinascenza* a Torino, interruppero la pubblicazione.

Elena Puccinelli

DALL'UMANITARIA ALLE BIBLIOTECHE CIRCOLANTI: UN PROGETTO MORTIFICATO DAL FASCISMO

UN LIBRO PER CHI FATICA

di MARIA LUISA BETRI

«**P**oi che il gran pubblico, specialmente in Italia, non cerca il libro e non dimostra ancora di sentirne il bisogno, è necessario far sì che il libro cerchi il lettore e lo innamori poco a poco di sé, fino a imporglisi come un bisogno»: così scriveva nel 1908 Ettore Fabietti, principale ispiratore e organizzatore del movimento per la diffusione delle biblioteche popolari che ai primi del Novecento si irradiò da Milano a tutta la Penisola. Toscano, originario di Cetona, approdato nella capitale lombarda dopo una breve esperienza di lavoro a Firenze presso Nerbini, editore socialista dalla spiccata impronta anticlericale, egli coniugò in quella pionieristica esperienza le istanze del socialismo riformista a una incrollabile fiducia nelle capacità emancipatrici del libro e della lettura. La Milano dell'epoca, caratterizzata dai ritmi elevati dello sviluppo industriale e dall'espansione del settore terziario, stava vivendo anche un'intensa stagione culturale, come testimoniano, fra l'altro, la vivacità delle sue imprese editoriali e la pubblicazione di ben nove quotidiani, fra i quali il *Corriere della sera* e il *Secolo*, fogli a diffusione nazionale. Per altro verso, il massiccio aumento del proletaria-

to di fabbrica e un notevole *trend* di espansione demografica, al quale molto contribuiva il flusso immigratorio – nel 1901 la città sfiorava i 500 mila abitanti – avevano fatto emergere nel suo tessuto sociale nuove forme di povertà e di emarginazione, verso le quali si indirizzò, una nuova filantropia che sperimentò interventi volti a prestare assistenza, innescando in chi ne fruiwa processi di autoemancipazione.

Proprio con l'intento di «mettere i diseredati, senza distinzione, in condizione di rilevarsi da sé medesimi, procurando loro appoggio, lavoro ed istruzione» era sorta nel 1893, grazie al lascito del banchiere Prospero Moisè Loria, la Società Umanitaria, «magnifico laboratorio di studi, di iniziative e di esperienze d'indole sociale e popolare». Nel progetto gradualista che la ispirò, una volta superata la crisi del '98, l'obiettivo primario della lotta alla disoccupazione si andò articolando in una serie di attività mirate, in nome di un'etica laica del lavoro e di una nuova morale sociale, non solo ad assistere e a difendere il lavoratore nell'immediato, ma a fornirgli altresì un patrimonio di istruzione tecnico-professionale e di cultura generale. Nel sostegno ai disoccupati e agli emigrati, nella tutela dei lavoratori

«delle officine e dei campi», nello studio delle loro condizioni, nella promozione della loro formazione nelle «scuole laboratorio» e tramite l'istruzione, uomini del socialismo riformista e della democrazia radicale collaborarono con esponenti di una borghesia imprenditoriale illuminata: da Filippo Turati ad Alessandro Schiavi, da Osvaldo Gnocchi Viani a Giuseppe Colombo, da Cesare Saldini ad Achille Brioschi. In particolare, la convinzione della borghesia progressista che riteneva la diffusione di «opere di educazione popolare» uno dei mezzi più efficaci per la maturazione e l'adeguamento della classe operaia alle crescenti esigenze della società industriale convergeva con il progetto del socialismo riformista di un'acculturazione da diffondere per formare un «uomo nuovo», «libero e critico», capace di agire in un graduale processo di trasformazione della società.

