

PreText

NUMERO 7 - MAGGIO 2018

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

QUANDO BARZINI INVENTÒ IL REPORTAGE

CULTURA DI MASSA: IL LIBRO
PER IL GRANDE PUBBLICO
PRIMA DELL'AVVENTO DELLA TV

CARTA O SCHERMO: COSÌ
IL SUPPORTO INFLUISCE
SULL'APPRENDIMENTO

FU PERÒ VITTIMA DEL SUO GRANDE SUCCESSO. IL PRIMO CONFLITTO MONDIALE AVVIÒ
IL DECLINO DEL GRANDE GIORNALISTA. SU QUESTO NUMERO, ALTRI DUE
APPROFONDIMENTI SULLA GRANDE GUERRA: I FOGLI DI TRINCEA E QUELLI ANARCHICI



PreText

NUMERO 7 - MAGGIO 2018

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione

Maria Canella, Antonella Minetto

Editing

Michela Taloni

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

@ 2018 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:

Luigi Barzini (a destra) e il principe Scipione Borghese durante
il raid automobilistico Pechino-Parigi nel 1907

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

Copia n. di 1000

IL LIBRO È LA PREMESSA PER UN FUTURO MIGLIORE

LA FORBICE CULTURALE

UN AMERICANO SU TRE LEGGE ALMENO UN E-BOOK ALL'ANNO. SE AGGIUNGIAMO CHI PREDILIGE LA CARTA, I FREQUENTATORI DI LIBRI NEGLI USA SONO TRE SU QUATTRO (73%). IN ITALIA RESTIAMO SOTTO AL 50%. IL DIVARIO TRA COLTI E INCOLTI CRESCE COME QUELLO TRA RICCHI E POVERI. PERCHÉ I DUE INDICI SONO TRA LORO CORRELATI...

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

P

latone, nel *Fedro*, profetizzava «l'oblio delle anime [...] per negligenza della memoria», ci ricorda Paolo Costa nel suo saggio a pagina 10 in cui affronta il tema: leggere sulla carta oppure su uno schermo influisce sul livello di comprensione del testo? Ovviamente sì (almeno per ora). Platone se la prendeva con l'introduzione della parola scritta, colpevole di atrofizzare una parte della nostra memoria. E certamente, per i suoi tempi, aveva ragione. Con il senno di poi, però, sappiamo cosa abbia rappresentato per l'umanità quella conquista. Lamentazioni simili espressero gli amanuensi quando nell'antro di Magonza Gutenberg diede l'avvio alla stampa a caratteri mobili, ma già un decennio dopo sapevamo quanto essere grati alla “nuova” tecnologia. L'uomo è l'animale più adattabile che conosciamo, così come il più propenso a lamentarsi in quanto

per natura conservatore. Per questo *PreText*, pur rievocando il valore e addirittura l'epica delle grandi imprese editoriali cartacee, sa quale potenziale è racchiuso nelle innovazioni tecnologiche che viviamo ogni giorno. Scopriamo, ad esempio, che i robottini addestrati (da algoritmi) per suggerire ai clienti l'acquisto di libri sono più efficaci degli umani critici letterari. E allora non disprezziamoli per partito preso, però cerchiamo di andare a fondo sulle strategie messe a punto da siti come Amazon, perché non possiamo limitarci ai numeri e ai fatturati. Il libro non è un oggetto qualunque con un suo valore intrinseco a prescindere dai contenuti: è invece un contenitore di idee, di conoscenze, è la promessa (e la premessa) di un futuro migliore, è l'incubatore di capitale umano che, correttamente amministrato e valorizzato, può portare frutti al singolo e a tutta la società. Le statistiche – quindi

I ROBOTINI ADDESTRATI PER VENDERE LIBRI SONO PIÙ EFFICACI DEI RECENSORI UMANI. MA OCCORRE STARE ATTENTI, PERCHÉ IL FATTURATO NON È TUTTO

dati oggettivi, non velleità intellettuali – dimostrano che la crescita economica e il benessere diffuso vanno di pari passo con la crescita scolastica e culturale di un Paese. E viceversa. Purtroppo l'Italia, come altre nazioni che hanno conosciuto tempi migliori, sta sperimentando il “viceversa”. La forbice tra ricchi e poveri si allarga, così come quella tra élite acculturate e massa abbandonata a sé. Le due cose sono strettamente correlate tra loro. Con i riflessi politici a cui stiamo assistendo.



1



10 / **Paolo Costa**
Il foglio e lo schermo

16 / **Giulia Alonzo, Oliviero Ponte di Pino**
Ma la rete inganna?

22 / **Mario Andreose**
Avventure editoriali

28 / **Maria Canella**
Letteratura ritratta

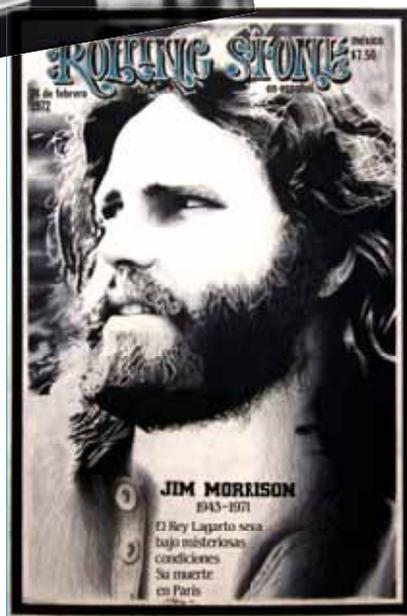
38 / **Donald Sassoon**
La cultura di massa

46 / **Carlo Alberto Brioschi**
Per favore, sia corretto

52 / **Ada Gigli Marchetti**
Salani e il suo popolo



SOMMARIO - PreText n. 7 – maggio 2018



2

58 / **Valentina Gorgani**
Una schiappa in catalogo

62 / **Sara Sullam**
Il nostro agente a Londra

68 / **Ivano Granata**
Al servizio del lettore

74 / **Romain H. Rainero**
Trincee di carta

82 / **Mirella Mingardo**
Fiaccola dell'anarchia

90 / **Simona Colarizi**
Pagò il troppo successo

94 / **Valeria Palumbo**
Se il talento raddoppia



3





100 / Lorenzo Barbieri
Con le star in copertina

106 / Andrea Moroni
Se il giornale fa i conti

114 / Ambrogio Borsani
L'amore per il libro

118 / Mario Piazza
Corpo e carattere

124 / Patrizia Caccia
Architetti & merletti

130 / Simone Campanozzi
Liceali coraggiosi

136 / Marina Gersony
Migrazioni letterarie

142 / Maria Gioia Tavoni
Una regina in tipografia

1. Se fosse vero che... Tutti i propalatori di notizie false vanno dentro!!; *Il Mulo*, 30-7-1916 (l'articolo è a pag. 74).
2. L'edizione messicana di *Rolling Stone*, febbraio 1972, dedicata a Jim Morrison (articolo a pag. 100).
3. La locandina del film *L'angelo azzurro* (1930), con Marlene Dietrich (articolo a pag. 38).
4. Fotografia della Milano-Sanremo, con sullo sfondo il Duomo, scattata per *La Notte* (articolo a pag. 68).
5. Inge Feltrinelli e Günter Grass fotografati, nel 1982, da Maria Mulas (articolo a pag. 28).

2016: UN AMERICANO SU TRE LEGGE ALMENO UN E-BOOK. E IL 13% LO FA SU SMARTPHONE

IL FOGLIO E LO SCHERMO

LE CARATTERISTICHE DEL MEDIUM UTILIZZATO POSSONO CONDIZIONARE IL LIVELLO DI COMPrensIONE DI UN TESTO SCRITTO?

di PAOLO COSTA

L'ultima fotografia del Pew Research Center sulle abitudini di lettura degli americani si ferma al 2016. Non è recentissima, ma ci dice alcune cose interessanti. La prima è che negli Usa la quota di coloro che hanno letto almeno un e-book nell'arco di dodici mesi è passata in cinque anni dal 17 al 28%. Nello stesso periodo di tempo, i lettori di libri stampati sono passati dal 71 al 65%, mentre la quota di coloro che dichiarano di avere letto nel 2016 almeno un libro – indipendentemente dal formato – è pari al 73%. Rispetto al dato di cinque anni prima siamo sotto di qualche punto, ma in ogni caso ben al di sopra della malinconica performance dell'Italia, dove i lettori di libri non raggiungono la metà della popolazione. Nel complesso, dunque, si può dire che negli Usa la lettura dei libri tiene, che i libri di carta continuano a essere l'opzione preferita e che i lettori “solo di-

gitali” costituiscono una piccola minoranza: appena il 6%, contro il 28% di lettori “misti” e il 38% di lettori “solo cartacei”. Una tendenza ancora più interessante, però, è quella relativa al tipo di dispositivo scelto dai lettori americani di libri digitali. La penetrazione dei sistemi di lettura “dedicati”, ossia gli e-reader, ristagna. Nel 2011, ci dice sempre il Pew Research Center, era del 7%, mentre oggi è pari all'8%. A crescere nella preferenza dei lettori di libri in formato elettronico sono stati altri media: il tablet (passato dall'4 al 15% in cinque anni), il “vecchio” computer (dal 7 all'11%) e il telefono cellulare (dal 5 al 13%). Quest'ultimo dato può sorprendere. Il senso comune ci suggerisce infatti che leggere un libro su uno smartphone sia impresa assai ardua.

La comunità di Wattpad

Tuttavia saremmo meno sorpresi, se solo ci ricor-



dassimo che una comunità come quella di Wattpad raccoglie ormai 60 milioni di utenti in tutto il mondo. Si tratta di giovani e giovanissimi che scrivono e leggono storie online, utilizzando quasi esclusivamente il telefono. Certo, la letteratura che si produce e si consuma su Wattpad è il più delle volte di modestissima qualità. È una letteratura di facile consumo, fondata su una serialità scontata, addirittura derubricabile come paraletteratura. E i generi più frequentati sono quelli che ci si possono aspettare in un simile ecosistema: racconto fantasy, romanzo rosa, fanfiction, new adult, new romance. Ma non per questo dovremmo ignorare il fenomeno. Soprattutto sbaglieremmo a considerare certe produzioni come incapaci di mobilitare un pubblico più che cospicuo, quanto meno in termini quantitativi. E ciò non solo per la rilevante dimensione della comunità di Wattpad, già di per sé indicativa di un fenomeno non occasionale. Ancora più significativo è il successo di quegli autori che, dopo essersi conquistati una propria readership proprio su Wattpad, raggiungono una platea di lettori ancora più ampia e il definitivo successo con le edizioni a stampa delle loro opere. È il caso della trilogia *Bad Boy*, di Blair Holden, o della serie *After*, di Anna Todd. Si tratta di fenomeni editoriali su scala mondiale, entrambi nati su Wattpad. Ma sono ormai migliaia le storie che si producono e si consumano sullo schermo del telefono o di un tablet: racconti, novelle e romanzi più o meno brevi, quasi sempre serializzati, un po' come accadeva con la letteratura d'appendice dell'Ottocento. Insomma, sui nostri schermi non ci limitiamo a compulsare gli aggiornamenti di stato dei nostri amici di Facebook, i tweet di Donald Trump, la recensione di un ristorante o qualche breve notizia. Anche l'esperienza della lettura

letteraria – che dovrebbe essere legata, più di ogni altra forma di lettura, all'idea tradizionale di libro e di testo in pagina – si svolge ormai con una certa frequenza su dispositivi elettronici: e-reader, tablet o smartphone. Per non parlare della lettura di saggi, articoli di informazione e testi a carattere scientifico o divulgativo, i quali sempre più spesso sono consumati attraverso un dispositivo elettronico e quindi su uno schermo.