Rientrò in questo disegno strategico la richiesta di un sussidio avanzata alla Società Umanitaria da una Società promotrice delle biblioteche popolari, sorta a Milano nel 1865 nell'ambito delle iniziative intraprese dai moderati nel primo decennio postunitario all'insegna di un paternalismo volto alla «elevazione morale delle plebi» tramite la diffusione della lettura. Anche il sodalizio milanese aveva tuttavia vissuto il rapido declino di quella esperienza, di cui era stato promotore entusiasta Antonio Bruni, un giovane studente che sin dal 1861 aveva costituito a Prato una Società di lettura popolare a imitazione delle biblioteche sorte in Inghilterra presso gli Istituti tecnici per i lavoratori. Artefici della rinascita della Società milanese, ridotta sul finire dell'Ottocento a un deposito polveroso e inerte di alcune decine di volumi, furono proprio Turati, membro del suo consiglio di amministrazione, e Fabietti, che ebbero dall'Umanitaria il principale sostegno per costituire nel 1903 un Consorzio delle biblioteche popolari, di cui entrarono a far parte anche la Came-

ra del lavoro e l'Università popolare.

La proposta turatiana di risollevare le sorti delle biblioteche popolari, dette anche “circolanti” perché i libri vi erano in gran parte presi a prestito per essere letti a domicilio, ripensate in un più meditato e moderno progetto, indusse l'Umanitaria ad affidare ad Augusto Osimo e a Fausto Pagliari, rispettivamente segretario e vice-segretario della Società, uno studio preparatorio che, oltre ad aggiornare sulle più avanzate iniziative straniere, sottolineava la concezione gradualista sottesa all'intero progetto culturale delle istituende biblioteche: «La classe operaia è chiamata a compiere gli uffici ai quali è chiamata dall'evoluzione sociale [...] I rapporti fra padroni e operai sono meno tesi e meno difficili quando le masse operaie sono più colte». In nome dell'affermata unità della cultura, «una per il borghese e per l'operaio, per il principe e per il contadino», differente, per gli uni e per gli altri non nella sostanza, bensì nella sua «estensione», le “popolari” avrebbero dovuto operare all'insegna della apoliticità e aconfessionalità, come ribadì fermamente Turati in un consultivo del primo anno di attività del Consorzio: «Lunge da noi l'idea che le biblioteche popolari debbano servire a un partito: ciò equivarrebbe a renderle settarie e a ucciderle». Una concezione che, di lì a pochi anni, non avrebbe mancato di essere criticata da diversi fronti, ma fortemente condivisa da Fabietti, accusato in seguito di arrendevolezza di fronte al fascismo. Per gli uomini della cultura popolare *La parola e il libro* – così si intitolò il periodico che insieme a *La Cultura popolare* dibatté le questioni teoriche e organizzative – ovvero la divulgazione e la lettura dovevano procedere di conserva, come accadde in effetti nel caso milanese. La sinergia tra il Consorzio delle biblioteche e l'Università popolare fu infatti sancita dalla pubblicazione di una collana di divulgazione, detta “rossa” dal colore della rilegatura, nella quale furono editate molte lezioni

dei corsi tenuti presso l'Università.

Fabietti non fu soltanto il teorico del Consorzio, ma anche il suo capace coordinatore, tanto che per dirigere la rigogliosa espansione delle "popolari" fu costituita nel 1908 una loro Federazione italiana, subito animata da «una febbre di lavoro e di entusiasmo». Dalla "centrale" egli esercitava una sorta di sovrintendenza sulle filiali, ripartendo il materiale librario e redigendo un bollettino di statistica e propaganda. Questa struttura organizzativa, che il fascismo poi svilì col definirla un'«agenzia libraria», salvo poi impadronirsene, consapevole della sua importanza come tramite per l'acquisizione del consenso, riuscì a dotare Milano di una trentina fra sedi e sottosezioni bibliotecarie, molte delle quali in quartieri ad alta densità operaia, e ad alimentare una rete di biblioteche, sia pure diverse per consistenza e frequentazione, in tutte le regioni italiane.

L'attività federale di promozione, assistenza tecnica e consulenza bibliografica, che consisteva spesso nell'invio di una piccola biblioteca-tipo, ebbe una rispondenza anche nel Mezzogiorno e nelle Isole, ove l'istituzione di un nucleo bibliotecario si inserì talora in interventi destinati ad ambiti più ampi di quelli culturali, come accadde in Sardegna agli inizi degli anni Dieci, quando la diffusione del libro si dovette alla dedizione di giovani medici impegnati nella campagna antimalarica. Dalle iniziali 220, le popolari circolanti aderenti alla Federazione erano salite a circa 800 nel 1912 e a 5.000 nel 1925, quando ormai, si disse, il legno del manganello aveva sopraffatto il libro. Proprio nella fase maggiormente espansiva della Federazione, tuttavia, sulle pagine della *Critica sociale*, del *Secolo* e della *Voce*, Turati, Schiavi, Fabietti, Bordiga, Prezzolini, Rignano, dibatterono sulla sostanza e sui metodi della divulgazione culturale, in uno scambio di opinioni non privo di accenti polemici. Alessandro Schiavi, ad esempio, sosteneva che le istituzioni di educazione

popolare, prive della «fiamma dell'idealità socialista», finivano per dispensare un fittizio sapere enciclopedico, quella cultura del «riassunto e del frammento» divulgata dalle Università popolari criticata anche da Prezzolini, mentre per i massimalisti la divisione in classi della società smentiva l'asserzione dell'unicità della cultura, così da indurli a costituire nel 1920 una Università proletaria.

I frequentatori delle biblioteche circolanti – più numerosi gli operai manuali e fattorini, secondo la classificazione un po' imprecisa delle rilevazioni statistiche, seguiti da studenti, impiegati, casalinghe – prediligevano le letture amene di romanzi, novelle, testi teatrali, racconti di viaggio, la letteratura «attenta al mondo degli umili, alle loro ribellioni, ai loro riscatti» di De Amicis, Verga, Deledda, De Marchi, Giacosa, Serao, Neera, i capolavori della letteratura francese e russa: da Balzac a Flaubert a Zola; da Dostoevskij a Tolstoj, da Gogol a Gorkij. Nel *Saggio di catalogo modello* redatto da Fabietti, sulla base delle preferenze dei lettori, nel *Manuale per le biblioteche popolari* (1908) non mancavano le versioni italiane di volumi del filone *self-helpista*, divulgatrici dell'ideologia lavorista: da *Chi s'aiuta Dio l'aiuta*, traduzione di Gustavo Strafforello della principale opera di Samuel Smiles, *Self help* (1859), pubblicata nel 1865 da Treves, a *Volere è potere*, di Michele Lessona, edita nel 1869 da Barbèra; da *Dell'ozio in Italia* di Carlo Lozzi, stampata a Torino dall'Unione tipografico editrice nel 1870, a *Chi la dura la vince*, di Paolo Liroy, uscita a Milano nel 1871. Erano infine in catalogo i libri di Jean Macé, di Paolo Mantegazza, di Angelo Mosso e di numerosi altri autori di studi medico-biologici e di igiene sociale, mentre l'ampia selezione della manualistica tecnica della Hoepli, particolarmente richiesta dagli operai "di mestiere", comprendeva significativamente alcune guide per lo studio della stenografia e per la «corrispondenza commerciale poliglotta», desti-

nate a soddisfare le nuove esigenze del settore impiegatizio nel terziario in espansione.