È dunque urgente trovare risposta a una questione fondamentale: in che modo i nuovi media condizionano l'esperienza della lettura? Un primo possibile condizionamento riguarda i nostri comportamenti, ossia la pratica stessa della lettura: il tempo che trascorriamo davanti a un testo, la durata dell'esperienza, il luogo in cui decidiamo di dedicarci a essa. Ma un impatto ancora più importante potrebbe essere quello relativo alle conseguenze, non immediatamente evidenti, che certi cambiamenti operativi possono avere sulla funzione cognitiva della lettura. Quanto contano le caratteristiche tecniche del dispositivo? Quanto contano, cioè, la smaterializzazione del contenuto e la sua rimaterializzazione dentro uno schermo, la liquefazione della gabbia tipografica, la morte della pagina, le dimensioni del monitor e la sua luminosità, il peso del supporto di lettura e l'eventuale presenza di altri testi al suo interno, la possibilità di aggiungere note, la disponibilità di una connessione a Internet, la durata della batteria e molte altre cose ancora?

Vent'anni di ricerche

Andrew Dillon, studioso americano di design

dell'informazione, si poneva la questione già nel 1992 in una ricerca pionieristica (*Reading from paper versus screens: a critical review of the empirical literature*). La sua conclusione di allora fu che non vi è alcuna differenza significativa di comprensione tra i lettori che utilizzano l'uno e altro medium. Naturalmente i dispositivi che Dillon aveva in mente ventisei anni fa poco hanno a che fare con quelli di oggi. Erano computer primordiali e ingombranti. Tuttavia la sua analisi sollevava un problema che rimane centrale dal punto di vista metodologico: una sola variabile non è sufficiente a spiegare quali cambiamenti possono intercorrere nell'esperienza della lettura. Da qui la necessità di un modello complesso, che consideri almeno tre variabili: 1) tipo di testo; 2) tipo di lettore; 3) condizioni di lettura.

Le evidenze empiriche prodotte nell'ultimo ventennio ci dicono che il peso esercitato dal medium sulla qualità dell'esperienza di lettura è maggiore o minore a seconda del modo in cui questi tre fattori si combinano. Semplificando al massimo, potremmo dire che l'influenza è relativamente bassa per alcune tipologie di testo o di lettore o in determinati contesti, mentre si fa più evidente per altre tipologie di testo o di lettore o in altri contesti. Il punto è che le ricerche degli ultimi vent'anni si sono concentrate su specifiche tipologie di lettori (nel 90% dei casi si tratta di popolazione in età scolare o studenti universitari) e di testi (espositivi e narrativi). Inoltre nella maggioranza dei casi si è trattato di studi condotti in laboratorio, ossia in un ambiente diverso da quelli in cui le persone leggono usualmente. Infine il confronto fra i diversi tipi di lettura si è svolto in prevalenza senza sfruttare le potenzialità di manipolazione del testo offerte dai nuovi media. In altri termini, l'e-

laborazione del testo durante la lettura su computer, tablet, e-reader e libro stampato è stata confrontata più spesso mantenendo inalterato il carattere del testo stesso (font, corpo, colore). È noto, invece, che i dispositivi elettronici permettono quasi sempre di intervenire su tali fattori, ossia di aumentare o ridurre le dimensioni del testo, aggiustare la luminosità dello schermo, scegliere un carattere più leggibile ecc.

Recentemente sono usciti due studi che hanno tentato di fare il punto sulla questione. Il primo è il libro di Naomi Baron *Words Onscreen: The Fate of Reading in a Digital World*, pubblicato per la Oxford University Press nel 2015. Il secondo, ancora più recente, è il lungo articolo di Lauren M. Singer e Patricia A. Alexander *Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal*, apparso nel numero di dicembre 2017 della *Review of Educational Research*.

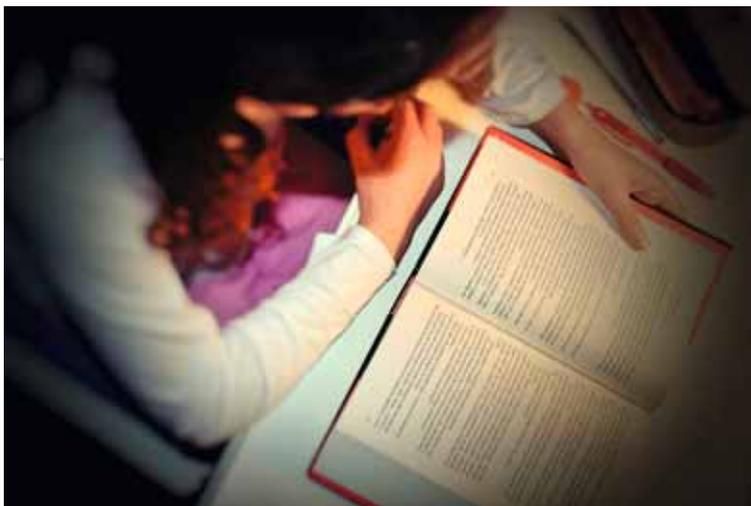
Lettura, comprensione e memoria

Entrambi si concentrano su un obiettivo: stabilire, sulla base delle ricerche empiriche realizzate negli ultimi anni, quale sia l'impatto del medium sul livello di comprensione del testo e dunque sul processo cognitivo che si sviluppa attraverso l'esperienza di lettura. L'articolo di Singer e Alexander, in particolare, esamina in modo sistematico una quarantina di contributi sul tema, selezionandoli da un campione di quasi mille. C'è però una circostanza metodologica, che rischia di rendere non sempre confrontabili i risultati dei diversi studi. Si tratta infatti di capire che cosa si intenda per comprensione testuale e in che modo essa possa essere misurata. E poi, anche quando vi sia accordo sul modello teorico, non è detto che esso sia applicabile anche ai testi in formato digitale.

Ecco dunque il tentativo, da parte di diversi autori, di definire la lettura sul piano fenomenologico. Naomi Baron propone di distinguere quattro tipi di lettura: intensiva (concentrata e in profondità, svolta eventualmente con l'ausilio di appunti), estensiva (condotta per svago e divertimento), per scrematura (finalizzata alla ricerca del "succo" di un testo, di una storia o di un'argomentazione) e per scansione (con l'obiettivo di reperire un'informazione specifica all'interno di un testo). Si tratta – per riprendere le parole usate da Vittorio Spinazzola in altro contesto – di diversi «modi di comportamento di fronte ai testi» (*L'esperienza della lettura*, 2009).

In ogni caso sembra abbastanza chiaro che una lettura in profondità debba comportare la messa in campo di diverse competenze da parte del lettore: l'implicazione e l'inferenza, il ragionamento deduttivo, il procedimento analogico, l'analisi critica, la riflessione e l'intuito. Più in generale sappiamo che esiste un rapporto fra lettura e memoria di lavoro. Per collegare fra loro le parole in un processo che generi significato, infatti, il lettore deve conservarle in un archivio temporaneo. Si tratta appunto della memoria di lavoro e in particolare in quella sua componente che, nel modello dominante sui processi mnestici di Alan Baddeley, è detta taccuino visuo-spaziale.

È interessante in questo senso osservare come Platone avesse ragione solo in parte, quando nel *Fedro* profetizzava «l'oblio nelle anime [...] per negligenza della memoria», a causa dell'invenzione della scrittura. L'esternalizzazione dei contenuti connessa al passaggio dall'oralità alla scrittura ha



comportato certo un minore impiego e forse un'atrofizzazione della memoria a lungo termine, come sostiene il faraone Thamus nel mito platonico, ma ha imposto anche un maggiore impiego di quella a breve termine.

Questione di lunghezza

Qual è dunque l'impatto del digitale in tutto ciò? Una prima evidenza fornita dalle ricerche in questo ambito riguarda il rapporto fra ruolo del medium e lunghezza del testo. Nel caso di testi brevi (meno di 500 parole) non si registra una sostanziale differenza di performance fra lettura su carta e lettura su schermo: il livello di comprensione dimostrato nella lettura è uguale o addirittura superiore con il medium digitale rispetto alla carta. Viceversa, quando il testo è più lungo (oltre 500 parole) la lettura a stampa si rivela più efficace sul piano cognitivo rispetto a quella sullo schermo. Naomi Baron la mette in questi termini: i dispositivi digitali sono perfetti per ricercare e consumare «informazione a sorsi», mentre la stampa vince sullo schermo quando si tratta di leggere in profondità un testo complesso.

E ciò vale anche per i cosiddetti millennials, i quali dimostrano di preferire il libro di carta a quello elettronico non meno dei loro genitori.

Un secondo punto, collegato al precedente, riguarda l'impatto dello *scrolling*. Gli studi sembrano evidenziare un rapporto diretto tra la frequenza dello *scrolling* e la perdita di efficienza della lettura digitale rispetto a quella su carta. Ci si potrebbe domandare perché lo scorrimento del testo sullo schermo e la sua scomparsa in seguito all'ingresso di nuovo testo abbiano un impatto maggiore sui processi cognitivi rispetto all'atto di voltare pagina che compiamo in un libro tradizionale. Ancora una volta la risposta va forse ricercata nel rapporto fra cognizione e memoria. È possibile infatti che la "liquefazione" della pagina, caratteristica di molte interfacce digitali, paghi un prezzo superiore in termini di efficacia mnemonica poiché comporta un indebolimento delle coordinate spaziali: coordinate preziose proprio dal punto di vista della memoria di lavoro.

Ricordare un contenuto (parola, sintagma, frase) è più facile se esso, anziché scorrere entro un continuum, si trova sempre nella stessa pagina e nella stessa posizione all'interno di tale pagina. Di più. Anche la collocazione fissa di ogni pagina all'interno di un libro contribuisce a memorizzarne il contenuto. Questo perché la memoria sembra operare sfruttando coordinate spaziali. Non a caso la mnemotecnica, ampiamente impiegata nell'oratoria classica, prevedeva che le parti salienti di un discorso fossero associate a una sequenza di luoghi (per esempio le stanze di una casa).

La relazione fra spazialità e memorizzazione, insomma, gioca a favore della carta. Un libro tradizionale è caratterizzato da proprie dimensioni, da una veste tipografica riconoscibile fin dalla copertina e dal dorso, da una sua specifica collocazione nella biblioteca che lo ospita. Per questo talvolta i libri di carta ci parlano anche senza bisogno che

li apriamo. Se si tratta di opere già lette, in particolare, basta guardarle o magari considerare la loro posizione in mezzo ad altri libri per ricordarne il contenuto e per ricostruire la rete di relazioni intertestuali di cui sono parte. Il libro di carta, suggerisce Roberto Casati in un suo saggio di qualche anno fa (*Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, 2013), è un'estroffessione della nostra memoria, richiamabile visivamente ogni volta che serve.

Sospetto che anche la perdita della relazione binivoca libro-contenuto non favorisca la memorizzazione da parte del lettore. Nel libro di carta a ogni oggetto fisico corrisponde uno e un solo contenuto, mentre un dispositivo digitale può ospitare centinaia di libri elettronici. Esteriormente, dunque, non può dirci nulla rispetto al suo contenuto. Una circostanza, questa, che colpiva già Umberto Eco, il quale faceva dire al protagonista del suo *Monologo interiore di un e-book* (2003): «Sono un libro dissociato, avere molte vite e molte anime è come non averne nessuna, e inoltre debbo stare attento a non affezionarmi a un testo perché il giorno dopo il mio utente potrebbe cancellarmelo».

Va poi detto che, in generale, la comprensione di un testo è più complessa nel caso in cui esso si presenti disponibile al lettore suddiviso in segmenti, in quanto ciò ostacola l'alternarsi di fissazioni e movimenti saccadici dei nostri occhi. Nel corso della lettura l'attività oculomotoria è infatti caratterizzata da una sorta di *stop-and-go*: una serie di avanzamenti lungo le righe del testo (saccadi), separati da brevi pause (fissazioni) nel corso delle quali si estraggono le informazioni contenute nel testo stesso.