Il fascismo definì quelle dotazioni librarie una «folla di libri che presumevano di infondere la scienza in tutti, di annichilire la religione, di sovvertire la cosiddetta “morale borghese”[...] Un pasticcio di marxismo, neomaltusianismo, anticlericalismo, fisiologia sessuale», ancora più colpevoli per aver aperto le porte nel dopoguerra «a una letteratura particolare di quei torbidi anni, fatta di romanzi morbosi, pessimistici, nei quali l’immoralità era descritta come se fosse la vita stessa e l’unica seducente possibilità di vita». Così si esprime Guido Mancini, presidente dell’Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche, creato dal fascismo nel 1932 e che aveva assorbito la Federazione italiana delle biblioteche popolari, in un intreccio di interessi tra gli obiettivi fascisti di controllo della lettura e gli interessi di un’editoria in ripresa. Sei anni prima, Leo Pollini, succeduto a Fabietti alla guida della Federazione delle popolari, le aveva impresso ben altro indirizzo, sintetizzando nel motto «non tutto il sapere a tutti» una concezione «gerarchica» della cultura, in nome della quale adeguare il patrimonio librario delle biblioteche ai dettami della costruenda cultura nazionale, così da preparare «le classi della nazione a compiere ciascuna, bene tecnicamente e moralmente il compito che le è assegnato nella grande fatica». Durante gli anni della Grande Guerra, Fabietti aveva bensì riconsiderato il modello della biblioteca popolare con caratteristiche più affini alle *free public libraries* anglosassoni, nell’ambito di un «piano meditato e in corrispondenza coi bisogni intellettuali della città», da configurarsi come pubblico servizio coordinato ad altre forme di diffusione della cultura quali le conferenze, le proiezioni cinematografiche, il teatro popolare. Il suo appello a istituire «una biblioteca in ogni Comune d’Italia»,

non più soltanto «popolare», dunque, ma pubblica, fu tuttavia sopraffatto da orientamenti di lettura sempre più indirizzati a promuovere un’educazione nazionale imperniata sull’esaltazione di «itale glorie», del fascismo come provvidenziale coronamento del processo risorgimentale e in seguito sulla celebrazione della romanità e delle glorie coloniali. A nulla era valsa – come aveva scritto Giovanni Zibordi nel 1926 - la riaffermazione «dei propositi di incremento alla coltura operaia e del metodo democratico, gradualista, a base di propaganda e di conquista di coscienze, anziché di imposizione violenta e di dittatura», baluardo dietro il quale si erano trincerati Fabietti e gli uomini della cultura popolare, convinti di riportare, alla fine, una vittoria morale. La sua rinunciataria condotta di fronte al fascismo fu da taluni considerata una resa troppo arrendevole, e su di lui pronunziò un severo giudizio Gramsci, quando Fabietti pubblicò nell’ottobre 1928 sulla *Nuova Antologia* un articolo sul primo venticinquennio delle biblioteche popolari milanesi: «L’articolo è abbastanza serio [...] e molto utile per le informazioni che dà sull’origine e lo sviluppo di questa istituzione che è stata la più cospicua iniziativa per la cultura popolare del tempo moderno, sebbene il Fabietti abbia dimostrato di non essere lui molto serio: bisognerà riconoscergli tuttavia molte benemerenze e una indiscutibile capacità organizzativa nel campo della cultura operaia in senso democratico». Si domandava tuttavia per quali ragioni quella iniziativa avesse avuto luogo «solo a Milano in grande stile» e non altrove, a Torino, ad esempio, o in altre grandi città, appuntando lucidamente nelle conclusioni della nota alcune questioni da approfondire, decisive per comprendere le premesse che avevano consentito a quella esperienza pionieristica di nascere e svilupparsi in quella realtà.

Maria Luisa Betri

IL GIGANTE GUARDA OLTRE

Nella pagina a fianco, Elio Fiorucci (Milano 1935, Milano 2015) ritratto nel suo ufficio del settore stile dell'azienda.

MODA E GIORNALI

RICORDO DEL GRANDE STILISTA MILANESE:
INNOVÒ PARLANDO IL LINGUAGGIO DEI GIOVANI

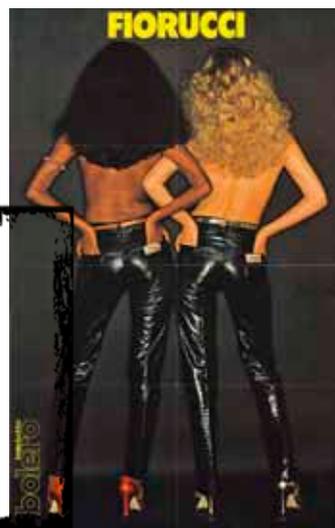
FIORUCCI COMUNICATORE

GIRAVA E OSSERVAVA IL MONDO. POI, IN POCHI GIORNI, TRASFORMAVA LE IDEE IN ABITI E OGGETTI: "SE ASPETTAVO, FINIVANO PER DIVENTARE OBSOLETI". E IL PUBBLICO COMINCIÒ AD AMARLO