Un terzo punto riguarda una proprietà costitutiva

dei dispositivi digitali: la presenza di una connessione a Internet. Essa potenzia la lettura da un lato, ma la indebolisce dall'altro. La potenzia nella misura in cui ci permette di accedere in tempo reale a risorse preziose per migliorare la comprensione del testo che stiamo leggendo, come dizionari, enciclopedie o corpora di commenti. La indebolisce in quanto ci distrae dal testo stesso. Diciamo meglio: l'esperienza della lettura connessa tende a differire da quella tradizionale. E dunque, nel passaggio dalla carta al digitale, stiamo forse modificando il nostro modo di leggere.

Leggere senza comprendere

John Brinsley, grande pedagogo inglese del XVII secolo, ebbe a notare nel suo *Ludus Literarius* (1612): «Leggere e non capire ciò che si legge, o non sapere come usarlo, equivale a non apprendere». Anche oggi dovremmo domandarci come leggiamo e se comprendiamo ciò che leggiamo. È dunque importante capire in che misura il passaggio dalla carta al digitale agisca sulla nostra capacità di afferrare le cose che stanno dinnanzi a noi nella scrittura.

Quando ci riferiamo alla difficoltà nella comprensione di un testo scritto, ricorriamo talvolta all'espressione analfabetismo (o anche analfabetismo di ritorno). In realtà sarebbe più corretto parlare di illetteratismo, dal momento che il problema non consiste nella mancata comprensione delle parole, ma appunto del testo nel suo insieme, inteso cioè come entità unitaria. Il testo è un enunciato più o meno complesso, dotato di proprietà specifiche e distintive rispetto a quelle degli elementi che lo costituiscono. Insomma: per interpretare un testo scritto non basta saper leggere e conoscere il significato di ciascuna parola in esso contenuta.

D'altra parte ci viene detto che esiste un problema diffuso di comprensione dei testi scritti, indipendente dal supporto. Il fenomeno è evidenziato da numerosi campionamenti sia degli individui in età scolastica sia della popolazione adulta (PIAAC, OCSE PISA, ICONA PIRLS, prove INVALSI). Un'altra questione importante consiste nella distinzione fra comprensione e apprendimento. La comprensione è la base dell'apprendimento, che però implica processi di memorizzazione e rielaborazione esplicita. David Ausubel parla di apprendimento significativo (*meaningful learning*), il quale si realizza quando una nuova informazione si connette a un aspetto preesistente, che deve essere rilevante per la struttura cognitiva del soggetto. L'apprendimento significativo di Ausubel è un processo collaborativo: implica la capacità del maestro di costruire del materiale rilevante e la disponibilità dell'allievo a utilizzarlo. Per i teorici dell'apprendimento sociale, poi, non può esserci apprendimento se non attraverso l'osservazione di un comportamento altrui. Insomma: non basta leggere.

Il decalogo per l'uso dei dispositivi mobili a scuola, presentato dalla ministra dell'Istruzione Valeria Fedeli all'inizio del 2018, sembra eludere la questione. Vi si afferma che col digitale «le possibilità di apprendere sono ampliate, sia per la frequentazione di ambienti condivisi, sia per l'accesso alle informazioni». Il che è ovviamente vero. Ma non si entra nel merito dei possibili limiti cognitivi dello schermo, rispetto al libro di carta. Del resto nel testo della legge 13 luglio 2015, n. 107 (la cosiddetta Buona Scuola) la parola "digitale" compare due volte, quella "libro" neanche una. Stiamo facendo la cosa giusta?

— Paolo Costa

INNOVATORI

Nella pagina a fianco, Jeff Bezos. Ha fondato Amazon nel 1994 a Seattle; vendendo soprattutto libri, oggi è uno degli uomini più ricchi del mondo.

LIBRI E RECENSORI AI TEMPI DI AMAZON

L'IRRESISTIBILE ASCESA DEL ROBOT CRITICO

MA LA RETE INGANNA?

I MECCANISMI DI MARKETING PER LE VENDITE
DI LIBRI SU INTERNET FUNZIONANO MEGLIO
SE I CONSIGLI (RECENSIONI) VENGONO DATI
AUTOMATICAMENTE GRAZIE A UN ALGORITMO

di GIULIA ALONZO e OLIVIERO PONTE DI PINO

Alla fine del 2016, in ogni minuto Amazon vendeva 83 dollari di merce. Jeff Bezos, che ha fondato l'azienda nel 1994 a Seattle, è oggi l'uomo più ricco del mondo: ha accumulato, a fine 2017, un patrimonio di oltre 90 miliardi di dollari (CNBC, a partire dai dati del Bloomberg Billionaires Index). Il Paperon de' Paperoni 2.0 aveva però iniziato la sua parabola vendendo un prodotto analogico vecchio di 500 anni, che la convergenza verso il digitale aveva reso in teoria obsoleto: il libro cartaceo. Nel corso degli anni, la gamma dei prodotti e dei servizi offerti dal gigantesco supermercato online ha coperto tutti i settori merceologici, e a partire dal 2009 il suo Kindle ha conquistato anche il mercato degli e-book. Ma il segreto del successo di Bezos sta proprio nelle caratteristiche del "prodotto libro" e dei suoi

consumatori. Il mercato del libro (come quello di dischi e film) è caratterizzato da un'offerta molto ampia: centinaia di migliaia di titoli diversi, dai grandi best seller che vendono milioni di copie nel mercato globale ai prodotti destinati a piccole nicchie dei mercati nazionali. Con la moltiplicazione degli spazi espositivi a costo marginale (quasi nullo, diventa conveniente ampliare l'offerta alle nicchie della "coda lunga" che caratterizza il commercio online (Chris Anderson, *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Torino, Codice, 2010). Amazon ha valorizzato una produzione frammentata, che si rivolge a consumatori consapevoli ed esigenti, sfruttando le possibilità dei database, in grado di archiviare, catalogare e presentare le informazioni relative a centinaia di migliaia (e ora milioni) di titoli. Grazie a un'aggressiva politica dei prezzi nei confronti sia

degli editori sia degli acquirenti, con un'efficiente logistica, Amazon si è imposta come gigantesca libreria su scala mondiale, espellendo dal mercato molte librerie fisiche.

Agli inizi del suo percorso, Amazon non aveva esperti informatici nel proprio staff editoriale. Impiegava una decina di critici e redattori, che scrivevano recensioni, proponevano nuovi titoli e promuovevano le offerte. Erano gli artefici della cosiddetta “*Amazon's voice*”: per *The Wall Street Journal*, erano i critici librari più influenti del Paese, considerati i volumi di vendita che generavano. All'improvviso i redattori umani scomparvero, spazzati via dalla “dittatura del dilettante”, che secondo l'imprenditore americano Andrew Keen «si impone su quella dell'esperto e dietro alle apparenze di una disintermediazione capace di democratizzare i processi conoscitivi e produttivi nasconde un'ideologia, quella del web 2.0, che in realtà propone una forma di appiattimento del mondo e di svaporamento dei valori che tengono insieme i processi educativi, conoscitivi e produttivi» (Giovanni Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 91; si veda anche Andrew Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing Our Culture*, New York, Doubleday/Currency, 2007).

A prendere il posto dei critici professionisti impiegati da Amazon furono in primo luogo i clienti della libreria online. Bezos aveva colto un aspetto cruciale: il desiderio e la capacità di comunicare le proprie preferenze da parte dei consumatori di prodotti culturali. Dal giugno del 1995 Amazon ha offerto a tutti i frequentatori del sito la possibilità di pubblicare commenti online. I consumatori – gli acquirenti – diventano critici, con giudizi articola-



ti e meditati oppure con semplici stellette (da una a cinque, a gradimento crescente) o con un voto. Tuttavia al critico dilettante manca la competenza specifica, che gli consente di inserire ogni prodotto all'interno del proprio contesto, a cominciare dal “genere”, che orienta le scelte dei consumatori. Grazie alla frequentazione del percorso di un artista – ma anche alla conoscenza delle condizioni, dei metodi e dei processi creativi e produttivi – il critico può individuare le linee portanti di una poetica e della sua evoluzione. Come ha osservato Adorno, «senza competenza, senza una conoscenza abituale e fidata, il nuovo che si viene formando non può essere praticamente compreso».

Lo strumento nato per i libri si è ben presto allargato ad altri beni e servizi: dischi e DVD (Amazon iniziò a venderli nel 1998), hardware e software, o a siti che consigliano alberghi e ristoranti come Zagat (fondata nel 1979, acquisita da Google nel 2012), TripAdvisor (dal 2000) e Yelp (dal 2004). È il meccanismo che alimenta il successo dei best seller, delle hit parade e dei box office: se è piaciuto a molti altri consumatori, probabilmente piacerà anche a me. Più i giudizi degli utenti sono numerosi, più vengono considerati affidabili perché più vicini alle esigenze del “consumatore qualunque”. L'intero sistema crolla se si scopre che le recensioni non sono opera dei clienti, ma che sono “false”, scritte cioè a pagamento o per altri interessi. Tra-

dizionalmente, l'autorevolezza del critico era garantita dal prestigio della testata e dai filtri (e dai controlli) redazionali. Fin dal 2009 il sito Ereads si interrogava: «Se le Recensioni Amazon non servono a nulla, perché gli autori pagano perché qualcuno le scriva?».

Todd Jason Rutherford ha fatto fortuna, guadagnando fino a 28.000 dollari al mese, sfornando giudizi positivi con ritmi da catena di montaggio: «In una prima fase, il “recensore” proponeva di recensire un libro per 99 dollari. Ma alcuni clienti volevano un coro di voci a proclamare la loro eccellenza, quindi il signor Rutherford ha iniziato a offrire 20 recensioni on-line per 499 dollari. Non è bastato: qualcuno ha preteso un'intera orchestra, con 999 dollari si poteva arrivare a 50 recensioni» (David Streitfeld, *The Best Book Reviews Money Can Buy*, in *The New York Times*, 25 agosto 2012). Al suo sito, gettingbookreviews.com (non più attivo), sono state commissionate 4.531 recensioni. Bing Liu, esperto di *data mining* della University of Illinois, spiega che «le ruote del commercio online girano grazie alle recensioni positive». Nel 2008 Bing Liu ha preso in esame diversi milioni di giudizi sui libri pubblicati su Amazon: il 60% era di 5 stelle, un altro 20% di 4 stelle. «Il problema – spiega – è che quasi nessuno vuole scrivere una recensione da 5 stelle, così ci vuole qualcuno che le scriva».

Per restare credibili i motori di ricerca e i siti di e-commerce devono dunque scoprire ed eliminare le false recensioni. Per Jeffrey T. Hancock, professore di Scienza dell'informazione, le macchine sono più efficienti degli esseri umani a smascherare i falsi online: «Siamo evoluti nel corso di 60.000 anni guardandoci in faccia mentre parlavamo. Ora che comunichiamo nel virtuale, è diventato più difficile riconoscere gli indizi dell'inganno». Con

un gruppo di ricercatori della Cornell University, Hancock ha messo a punto un software in grado di individuare le false recensioni con una precisione del 90%, almeno a quanto si legge nel sito reviewskeptic.com.

Amazon ha iniziato una serie di battaglie legali contro gli utenti anonimi che postavano recensioni false “ingannevoli e non autentiche”. Nell'ottobre 2015 ha denunciato ben 1.114 “John Does” anonimi che si sarebbero fatti pagare un minimo di 5 dollari per ogni finta recensione. Non è bastato: nel novembre 2016 ha dovuto imporre un limite di 5 recensioni a settimana per ogni utente sui prodotti in vendita sulla sua piattaforma, a meno che non si tratti di acquisti verificati.

Un'altra intuizione vincente di Jeff Bezos è stata la decisione, presa nell'autunno del 1996, di raccomandare i libri in base alle scelte d'acquisto e alle pagine visualizzate dagli altri clienti. Non serve più un essere umano che si confronta con un altro essere umano, basta trovare associazioni tra i prodotti. Il cambiamento di approccio ha fatto la differenza. All'inizio il meccanismo era piuttosto rozzo, basato su alcune parole chiave, incrociate con le azioni del cliente: «Tendevano a offrirti piccole varianti del tuo acquisto precedente, all'infinito», ricorda James Marcus, recensore di libri per Amazon dal 1996 al 2001, «sembrava di andare a fare acquisti con lo scemo del villaggio» (J. Marcus, *Amazonia*, New York, New Press, 2004).

Nel 1997 Greg Linden era andato a lavorare come programmatore da Amazon perché «gli piaceva l'idea di vendere libri e vendere sapere, e di aiutare i clienti a trovare quello che cercavano». L'anno dopo, con alcuni colleghi ha presentato domanda di brevetto per un sistema di filtraggio *item-to-item*, che nel corso degli anni si è fatto sempre più raffi-

Qui sotto, uno dei magazzini di smistamento dei prodotti di Amazon. Nella pagina successiva, la copertina del volume recentemente pubblicato dagli autori di questo articolo.

nato e complesso. «Poiché i calcoli si potevano fare con largo anticipo, le raccomandazioni erano pressoché istantanee. Il metodo era anche versatile, in quanto poteva operare su diverse categorie di prodotto. Perciò, quando ha esteso il proprio business ad altri articoli oltre ai libri, Amazon era in grado di suggerire anche film o tostapane. E le raccomandazioni erano molto più valide di prima, in quanto il sistema utilizzava tutti i dati. Ci dicevamo scherzando che se il sistema avesse funzionato perfettamente, Amazon avrebbe dovuto mostrare ai potenziali clienti un libro solo, il prossimo che avrebbero acquistato», ricorda Linden (Viktor Mayer-Schönberger, Kenneth Cukier, *Big Data. Una rivoluzione che trasformerà il nostro modo di vivere e già minaccia la nostra libertà*, Milano, Garzanti, 2013, pp. 74-75).

Nei cloud che immagazzinano i big data, c'è il «nostro inconscio digitale: tutto ciò che si sa su di te e che tu non sai». Intorno al 2001 Amazon – un “bot” che grazie a un algoritmo scriveva consigli per gli acquisti in base a uno schema standard – raggiunse un grado sufficiente di affidabilità. Per gli editor-recensori che lavoravano per l'azienda non ci fu scampo: «Quando Amazon ha effettuato un test in cui si comparavano le vendite prodotte dagli editor umani con quelle stimulate dai contenuti generati automaticamente, i risultati apparivano profondamente disallineati. Il materiale estrapolato automaticamente dai dati generava molte più vendite. Il computer non sapeva perché un cliente che leggeva Ernest He-

mingway avrebbe voluto leggere anche Francis Scott Fitzgerald. Ma evidentemente contava poco. Quello che interessava erano i profitti» (Ibidem). La redazione venne smantellata, i “critici più influenti del Paese” persero il posto.

Oggi un terzo delle vendite totali di Amazon verrebbe (il condizionale è d'obbligo) dai suoi sistemi di raccomandazione e personalizzazione. Con questi sistemi Amazon ha messo fuori mercato molti concorrenti: non solo le grandi catene di librerie e



negozi di dischi, ma anche piccoli rivenditori locali, convinti che il rapporto personale con i clienti li avrebbe tenuti al riparo dai venti del cambiamento. In realtà, il metodo di lavoro di Linden ha rivoluzionato l'e-commerce, perché il metodo è stato adottato quasi da tutti.

Algoritmi simili vengono utilizzati anche dai social network dedicati agli appassionati di libri come Anobii o Goodreads, che dopo l'acquisizione di

Discovereads nel marzo 2011 dispone di un algoritmo, Netflix for Books, che consiglia quali libri leggere sulla base dei titoli di 20 libri della biblioteca dell'utente. Inoltre Amazon, attraverso un lettore di ebook come Kindle, è in grado di monitorare istante per istante le modalità di fruizione di un testo: la velocità di lettura, le interruzioni, le annotazioni ed eventualmente il momento in cui si abbandona il libro.

Gli algoritmi usati da Amazon, Anobii o Goodreads (ma anche da Facebook) tendono ad assecondare, o facilitare, l'omofilia, un fenomeno che non interessa solo la Rete, ma che in Rete si rafforza e viene esasperato dai meccanismi di filtraggio dei social network. Amazon e i social network e i motori di ricerca «diventano ordinatori e selezionatori, e in parte sostituiscono una ricerca che un tempo era individuale o dettata da mediatori più riconoscibili, più espliciti» (Giorgio Zanchini, *Leggere, cosa e come*, Roma, Donzelli, 2016, p. 86).

Oggi non sono solo gli esseri umani a scrivere recensioni, vere o false. Una quota crescente degli articoli che compaiono in Rete e sui giornali cartacei è opera di bot. Secondo una stima del *New York Times*, nel 2030 il 90% degli articoli sarà scritto da un software. Dal 2014 la Associated Press utilizza Wordsmith, che copre le trimestrali di oltre 3.000 aziende: «Basta inserire i dati economici della trimestrale e il software, in un inglese asciutto ed essenziale, elabora il suo piccolo *take* d'agenzia. Delle ultime 3.000 agenzie scritte da Wordsmith solo 120 hanno avuto bisogno di un intervento umano». Anche gli eventi sportivi minori vengono in buona par-

te raccontati così (Enrico Marro, *Ecco il robot giornalista che scrive articoli. Può battere l'homo sapiens?*, in *Il Sole 24 Ore*, 27 gennaio 2016). Sono ormai attivi anche software per creare poesie, come Swift-Speare, e romanzi, come True Love, un progetto di narrativa nato in Russia.

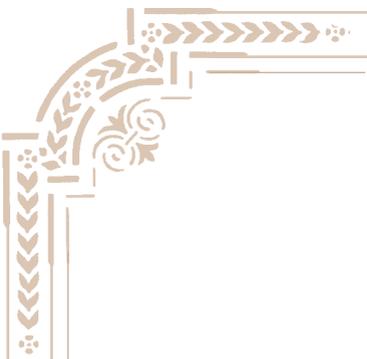
I robot giornalisti risultano assai credibili. Per un lettore "umano" è difficile distinguere il testo di un suo simile da quello scritto da un algoritmo. Christer Clerwall, dell'Università di Karlstad, in Svezia, ha formato due gruppi di studenti universitari, a cui ha fatto leggere rispettivamente un articolo scritto da un giornalista del *Los Angeles Times* e uno generato da un computer. Dei 18 studenti che avevano letto il primo articolo, 10 erano sicuri che fosse stato scritto da un computer. Tra i 27 lettori del pezzo scritto dal robot, 10 hanno pensato che fosse opera di un giornalista.

La più recente mutazione genetica del critico è l'assistente digitale intelligente: un software in grado di comprendere il linguaggio naturale e di interagire vocalmente con l'utente. Questo l'obiettivo di Siri, sviluppato da Apple, e di Alexa, sviluppato da Amazon. Attualmente Alexa è in grado di com-

pilare e trasmettere playlist, scegliere e leggere audiolibri, costruire liste delle cose da fare e da comperare, gestire agenda, sveglie e promemoria, offrire informazioni sul meteo e sul traffico. Lo sviluppo di nuove app arricchisce Alexa di funzioni inedite e la integra con la domotica, regolando per esempio temperatura e illuminazione. Se il compito del critico è offrirci consigli per gli acquisti, Alexa è in grado di farlo molto meglio di qualunque essere umano.

G. Alonzo e O. Ponte di Pino





E^{dit}o^{ri}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

GLI ALLIEVI PREDILETTI

Nella pagina a fianco, Antonio Banfi (ultimo a destra) con i suoi allievi nel 1935.

In alto, da sinistra: Vittorio Sereni, Antonia Pozzi, Remo Cantoni, Alberto Mondadori ed Enzo Paci; in basso, da sinistra: Ottavia Abate, Elisa Buzzoni e Clelia Abate.

UNA VITA PER I LIBRI

ANNI GLORIOSI (E SEMPRE IN BILICO)
NEL RACCONTO DI UN PROTAGONISTA

AVVENTURE EDITORIALI

DAL SAGGIATORE ALLA DIREZIONE DELLA FABBRI
PASSANDO PER LA VERONA DI MONDADORI

di MARIO ANDREOSE

Milano, per chi avesse l'intenzione di entrare nel giornalismo, era allora l'America: tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60, oltre al *Corriere della Sera*, c'erano vivacissimi giornali del pomeriggio, il *Corriere d'Informazione*, *La Notte*, il *Corriere Lombardo*, e c'era, soprattutto per me, un nuovo giornale, *Il Giorno*, dove scrivevano Giorgio Bocca, Alberto Arbasino, Gianni Brera, Gianni Clerici. Il direttore Gaetano Baldacci, che al Lido, durante il Festival del cinema, girava scortato da Adele Cambria tra la hall dell'Excelsior e il Palazzo del Cinema, forse per accorciare le mie motivate profferte di collaborazione, mi aveva detto: «Mi venga a trovare a Milano». E io l'ho preso in parola. Il tempo di raggranellare qualche spicciolo per la sopravvivenza "dei primi giorni" e di comunicarlo, un po' spavaldo, in casa e agli amici e di fare la valigia, dopo un'estenuante – allora come adesso – traversata in treno da Venezia, arrivo a Milano, in via Settala,

sede del giornale, abbastanza vicino alla stazione. L'usciera, al quale avevo comunicato del mio "appuntamento" pur senza una data e un orario fissati, mi informa che il dottor Baldacci non è più il direttore del *Giorno*. Sono passate solo due settimane dal mio approccio lidense. La miscela di smarrimento e determinazione che emana dal mio sguardo mi procura comunque un colloquio con un sostituto di rango, Roberto De Monticelli, di cui seguivo le critiche teatrali. È stata una gradevole conversazione, inevitabilmente conclusa con "le faremo sapere".

Milano, per chi avesse intenzione di entrare nell'editoria, nel giro delle gallerie d'arte o di qualunque altra cosa sorretta da una forte vocazione, era allora l'America. Bastava sedersi al bar Jamaica a Brera, gironzolare per mostre, consumare pasti essenziali nelle latterie per bohémien. Tutti parlavano con tutti, ti invitavano alle feste senza conoscerti, artisti, scrittori, giornalisti, fotografi affermati e tanti ragazzi e ragazze di belle speranze.