di *SILVIA VANINI*

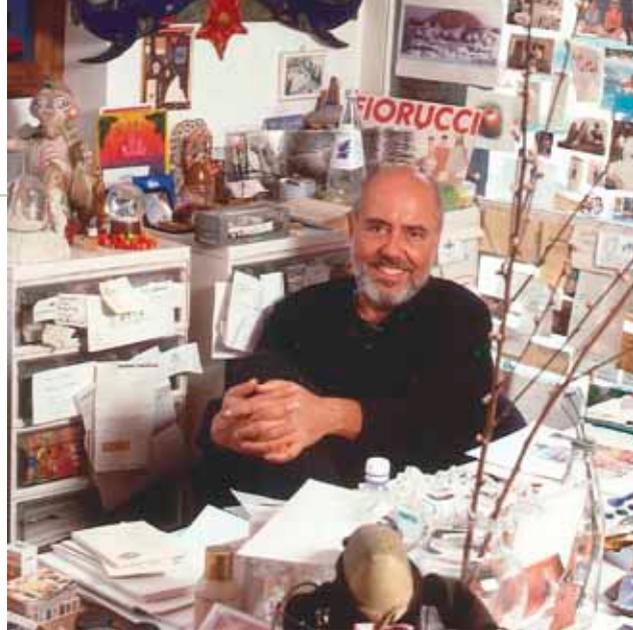


IL NUOVO CHE AVANZA
Performance di Keith Haring nel negozio di Galleria Passarella. A fianco, foto di Oliviero Toscani dei jeans in pelle mista lurex.



Elio Fiorucci è stato il fondatore non solo di un'azienda ma di una realtà fatta di sensazioni, immagini e colori, di un marchio che ha rivoluzionato il mondo della moda italiana ed internazionale, con ripercussioni anche sul panorama culturale e sociale. L'universo Fiorucci ha costantemente stupito il suo pubblico, proponendo sempre nuove suggestioni ed idee. Il successo è stato alimentato anche dal rapporto con la stampa dell'epoca: i giornalisti, in particolare coloro che si occupavano di moda, capirono subito che il brand di moda meneghino avrebbe portato una ventata di novità nelle modalità commerciali e che quindi il suo primo negozio in Galleria Passarella sarebbe diventato una fucina di nuove tendenze.

Effettivamente non s'ingannarono quando iniziarono a dedicare i loro articoli a Fiorucci, che inaugurò il primo punto vendita nel cuore di Milano il 29 maggio 1967. Alla serata di apertura era presente anche Camilla Cederna de *L'Espresso* che nella sua rubrica *Il lato debole* offrì ai suoi lettori una fotografia narrata del negozio e un aggiornamento sui nuovi prodotti: aprì l'articolo con una descrizione visiva del nuovo spazio di vendita «tutto bianco opaco e lucido blu fiordaliso», che in qualche modo contrastava con gli arredi tradizionali delle boutique della zona, caratterizzate da parquet pregiato e da tendaggi lussuosi. Poi, si concentrò sulle calzature femminili nominando i vari modelli «mocassino-automobile», «sandali serigrafati a motivi pop», «zoccoli all'olandese» e «scarpa camaleonte», sottolineando che sono tutti creati dai «più giovani e brillanti stilisti d'avanguardia». In questo primo servizio,



vennero messi in luce alcuni elementi chiave della filosofia Fiorucci, ovvero quelli di creare prodotti e luoghi innovativi, rivolti a un pubblico giovane, desideroso di distinguersi dagli adulti sperimentando differenti modalità espressive. Infatti la forza di Elio Fiorucci fu quella di aver colto le nuove necessità dei giovani durante un viaggio a Londra nel 1965, dove era in atto una rivoluzione, tanto vivace da aver definito la capitale inglese *The Swinging London*. Nella città britannica vennero a crearsi dei luoghi ad hoc nei quali i ragazzi potessero ritrovarsi, esprimere la propria creatività ascoltando nuovi generi musicali e indossando abiti pop. L'imprenditore milanese rimase incantato da questo momento pieno di energia e decise di accogliere i nuovi stimoli, organizzando a Milano uno spazio nel quale i nuovi consumatori potessero trovare tutto quello che rispondeva alla loro indole curiosa ed entusiasta: abiti e accessori, musica ed arte, architettura ed eventi.