C'era sempre un catalogo da chiudere con testi mancanti da redigere in fretta; un traduttore in ritardo che ti rifilava qualche capitolo da completare; un indice analitico con tante schedine da compilare a mano e poi riordinare alfabeticamente; soprattutto montagne di bozze da correggere. Il mio principale datore di lavoro saltuario era allora Renata Cambiagli, caporedattore della Feltrinelli e moglie di Vittorio Spinazzola. Certo, non potevo ancora inviare notizie se non trionfali, rassicuranti a casa, ma almeno mi stavo risparmiando un poco onorevole rientro nei ranghi. Il posto fisso, un miraggio anche allora, arriva grazie a un bando di concorso vinto per un posto di correttore di bozze presso una casa editrice di recente fondazione, Il Saggiatore di Alberto Mondadori. Nelle mie estive perlustrazioni voyeuristiche, tra Lido e Harry's bar, avevo più volte notato Alberto, anche cineasta *en amateur*, magari in compagnia di Hemingway o di Orson Welles (con i quali più di un bicchiere aveva tracannato), così che lavorare per lui aggiungeva un tocco di glamour. Poi ben presto mi sono accorto che, più che lavorare, era come partecipare a un master multidisciplinare, permanente. Il progetto editoriale riguardava prevalentemente la saggistica, da subito articolata in collane che privilegiavano le scienze umane, la critica letteraria e le arti con l'intento dichiarato di "sprovincializzare la cultura italiana". A quel tempo l'offerta sembra davvero cogliere nel segno, tanto più che, nonostante le sue dimissioni da direttore editoriale della Mondadori, Alberto ha ottenuto la gestione commerciale della sua nuova produzione da parte dell'efficiente macchina mondadoriana. Vorrei citare almeno tre libri

di quel magico momento, tuttora in catalogo del nuovo Saggiatore, ed eletti, nel volgere del

millennio, tra i 20 titoli più significativi del secondo Novecento dai lettori di *Le Monde: Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss e *L'essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre. E poi i personaggi, i miei più diretti datori di lavoro, anche se qualcuno di loro scherzosamente rovesciava la prospettiva perché, una volta diventato caporedattore, ero io che li richiamavo garbatamente all'ordine del calendario di lavorazione. Primo tra tutti Giacomo Debenedetti, il direttore letterario, sublime saggista, al quale devo una conversione totale a Proust. I filosofi Enzo Paci, Remo Cantoni, Dino Formaggio figure eminenti della Scuola di Milano, eredi di Antonio Banfi, che, fuori dell'Accademia, secolarizzavano la loro disciplina al servizio della letteratura, del cinema, dell'arte. I musicologi Fedele D'Amico, dalla prosa scintillante, e Luigi Rognoni grande fautore della Scuola di Vienna e curatore del *Manuale di armonia* di Arnold Schönberg. Gli storici dell'arte Ranuccio Bianchi Bandinelli e Giulio Carlo Argan in grado di alimentare le nostre pubblicazioni dall'arte antica all'informale. Ernesto De Martino, etnologo e antropologo, della cui *Terra del rimorso* sul tarantismo ho potuto seguire le fasi di lavorazione con la sua équipe per la parte musicale, coreutica, folklorica e neuropsichiatrica. Bruno Maffi, colto outsider, militante del Partito comunista internazionalista, grande traduttore e suggeritore di importanti testi inediti, come le cronache degli inviati del *New York Daily Tribune* Marx e Engels in *India, Cina, Russia*. Debenedetti

DA DEBENEDETTI A SARTRE

Qui sotto, Giacomo Debenedetti con il Premio Tor Margana, Roma 1961. Nella pagina a fianco, Alberto Mondadori incontra Jean-Paul Sartre a Milano (1958 ca.).

UNA VITA PER I LIBRI

ti coltivava in proprio la “Biblioteca delle Silerchie”, una raffinata collana di testi brevi di cui vorrei ricordare almeno la struggente *Lettera al padre* di Franz Kafka.

Debenedetti, al quale Alberto sembrava avere consegnato le chiavi della sua vita, a un certo punto cade in disgrazia, in coincidenza con i primi scricchiolii della fortuna del Saggiatore e con l’altalenante saga della famiglia Mondadori. Alberto, dopo un festoso, provvisorio rientro da figliol prodigo nella casa madre, decide la definitiva, esiziale rottura. Debenedetti, «il primo critico italiano di questo secolo» (Gianfranco Contini), che subisce pure il rifiuto di una cattedra dall’Università, muore, di crepacuore. Della casa editrice, al funerale a Roma ci vado solo io; in prima fila ci sono Alberto Moravia e Mario Alicata, allora responsabile culturale del Pci, di cui Giacomino portava orgogliosamente in tasca la tessera. Il mutevole rapporto, venato anche di crudeltà,

tra Alberto e Debenedetti, mi ricordò allora, per analogia, quello tra Einaudi e Pavese, di cui ero edotto avendo curato la redazione della biografia pavesiana di Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*. Siamo all’inizio del ’67 e il bello, si fa per dire, deve ancora arrivare. Emancipatosi da ogni possibile controllo paterno, Alberto pensa in grande, ritiene che lo sviluppo sia il modo per dare solidità all’impresa: nuovi consulenti, nuove collane, riviste scientifiche, grandi opere enciclopediche. Cesare Garboli nuovo direttore letterario, Felice Ippolito con l’edizione italiana di *Scientific American*, Giancarlo De Carlo con la collana “Struttura e forma urbana”, Giampaolo Dossena, Enrico Filippini sono



tra i più prestigiosi acquisti della nuova fase.

Con il senno di poi, mi paiono gli ultimi giorni di Pompei. L’atmosfera è festosa, conviviale specie quando ci si raduna nella villa di Camaione, il piccolo Sanssouci di Alberto il Magnifico, i cui punti di maggiore attrazione sono il pavimento di mosaico di Chagall e la buona cucina della cuoca veneta: *brainstorming* continuo sul programma editoriale al quale danno talvolta il loro contributo anche gentili ospiti occasionali, come Pietro Citati e Fruttero&Lucentini. Il fatto è che, a fronte di tanti investimenti, proiettati a medio e lungo termine, i ricavi non bastano a sostenere i costi correnti; il mercato dei libri, risente del nuovo clima della “rivoluzione culturale” del ’68, al pari della didattica universitaria aggredita da una contestazione che reclama Marcuse al posto di Dante. Un concorso di circostanze sfavorevoli che culmina con la messa in liquidazione del Saggiatore, in seguito al ritiro del fido bancario

imposto dai ragionieri di Arnoldo. “L’impero Mondadori ci caccia tutti fuori!” scandisce un corteo di saggiatoriani e compagni, in sintonia con uno striscione retto lungo Corso Europa, dove c’è la nuova sede del Saggiatore, fino alla Statale. In serata l’occupazione della sede, divenuta bivacco anche di non pochi “estranei”, studenti, perdigiorno, maturi artisti e intellettuali candidati profeti di “anarchia libertà”. Alberto Mondadori in un primo momento non sa capacitarsi che proprio la sua casa, “oggettivamente di sinistra”, sia obiettivo della contestazione, ma io lo informo che a Parigi, in quel momento, è avvenuta la stessa cosa: gli studenti hanno preferito occupare un teatro d’avan-

guardia come l'Odéon di Jean-Louis Barrault piuttosto che il tempio della tradizione come la Comédie Française. Poco prima della bufera mi era riuscito di avviare una nuova collana di libri per ragazzi, con la collaborazione di Donatella Ziliotto, e di pubblicare il primo libro di due giovani allievi di Paci: Salvatore Veca e Pier Aldo Rovatti. Intanto pensieri diversi occupano le mie notti, ché di giorno ho ben altro da fare: Alberto Mondadori sta già pensando di coinvolgermi nella fondazione di un Saggiatore secondo con i pochi superstiti di una inevitabile pesante ristrutturazione; Arnoldo Mondadori mi fa nominare curatore della liquidazione, in quanto "persona affidabile", insomma un Arlecchino schizofrenico di goldoniana memoria; frotte di autori sotto contratto mi assediano per sapere che cosa avverrà delle loro opere; gli occupanti, colleghi e molti amici, mi guardano con sguardo cambiato e pensano o dicono: «Chiamerete la polizia per farci cacciare?»; dalla Mondadori mi arrivano segnali di una nuova prospettiva di lavoro; ho due bambini che vanno all'asilo; Milano mi sembra più inquinata e caotica di sempre, è l'autunno caldo del '69, una mattina di dicembre uno scoppio a poche decine di metri dal mio ufficio mi fa pensare a un incidente causato dal gas, ma era l'attentato di Piazza Fontana. In definitiva, è stato il bisogno di cambiare aria il movente principale di una svolta professionale piuttosto radicale, dopo undici anni di un'esperienza insieme formativa ed esaltante, da correttore di bozze ad aiuto redattore, redattore, redattore capo e direttore editoriale. Il mio nuovo interlocutore è Mario Formenton,



marito di Cristina Mondadori ultimogenita di Arnoldo, vicepresidente della Mondadori, incaricato dello sviluppo

delle officine grafiche di Verona. L'attività di stampa era allora un punto nodale della prosperità industriale mondadoriana. Lo spettacolo sonoro delle rotative, con il nastro di carta rutilante della tavolozza disneyana, che emettono ogni settimana quasi un milione di copie di *Topolino*, non è meno emozionante di quello di una cascata in montagna. Come non meno impressionante, e istruttiva, era la visione del magazzino dei libri stampati in attesa di spedizione o giacenti perché inventudati o resi dai librai: vertiginose navate di una cattedrale cartacea. Mi raccontarono che era consuetudine di Arnoldo invitare a Verona gli autori più importanti e che, nel bel mezzo della visita al magazzino, si lasciasse sfuggire un'autentica bestemmia, roteando il suo bastone da passeggio verso le giacenze destinate al macero. Non è da escludere che, in quel momento, qualche illustre letterato avvertisse l'esigenza di ammorbidire le pretese economiche nei confronti dell'afflitto editore.

All'interno dello stabilimento è stato allestito un settore editoriale ragazzi e coedizioni, indipendente dalla direzione editoriale di Milano, con l'intento di dare al programma un carattere quanto più internazionale e, aspetto non secondario, di ridurre i costi e dar lavoro alle macchine, e Formenton mi chiede se si tratta di un'attività che mi possa interessare. Mi prendo un paio di giorni di riflessione, perché si tratta di trasferirsi a Verona, sradicando la mia famiglia da Milano, e, soprattutto, di un nuovo mestiere. Ed è stato proprio il carattere di

assoluta novità a farmi accettare perché, pur non avendo la responsabilità diretta del progetto, mi si apriva un campo nuovo orientato all'invenzione, alla ricerca ancorate a un mercato in fieri.

Stiamo entrando negli anni '70, in piena rivoluzione culturale, che sposta l'interesse dei lettori di tutte le età prevalentemente sul bisogno di informazione, sulla saggistica. Una delle mie prime iniziative è rivolta ai Giovani Adulti, una nuova categoria di lettori, indicativamente tra 12 e 16 anni, già presente nel mondo anglosassone: parafrasando il titolo di un libro di Umberto Eco si chiamerà "Collana aperta" e accoglierà romanzi di formazione e testi di divulgazione su temi quali l'ecologia, l'ambiente, l'educazione sessuale, il marxismo, la psicoanalisi, lo sport, per il quale vorrei citare *Il mestiere del calciatore* del grande Gianni Brera. Per una narrativa di genere, con protagonisti detective in erba, traducevamo due fortunate serie americane: Nancy Drew per ragazze e gli Hardy Boys per i maschi, poi prodotte anche in serie tv. Il fulcro (*core business*) del programma riguardava però i libri illustrati, per la loro valenza industriale e della bilancia dei pagamenti, libri da esportazione in altri termini. Sono venuto così in contatto con una comunità ristretta ed esclusiva di editori associati a sigle prestigiose quali Thames&Hudson, Abrams, Flammarion, Hachette, Rizzoli USA, Phaidon, Prestel Verlag, tra gli altri, con i quali scambiarsi informazioni e iniziative di comune interesse nel campo dei libri d'arte. E lo stesso con la comunità, più ampia, degli editori di libri per ragazzi, già allora il mercato in maggiore espansione. Il luogo di incontro istituzionale era la Fiera di Francoforte, ma anche altre più specifiche, come la Fiera di Londra e la Fiera di Bologna. C'erano diversi canali di vendita da rifornire: la

libreria istituzionale, il porta a porta rateale con opere a carattere enciclopedico, il *mail-order* che richiedeva collane intere di divulgazione a tema variabile, nello stile lanciato da Time Life, distribuite per lo più da organizzazioni quali club del libro a liste di abbonati. Con il senno di poi si può dire che tale efficace collaborazione internazionale del mondo editoriale fosse un prodromo della globalizzazione e che, nonostante l'imperante, paradossale avversione al nozionismo, mai come allora i nostri ragazzi avevano avuto a disposizione una varietà di libri coloratissimi che rendevano loro familiari le tassonomie del mondo animale e di quello vegetale, le scoperte dell'archeologia e quelle della paleontologia fossile riguardo l'origine dell'uomo e degli animali preistorici, la cosmologia, l'atlante del cielo e quello del corpo umano. C'erano anche tutti i prodotti dell'universo disneyano, naturalmente, come imponenti monografie di Topolino, di Paperino, di zio Paperone ecc., per non dire del grande bestseller *Il manuale delle giovani marmotte*, realizzati direttamente dalla redazione di Topolino ed esportati ovunque, anche in America, la patria d'origine. E poi Asterix, tradotto dal francese, di cui ogni avventura vendeva allora mezzo milione di copie. Qui, nel periferico piccolo settore veronese, ma punta di diamante per fatturato e margine dell'universo mondadoriano, giungono come attutiti gli echi degli Anni di piombo, dell'assassinio di Pasolini e di Aldo Moro. Quel poco di nostalgia saggia e saggia che potevo serbare viene spazzato via dalla scomparsa, nel giro di pochi mesi, di Alberto Mondadori, di Enzo Paci e Remo Cantoni, poco più che sessantenni, feriti, penso, dal naufragio crudele di un'impresa, ed Enzo e Remo anche dalle umiliazioni arrecate dalla contestazione al loro magistero accademico. Ero

venuto a Verona con l'intento di passarvi due o tre anni, ma ne sono trascorsi nove ed è tempo di cambiare, anche perché le mie aspettative di riconoscimento e avanzamento vengono rinviate o disattese. Siamo nell'estate del '79 e, prima di partire per una vacanza in Costiera, che mi programmo più lunga del solito, vado a trovare Erich Linder, agente princeps e autorevole protagonista dell'editoria internazionale, al quale confido la mia aspirazione a un'alternativa.

Non gli lascio recapiti telefonici e, secondo le intese, dopo un paio di settimane, quando il rossore della mia pelle sembra appena trascolorare in una leggera abbronzatura, lo chiamo, per sentirmi dire che l'amministratore delegato del Gruppo Fabbri vorrebbe incontrarmi al più presto. Da Punta Campanella a Milano erano otto ore di guida con un intervallo di rifornimento e senza, allora, reali limiti di velocità. Così il mattino successivo posso presentarmi all'appuntamento nel bel palazzo di vetro, tra i primi a Milano. D'agosto, sul marciapiede di via Mecenate i tacchi, anche maschili, affondano nell'asfalto intenerito dalla canicola, nulla a che vedere con la periferia agreste del mio ufficio veronese, e i contigui piscina e campi di tennis. Ma tant'è. Il primo amministratore delegato della Fabbri che incontro è un simpatico ingegnere italo-americano, con un toscano o forse un virginia, di quelli lunghi con la paglietta, in bocca. Appartiene a un manipolo d'élite di capitani di ventura, ora qui domani là, dell'Ifi: il suo incarico precedente lo svolgeva in un cementificio e dopo la Fabbri lo andrò a salutare, riconoscente, all'Iveco, avendone in cambio meravigliosi modellini di camion d'epoca per la felicità di mio figlio. Si chiama George Manina e intanto, dopo non prolungati convenevoli (forse per le referenze di Linder o

intuitivo pragmatismo yankee), mi offre la direzione editoriale della Fabbri, libri trade e scolastica. Lo ringrazio e gli dico, ritualmente, che ci devo pensare, soprattutto perché l'editoria scolastica non è presente nel mio curriculum, ma in cuor mio sono convinto e già proiettato.

La Fabbri allora verteva in una situazione schizofrenica e molto malandata con i conti. Agnelli l'aveva avuta, in compenso di un prestito non esigibile, dai Fabbri, nel momento in cui il mercato delle grandi opere a fascicoli in edicola era crollato, la produzione di libri era del tutto trascurata e i responsabili editoriali della scolastica avevano come obiettivo principale quello di cancellare l'immagine nazional-popolare della tradizione Fabbri, in favore di una linea, per così dire, anticonformista, ma non propriamente attraente. A compromettere la serenità degli aulici finanziari dell'Ifi, avvezzi a ben altri commerci, c'era stata anche l'acquisizione delle case editrici Bompiani, Sonzogno ed Etas dalle mani di Carlo Caracciolo, più saggiamente, e proficuamente, orientato verso l'editoria dei giornali (*la Repubblica* e *L'Espresso*). Dovendo iniziare al più presto la mia nuova attività, devo concordare un distacco rapido dalla Mondadori e: addio vacanze, perché il mio ultimo compito mondadoriano è un piccolo giro d'Italia, in compagnia di Enzo Biagi, per lanciare la sua *Storia d'Italia a fumetti*, realizzata su suggerimento del suo agente Erich Linder.

È il 1° settembre 1979 e, dal mio ufficio d'angolo, ai piani alti del palazzo, con vista sul perenne serpentone di veicoli della tangenziale est e i capannoni paleoindustriali della gloriosa Caproni, mi accingo ad avventarmi incontro ai favolosi '80 con la positiva sensazione di una svolta.

Mario Andreose (1 - continua)

A SPASSO PER IL FAVOLOSO ARCHIVIO DI MARIA MULAS

LETTERATURA RITRATTA

UN PATRIMONIO DI OLTRE 19 MILA FOTOGRAFIE,
SENZA CONTARE NEGATIVI E DIAPOSITIVE.
FONDAMENTALI I RITRATTI, DOVE VIENE SEMPRE
"RUBATA" L'ANIMA DEGLI INTELLETTUALI,
UN GENERE ORMAI IN VIA DI ESTINZIONE

fotografie di MARIA MULAS presentazione di MARIA CANELLA

Questa straordinaria galleria di personaggi testimonia il ruolo di Maria Mulas come la più importante fotografa ritrattista del Novecento italiano e l'importanza del suo archivio come uno strumento indispensabile per documentare e ricostruire la storia visiva nella seconda metà del XX secolo.

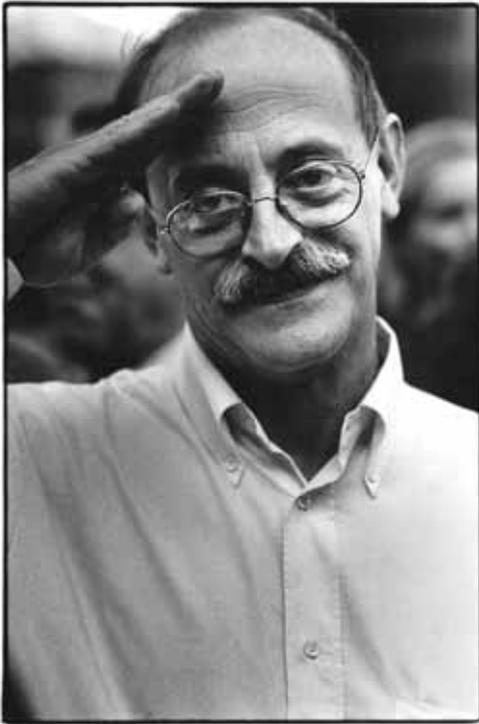
Non è stato facile estrapolare dal ricchissimo archivio della Mulas (composto da oltre 19.000 fotografie, senza contare negativi e diapositive), raccolto in quasi cinquant'anni di attività (documentata da decine e decine di mostre, cataloghi e articoli dei più autorevoli critici), una selezione di opere capaci di sintetizzarne il lavoro.

Nella sua carriera è possibile individuare tre fi-

lioni principali (ritratti, lavori di reportage e di ricerca), ma certamente il primo emerge per la sua rilevanza nelle fotografie realizzate in studio o nelle case e negli studi dei personaggi ritratti o in reportage di eventi privati e pubblici.

La selezione degli scrittori e degli editori, ritratti in queste pagine, basta a dare un'idea dell'importanza, dell'ampiezza e dell'articolazione dell'archivio, oltre che del prestigio professionale della Mulas e della qualità delle relazioni da lei intessute.

Maria Mulas è una milanese di adozione: nata a Manerba del Garda, si trasferisce molto giovane, nel 1956, nel capoluogo lombardo per intraprendere inizialmente un'attività di pittrice, ma ben presto viene spinta a seguire le orme del fratello



maggiore Ugo, grande maestro della fotografia internazionale. Nel 1976 inizia ad esporre sue fotografie alla galleria Il Diaframma; nel 1979 a Palazzo Reale partecipa alla mostra *L'altra metà dell'avanguardia*, curata da Lea Vergine nella quale vengono esposti i primi ritratti scattati ad artisti e ad amici. Seguono altre esposizioni miscelanee e monografiche, tra le quali si possono ricordare ad esempio quelle alla Galleria Il Milione, alla galleria Guastalla, alla galleria Cortina, fino ad arrivare al 1998 con una grande retrospettiva a Palazzo Reale; e ancora ricordiamo mostre al museo Pecci di Prato, al museo di Roma in

ANTONIO
TABUCCHI,
1982



ALBERTO
ARBASINO,
1984

PROTAGONISTI DIETRO L'OBIETTIVO



ALBERTO MORAVIA, 1985

DACIA MARAINI, 1979



Trastevere, per citarne solo alcune.

Nella mostra a Palazzo Morando tenuta lo scorso anno (a cura di Maria Canella e Andrea Tomasetig), qui rappresentata da venti ritratti di scrittori ed editori, si comprende l'importanza del lavoro di Maria Mulas alla quale pochi sono riusciti a dire di no: il suo archivio sta ora cercando una collocazione in modo da essere tutelato e valorizzato da un'istituzione culturale milanese.

Emilio Tadini diceva: «Chi è stato fotografato da Maria Mulas ricorda di essere stato guardato dai suoi occhi ma anche di avere parlato e comuni-

cato con lei». E non vi è nulla di più vero, in quanto nelle fotografie della Mulas si coglie una spiccata inclinazione a coltivare relazioni, incontri, la complicità con il soggetto e l'abilità nel cogliere la naturalezza, le espressioni, gli atteggiamenti, i caratteri, gli stili di vita, in un continuo dialogo tra quotidianità ed eccezionalità, tra realismo e ironia.

Tutte capacità formali introspettive con cui la Mulas ha immortalato i suoi personaggi, che appaiono ai nostri occhi non tanto come celebrità, quanto come personalità con le quali la fotografa



GIULIO EINAUDI, 1982

INGE FELTRINELLI
E GÜNTER GRASS, 1982

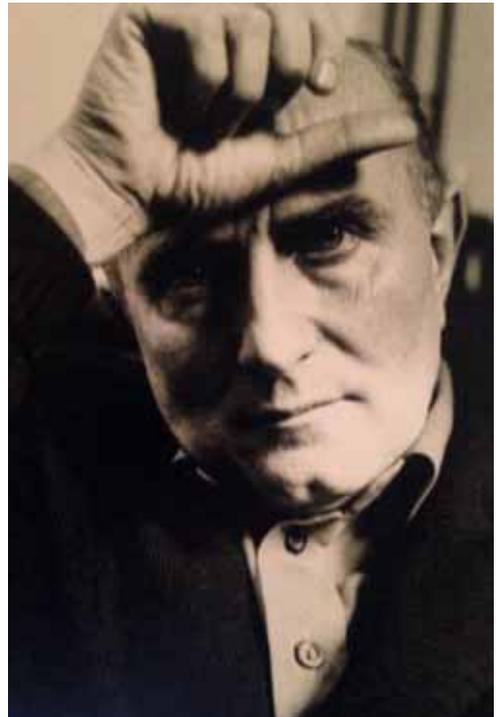


RAFFAELE CARRIERI, 1973

to, della sua opera, della sua rete di relazioni, del contesto sociale a cui si riferisce e addirittura dei suoi sentimenti più intimi. Gli scrittori e gli editori fotografati dalla Mulas diventano, nei suoi ritratti, protagonisti di una narrazione, se non

ha costruito relazioni e affettività. Non a caso il suo archivio è pieno di disegni, cartoline, documenti che testimoniano i profondi legami intrecciati da Maria Mulas con i personaggi da lei ritratti. Che si tratti di ritratti posati o di scatti rubati, nelle fotografie di Maria Mulas si legge una profonda conoscenza del personaggio ritrat-

GIOVANNI TESTORI, 1973





ROBERTO CALASSO, 1980

UMBERTO ECO, 1980



addirittura i personaggi delle loro opere, con un fascino irresistibile che riporta l'intellettuale nella dimensione epica di altri tempi.