Grazie agli innovativi prodotti commerciali, il marchio diventò un punto di riferimento della

moda italiana: il due agosto 1972, Miriam de Cesco intervistò Elio per la rivista *Panorama* ed egli spiegò che il suo segreto era lavorare duramente proponendo oggetti al giusto prezzo di vendita e stilisticamente innovativi. In particolare, le sue ispirazioni derivavano principalmente dai numerosi viaggi, idee che si concretizzavano materialmente entro quindici giorni, «se no erano già vecchi». Questo metodo di lavoro frenetico creava un continuo ricambio nella merce, la quale, tuttavia, era spesso copiata da concorrenti minori, anche all'estero. Fiorucci, allora, decise di selezionare la clientela, rivolgendosi principalmente a ragazze altissime e magre, risaltando la loro fisicità, spesso snobbata da altri brand, e creando anche per gli altri consumatori un immaginario ricco di sfumature, fondato non sugli abiti ma sugli eventi e sugli oggetti Fiorucci: questo modo di agire, rappresenta un esempio illuminante dell'anima da commerciante presente in Elio, che non amava definirsi creatore, ma piuttosto filosofo della moda. Qualche anno dopo, Enzo Biagi lo battezzò come «straordinario cronista» perché «racconta la storia di tutti i giorni con pezzetti di plastica o di legno, cotone, tela incerata, nastri, riquadri di panno in una grande confusione di tinte, e arriva sempre giusto all'appuntamento con la gente». Qualità particolari che gli permisero di diventare «l'uomo che ha distrutto la moda», intesa come bisogno sociale di mostrarsi e strumento per apparire: Fiorucci, il 5 ottobre 1976, dichiarò, in quest'intervista, che «non è più di moda essere di moda» ma piuttosto era necessario che ognuno seguisse il proprio gusto, creandosi uno stile personale. Nel luglio 1977, alla testata *Modo*, confidò, in un



incontro con il critico d'arte Gillo Dorfles, che per lui la moda era comunicazione e quindi era importante gestire la propria immagine ascoltando la propria indole. In accordo con queste dichiarazioni, Fiorucci ha proposto al suo pubblico non solo prodotti, ma anche eventi e performance, che potessero conciliare con l'urgenza giovanile di creare un proprio stile personale a trecentosessanta gradi. Nello specifico, dopo la cessione del 50% delle quote societarie all'azienda di distribuzione Standa, appartenente al gruppo multinazionale Montedison, la società Fiorucci iniziò la sua espansione in Italia e all'estero, aprendo un grande negozio in Via Torino a Milano nel 1974 e investendo nuovi capitali a Londra nel 1975 e a New York nel 1976, con l'inaugurazione dei rispettivi store. La cosiddetta fase Montedison rappresentò il periodo di massima vitalità e creatività per il *brand* meneghino, perché tutto il mondo conosceva e amava Fiorucci, che proponeva un'immagine multiforme, che caratterizzava tutti i punti vendita gestiti direttamente. In particolare, il secondo negozio Fiorucci a Milano, situato appunto nella centrale Via Torino, lasciò piacevolmente stupiti i milanesi: il fotografo Gabriele Basilico per la rivista *Abitare* scrisse che si proponeva «una nuova concezione di negozio, che non è più il locale in cui si entra per un frettoloso acquisto, ma un luogo in cui ci si incontra, ci si informa, si mangia un boccone con gli amici, o magari ci si ferma solo per comprare il giornale e vedere cosa c'è di nuovo in giro». L'architettura



CELEBRITÀ

Andy Warhol e Truman Capote firmano le copie della loro rivista *Interview* nel negozio di Fiorucci a New York.

ra prevedeva un grande giardino d'inverno all'ingresso, un ristorante con cucina americana e una zona dischi al primo piano: la sfida era quella di proporre un ambiente da vivere, specchio dell'immagine Fiorucci. Tra i primi eventi promossi nel nuovo negozio, ci furono le performance musicali e artistiche di Juan Hidalgo, che suonò vestito da mummia, come raccontò Mariateresa Clerici sul *Corriere d'informazione*, seguite da quelle di Franco Battiato il 6 maggio 1975 e di Walter Marchetti il 13. Così come in Italia vennero proposte performance musicali, anche in America, a New York, gli artisti resero il punto vendita un luogo d'interesse: in particolare, nel 1977 Andy Warhol scelse il negozio Fiorucci come vetrina per la presentazione della sua rivista *Interview* ed ebbe un grandissimo successo.

L'affetto del pubblico verso il marchio spinse i fratelli Benetton ad acquisire le quote societarie della Standa nel 1981. Nel 1983 l'artista newyorkese Keith Haring si esibì nel negozio di galleria Passarella in una performance che durò tutta la notte, durante la quale dipinse con i suoi graffiti tutta la superficie di vendita. Il negozio si trasformò in un'opera d'arte e le decorazioni rimasero fino al 1987, anno d'inaugurazione di Fiorucci Warehouse per volontà dell'imprenditore iraniano Aki Nouhi, subentrato a Benetton nel 1985 e rimasto nell'azienda fino al 1989. Dagli anni novanta in poi, Fiorucci propose nel suo punto vendita non solo prodotti a suo marchio ma anche articoli di giovani stilisti e designer: si parlò di

department store, di un grande magazzino di idee creative e originali rimasto aperto fino al 2003, anno in cui Elio Fiorucci diede avvio al nuovo progetto Love Therapy, con lo

scopo di dedicarsi, attraverso la moda, a nuovi valori, quali l'amore e il rispetto per la natura e gli animali.

Il filo rosso che legò tutti questi anni di lunga attività dell'azienda Fiorucci è sicuramente da identificare nella creazione di una strategia commerciale innovativa e innovatrice: è lecito dire che Elio è stato un anticipatore in vari ambiti della moda, quali quelli della comunicazione e del *visual merchandising*. Se i prodotti hanno voluto stupire e regalare ai consumatori la possibilità di esprimere il proprio stile, i punti vendita furono creati per comunicare *tout court* il marchio: lo scopo era privilegiare l'aspetto emotivo del cliente alla mera vendita, il consumatore era spinto ad identificarsi nel negozio e quindi nel *brand* e questo innestava un meccanismo di fidelizzazione nella clientela.

L'attività commerciale di Fiorucci si è sempre svolta all'insegna della libertà, con l'obiettivo di emozionare il pubblico, attraverso vetrine, allestimenti e materiale promozionale insoliti. Per quanto l'immagine del brand sia sempre stata multiforme, i consumatori sono sempre stati in grado di riconoscere l'immaginario Fiorucci, il quale ha rivoluzionato il modo di fare moda. Elio Fiorucci e il suo team hanno saputo utilizzare tutti gli strumenti disponibili in modo assolutamente innovativo ed inaspettato e hanno ottenuto un successo clamoroso: Fiorucci non fu soltanto un brand di moda, fu uno stile di vita.

Silvia Vanini

Finito di stampare
nel mese di novembre 2017
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

Gd'I
GALLERIE D'ITALIA

STV DDB®

GALLERIE D'ITALIA.

TU AL CENTRO DELL'ARTE.

GALLERIE D'ITALIA - PIAZZA SCALA - Milano, Piazza Scala 6

GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO ZEVALLOS STIGLIANO - Napoli, Via Toledo 185

GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO LEONI MONTANARI - Vicenza, Contra' Santa Corona 25

SCOPRI I TRE MUSEI DI INTESA SANPAOLO.

Contribuiamo a diffondere la cultura con esposizioni permanenti,
mostre temporanee e iniziative dedicate.

gallerieditalia.com



INTESA  SANPAOLO