Come ricorda la stessa Mulas in un'intervista rilasciata a *Radio Popolare* nei giorni della mostra nel giugno 2017: «Alcuni autori li mettevo in posa, altri invece erano talmente naturali che li lasciavo muoversi come volevano, l'importante per me era cogliere la loro personalità. Molti di loro erano già amici, altri lo sono diventati dopo il ritratto fotografico».

Sul rapporto con il fratello ricorda: «Mio fratello Ugo mi ha influenzato molto, naturalmente, senza di lui non avrei fatto questo lavoro. Sono rimasta talmente affascinata da quello che faceva da essere quasi costretta a fare le stesse cose. Senza però mai copiarlo. Non gli ho mai chiesto



ALLEN GINSBERG,
LAWRENCE FERLINGHETTI,
ANDREJ VOZNESENSKIJ, 1982

BERNARD-HENRY LEVI, 1979

consigli, ho fatto cose diverse, ma innegabilmente mi ha molto influenzato. In realtà, più che influenzarci, noi ci assomigliamo e abbiamo molte cose in comune. Ovviamente mi ha spronato e mi ha aiutato ad affrontare questa carriera. Com'è noto lui ha iniziato nei primi anni Cinquanta e io molto dopo, alla fine degli anni Sessanta».

Sulle sue scelte estetiche la Mulas ricorda: «Ho scelto il ritratto perché sono molto appassionata delle persone, mi piace capire come sono fatte. In realtà quello che ho sempre fatto è cercare di capire e di mettere a fuoco il carattere dei personaggi che fotografavo. Ed è per questo che quando i personaggi rivedono i loro ritratti, mi dicono

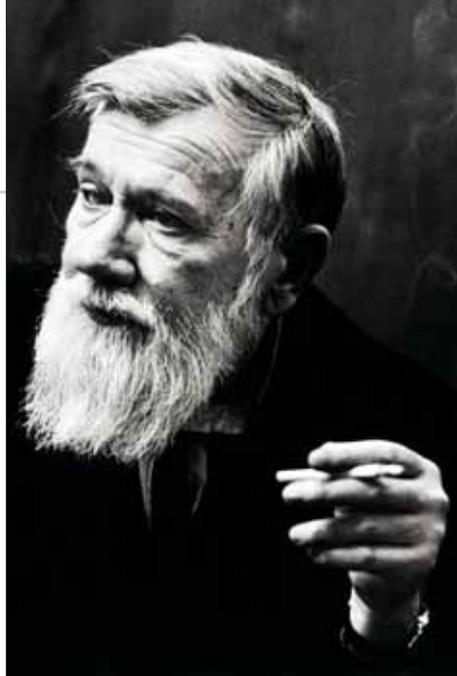
JORGE LUIS BORGES, 1978



ANDREJ SINJAVSKIJ, 1992



SALMAN RUSHDIE, 1983



sempre che ho colto il loro aspetto più nascosto e più vero, proprio come se fossi riuscita a rapire la loro anima».

Maria Mulas cerca di sfatare anche alcuni miti sulla fotografia in studio: «Molti pensano che il servizio fotografico finalizzato al ritratto di una persona sia fatto di tantissimi scatti da cui ne esce uno solo veramente buono, ma in realtà non è così; il lavoro di un bravo fotografo è tutto buono e in questo senso la selezione è ancor più difficile! Mi piace moltissimo il bianco e nero perché è un falso, perché non è realtà, e dunque è più interessante per l'artista. L'artista non fa mai la realtà com'è esattamente, ma ovviamente la trasfigura. Tuttavia anche il colore può essere interessante, se si riesce a non cadere nella volgarità. So che può sembrare eccessivo, ma a volte il colore può cadere nella volgarità mentre questo rischio non c'è con il bianco e nero».

JORGE AMADO, 1987



NADINE GORDIMER, 1986

Nell'intervista rilasciata a *Io Donna* nel luglio del 2017 la Mulas dice: «Il cambiamento mi affascina e metterlo a fuoco è un'avventura straordinaria! Pur cambiando continuamente temi e oggetti del mio lavoro, ho sempre cercato di seguire alcuni criteri creativi: mi interessava capire il personaggio e il suo carattere. Oggi molti si improvvisano e non comprendono che questo è un lavoro molto emotivo e molto fisico. Ricordo ancora che finivo di scattare stressata, agitata, senza fiato, anche solo per trovare l'angolazione giusta. La fotografia blocca i momenti e li rende

TONI MORRISON, 1983



GIORGIO SOAVI, 1984

eterni, la meraviglia è stato captare lo sguardo di chi avevo davanti. Ciò che mi attrae sono sempre le persone, ovunque vada. L'essere umano fa la differenza e ritengo che intercettare l'umanità in ciò che ci circonda sia un atto artistico, talvolta commovente. È un gioco delle parti, non potrebbe essere altrimenti, ma non puoi farlo con tutti, c'è bisogno di empatia. In questo senso i miei ritratti restituiscono il clima intellettuale di un'epoca straordinaria che purtroppo non è più ricostruibile: sono scomparsi i grandi intellettuali e insieme a loro è scomparso il fascino del loro ambiente».



MARIO SOLDATI E VALENTINO BOMPIANI, 1982



MITO DI UNA GENERAZIONE

Nella pagina a fianco, la locandina di uno dei film entrati nell'immaginario collettivo: *L'angelo azzurro* (1930), con Marlene Dietrich.

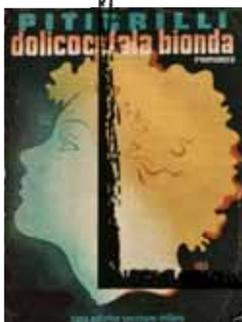
IL REGIME ALLE PRESE CON I LETTORI

IL LIBRO PER IL GRANDE PUBBLICO PRIMA
DELL'AVVENTO DELLA TELEVISIONE

LA CULTURA DI MASSA

IL FASCISMO NON RIUSCÌ AD IMPORRE UNA SUA
LETTERATURA. SENZA LE TRADUZIONI
SAREBBERO FALLITE TUTTE LE CASE EDITRICI

di DONALD SASSOON



LE DONNE, GLI AMORI

Qui sopra, la copertina della prima edizione di *Dolicocefala bionda* di Pitigrilli, 1936; a fianco, Liala alla macchina per scrivere con cui redasse i suoi *best seller*.



La cultura di massa era il nuovo spettro che sconvolgeva l'Europa, reso ancor più terrificante da un aumento dei movimenti politici di massa come il comunismo e il fascismo. Eppure era la società borghese che aveva creato la cultura di massa. Alcuni intellettuali della sinistra – Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Max Horkheimer – denunciavano la cultura popolare con la stessa ferocia con la quale i pensatori reazionari dell'Ottocento (penso a Charles Augustin Sainte-Beuve, Thomas Carlyle e Matthew Arnold) denunciavano la cosiddetta cultura industriale. La Scuola di Francoforte difendeva l'alta cultura della società europea contro la società di massa sia del fascismo sia dell'America capitalista. L'intellettuale comunista francese Paul Nizan attaccava i mezzi meccanici della cultura quali il cinema, la radio e il disco (1937). Walter Benjamin, nel suo saggio *L'autore come produttore* (1934), che preannuncia il più famoso e citatissimo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sosteneva che più un'opera d'arte viene riprodotta, più perde la sua aura di unicità. Si sbagliava completamente. La riproduzione aggiunge aura all'originale, questo è il motivo per il quale milioni di persone si recano al Museo del Louvre per osservare la Gioconda o vanno ad ascoltare Taylor Swift, anche se possono acquistare l'immagine riprodotta o il suono registrato per una frazione del prezzo. Certo, per ogni intellettuale che esprimeva il suo disgusto per la cultura di massa, se ne può trovare un altro che la accoglie individuando aspetti di modernità. E, comunque, mentre la barbarie può essere percepita dietro ogni innovazione, ugualmente ogni novità può essere vista come una liberazione. La televisione porta la cultura in ogni casa e tiene insieme la famiglia. Oppure essa trasforma le persone in recipienti passivi di *cultural*



trash, “spazzatura culturale”. Le stesse cose si dicevano sui romanzi nell'Ottocento.

La novità era che “le masse”, negli anni dopo la Grande Guerra, erano sempre più urbanizzate, e spesso ben lontane dall'essere passive. Quando gli intellettuali pensavano alle “masse” di solito includevano le nuove classi medie inferiori che costituivano una notevole percentuale di coloro che andavano al cinema, ascoltavano la radio e leggevano riviste e romanzi. La distanza di classe si riduceva. Gli intellettuali si trovavano a contatto con “le masse” ogni volta che andavano al cinema. Gli uni e le altre leggevano romanzi gialli, e ascoltavano la stessa radio. In alcuni casi la stessa musica piaceva ad entrambi. Siegfried Kracauer, nel suo saggio *Culto della distrazione* (1926), osservava che il pubblico cinematografico in una grande città come Berlino, con quattro milioni di abitanti, stava diventando omogeneo e cosmopolita. Kracauer aveva individuato un cosmopolitismo di massa. Il crescente mercato del cinema internazio-

TRA BURATTINI E INTRICATE STORIE D'AMORE

A destra, fotogramma (Bette Davis e Leslie Howard) di *Schiavo d'amore*, adattamento cinematografico (1934) di *Of Human Bondage* di William Somerset Maugham; sotto, *Pinocchio* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*) di Carlo Collodi, copertina della prima edizione in volume (1883).

IL REGIME ALLE PRESE CON I LETTORI

nale portava le masse a consumare la cultura di altri Paesi (di solito quella degli Stati Uniti, in se stessa un amalgama di diverse culture).

Tale cosmopolitismo rivela un paradosso: il protezionismo economico e culturale e il nazionalismo degli anni Venti e Trenta si scontrano con una crescente globalizzazione della cultura. Naturalmente, gli stati nazionali e i loro intellettuali si opponevano a questo flusso, che tuttavia non riuscivano a fermare.

Il periodo tra le due Guerre è stato un periodo di dittatura di destra in Europa, non solo in Italia e in Germania, i due casi più noti, ma anche nelle Repubbliche Baltiche, in Grecia, in Spagna, in Portogallo, in Polonia, in Ungheria, in Romania e in Bulgaria. Queste dittature produssero una cultura di massa? No. Hanno fallito praticamente ovunque. Naturalmente c'era una censura, ma la censura è un ostacolo al mercato culturale. Proibisce. Non produce.

E quando si parlava della morale, la censura nei Paesi democratici poteva essere tanto feroce come in quelli clero-autoritari quale la nuova Irlanda, indipendente dal 1922.

Durante tutto il periodo fascista, gli intellettuali italiani hanno continuato a discutere il problema sollevato da Ruggiero Bonghi a metà dell'Ottocento nel suo *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*. Il nazionalismo aggiungeva un altro interrogativo: perché la letteratura italiana non è popolare nel resto d'Europa? Così si lamentava Ercole Reggio in un articolo sulla *Nuova Antologia* il 1° ottobre 1930. Come potrebbe essere altrimenti, si chiede-

va Gramsci, se la letteratura italiana non era popolare neanche in Italia?

Autarchia fascista, o l'autosufficienza (e la depressione), avevano ridotto l'importazione di merci estere, ma non il numero di traduzioni, che aumentava notevolmente:

Traduzioni in italiano, il 1925 e il 1935

anno	dal francese	inglese	tedesco
1925	109	27	24
1935	393	327	185

Il successo di scrittori stranieri preoccupava il regime, ma preoccupava anche – per ovvi motivi – giovani scrittori italiani. Vitaliano Brancati, prima fascista, poi antifascista e autore di romanzi pregiati come *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio*, non esitava a chiedere ai suoi amici fascisti di intervenire con Mondadori per bloccare tutta questa “pornografia” straniera. Umberto Fracchia, che non era fascista, ne *L'Italia Letteraria* chiedeva leggi per limitare le traduzioni.

Alcuni scrittori filo-fascisti erano popolari: Mario Appellius (1892-1946, noto come il megafono del Duce e autore del *soundbite* «Dio stramaledica gli Inglesi»), Antonio Beltramelli (1879-1930), Arnaldo Cipolla (1877-1938, il “Kipling italiano”, che andò a combattere volontario in Etiopia) e Yvon De Begnac (1913-1983), che scrisse una biografia di Mussolini. Questi scrittori sono ormai completamente dimenticati.

Nel 1938, con l'autarchia in pieno regime, il fa-



scismo decretava che i librai non dovessero dare più del 25 per cento del loro spazio agli autori stranieri, mentre si obbligavano gli editori a richiedere un permesso per tradurre le opere straniere. In precedenza venne proibito ai giornali di pubblicare romanzi stranieri a puntate sulla terza pagina – anche se questo provvedimento non fu sempre rispettato. Eppure autori stranieri non furono mai proibiti. Il vero protezionismo culturale era impossibile. Thomas Mann, G.K. Chesterton e George Bernard Shaw furono pubblicati così come James Joyce, Il'ja Grigor'evič Èrenburg, André Malraux, Virginia Woolf, Ernest Hemingway e André Gide. Bompiani tradusse Erskine Caldwell, John Steinbeck e James M. Cain (il cui romanzo *Il postino suona sempre due volte* fu adattato, nel 1943, nel film *Ossessione* di Luchino Visconti, con la sceneggiatura di Mario Alicata, che negli anni Cinquanta fu responsabile culturale del PCI). Né riuscì il fascismo a impedire la pubblicazione, nel bel mezzo della guerra, di un'antologia di letteratura americana, chiamata *Americana* e curata dal filo-comunista Elio Vittorini.

Quelli che si lamentavano dell'invasione straniera non avevano capito i problemi economici dell'editoria. Il rischio nel tradurre autori che avevano avuto successo all'estero era sempre minore rispetto a quello che si correva nel promuovere sconosciuti scrittori italiani. Gli autori stranieri costavano poco: le richieste di royalties corrispondevano solo al 5% o giù di lì mentre quelli italiani esigevano tra il 15 e il 25 per cento, e non vendevano molti libri. Naturalmente, i libri stranieri dovevano essere tradotti, ma l'Italia era piena di intellettuali disoccupati più che disposti a tradurre un romanzo per poche lire.

Il regime faceva del suo meglio per promuovere i



libri italiani, in particolare i libri fascisti. Nel 1934 la rivista *Nuova Antologia* lanciava un nuovo premio per il romanzo “dell'epoca fascista”. I risultati furono scarsi. La maggior parte dei quarantacinque romanzi presentati erano illeggibili e un po' troppo fascisti perfino per una giuria presieduta da Luigi Federzoni, che includeva Giuseppe Bottai (Ministro dell'Educazione Nazionale nel periodo 1936-43). Non se la sentirono di assegnare il primo premio a chiunque, ma dettero il secondo e terzo premio al romanzo *Questi ragazzi* di Romolo Moizo e a *Scatena* di Mario Massa. L'aspetto più bizzarro fu che la giuria non spiegò mai perché quei libri erano particolarmente fascisti.

Il regime cercò poi di produrre un suo best seller: *La Marcia su Gondar* (1937) di Achille Starace, allora Segretario del Partito Nazionale Fascista. Questo celebrava le vittorie italiane nella campagna d'Etiopia del 1935-36. Fu pubblicato da Mondadori e stampato in 100.000 copie, una cifra assurdamamente alta. L'intero partito fascista fu mobilitato nella campagna di marketing. Nonostante ciò non ne furono vendute molte copie. I librai non volevano avere in magazzino troppi libri invenduti. Era difficile convincere la gente a comprare *La Marcia su Gondar*, ancor meno di leggerlo. Ci sono limiti allo stato “totalitario”.

Il problema era che il libro “politicamente corretto” – per usare un'espressione moderna per un

I FINTI BEST SELLER DEL REGIME

qui sotto, *La Marcia su Gondar* di Achille Starace, 1937 (copertina della prima edizione); nella pagina a fianco, *Colloqui con Mussolini* di Emil Ludwig, pubblicato nel 1932.

IL REGIME ALLE PRESE CON I LETTORI

concetto che è vecchio da secoli – è molto difficile da produrre, dato che la maggior parte dei libri sono aperti a più interpretazioni. Per esempio, *Colloqui con Mussolini* (1932) di Emil Ludwig, una lunga intervista con il Duce, avrebbe dovuto soddisfare il regime. L'autore era un ammiratore di Mussolini e Mussolini aveva l'intervistatore in simpatia, approvando di fatto il testo tedesco. Ma c'erano problemi. Mussolini, consapevole che il libro era indirizzato a un pubblico straniero, aveva dato di sé l'immagine di politico benevolo, tollerante e quasi liberale. Inoltre, il Duce aveva fatto alcune affermazioni con le quali manifestava il suo disprezzo per gli italiani («un gregge di pecore») e le sue visioni antidiluviane delle donne: «Le donne devono obbedire [...]. Sono contro il femminismo di tutti i tipi. Nel nostro Stato le donne non devono contare [...]. Se no si finisce come tra gli anglo-sassoni. E cioè con il matriarcato!». Nella seconda edizione italiana il testo fu modificato, ma vendette poche copie. Dopo il 1938, con la campagna antisemita in pieno svolgimento, i lettori avrebbero trovato alquanto strani alcuni passaggi dove si affermava che non esisteva l'antisemitismo in Italia, che gli ebrei italiani erano ottimi cittadini che avevano combattuto con coraggio durante la guerra, e via dicendo. Il conflitto tra politica e mercato si riproduceva nelle biblioteche pubbliche. I bibliotecari fornivano tutto ciò che le autorità volevano, ma dovevano anche attirare lettori. E i lettori, quasi esclusiva-

mente di classe media, desideravano la solita roba: la letteratura canonica dell'Ottocento e del primo Novecento. Volevano Dostoevskij, Tolstoj e Gogol'; volevano i grandi classici francesi (Hugo e Dumas); volevano Kipling e Jack London e anche *Pinocchio*, Salgari e De Amicis. Questo presentava problemi. Insegnanti e sacerdoti non approvavano *Pinocchio*. Non solo non era alta cultura ma

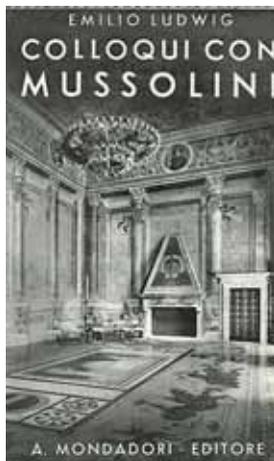
conteneva un elemento di sovversione e strane allusioni alla religione, come la crocifissione di Pinocchio e il fatto che il padre di Pinocchio era un falegname come quello di Gesù. Salgari era anti-britannico, il che andava bene, ma nessuno dei suoi eroi era italiano. E *Cuore* di De Amicis era patriottico e celebrava l'unità nazionale. Ma, ahimè, De Amicis era stato un socialista convinto.

I libri italiani che furono veramente popolari durante il fascismo erano quelli già noti nel periodo antecedente, quali i romanzi un po' audaci di Pitigrilli

come *Mammiferi di Lusso* (1920) e *Mimì Bluette, fiore del mio giardino* di Guido Da Verona (1916). Pitigrilli (1893-1975) rimase popolare in tutto il periodo fascista, anche se c'è poco che potrebbe essere considerato come "fascista" nei suoi romanzi. Nato Dino Segre, ebreo torinese, a lui piaceva prendere in giro ideali, sentimenti e tutto ciò che era sacro, offrendo così una lettura confortante per coloro che pretendevano di far parte di una borghesia di classe superiore, fredda e cinica, anziché membri di una spaventata piccola borghesia – il



vero nucleo dei lettori di Pitigrilli. L'immoralità di Pitigrilli era un modo per *épater les bourgeois*, una manovra di marketing sfruttata prima di lui dai dadaisti, i futuristi e in precedenza da Oscar Wilde, D'Annunzio e da molti altri. La cosa funzionava perché Pitigrilli conosceva il suo pubblico, un nuovo pubblico uscito dalla Prima guerra mondiale, che pareva disprezzare le convenzioni di ieri per abbracciare un nuovo stile di vita, sfidando i suoi anziani e l'autorità. Soprattutto essi volevano apparire moderni. I romanzi di Pitigrilli riciclavano temi più vecchi come quello della donna come *femmes fatales*, oggetti oscuri del desiderio che facevano impazzire gli uomini. Ritroviamo la *femme fatale* nella *Lulu* di Frank Wedekind, nella Mildred del Somerset Maugham di *Of Human Bondage* (*Schiavo d'amore*, 1915), *Nana* di Zola, nella Concha Perez de *La Femme et le Pantin* di Pierre Louÿs (1898) e la Rosa Fröhlich del *Professor Unrat* di Heinrich Mann (1905; origine del famoso adattamento cinematografico *L'angelo azzurro*, del 1930, con Marlene Dietrich). Questo soddisfaceva sia i lettori sia le lettrici. Gli uomini potevano trovare in queste donne immaginarie, così diverse dalle loro mogli e madri, l'adempimento di alcune delle loro fantasie meno complicate. Le donne potevano apprezzare eroine che, invece di essere sedotte e abbandonate, incinte e povere, le ripagavano essendo seduttrici a loro volta prima di abbandonare "quel bastardo" al suo meritato destino. Pitigrilli, insolitamente per un romanziere italiano



della sua generazione, fu tradotto in molte lingue, tra le quali lo spagnolo, il francese, l'inglese e il russo, soprattutto con il suo romanzo di maggior successo, *Dolicocefala bionda* (1936), che inizia con l'aforisma «Capisco il bacio al lebbroso, ma non ammetto la stretta di mano al cretino». Questi libri non diventarono mai classici, ma facevano parte di una moda letteraria meno provinciale rispetto alle novelle italiane del passato. Erano una risposta italiana alla crescente internazionalizzazione dei generi e alla crescente omogeneizzazione del pubblico europeo. Per esempio, lo stesso genere di letteratura fu prodotto in Francia da scrittori come Maurice Dekobra (più noto in Europa di Pitigrilli). I suoi libri – come quelli di Pitigrilli – descrivevano un mondo molto meno inibito di quello abitato dai loro lettori: un mondo di crociere, casinò, discoteche e di persone che bevono champagne. Tali libri, anche se guidati da una trama, fornivano ai lettori informazioni su come vivono i

swinging ricchi, alimentando le fantasie e dando loro l'illusione di essere uno di questi. Lo si poteva fare acquistando, in chiave minore, lo stile di vita di personaggi romanzeschi; proprio come chi, negli anni Sessanta, dopo aver letto un paio di thriller di James Bond o averne visto i film, pensava di essere *cool* ordinando *Dry Martini shaken not stirred* ("agitato, non mescolato"). Molti scrittori si rendevano perfettamente conto di scrivere manuali di comportamento. La scrittrice italiana Liala, fra le più note autrici di romanzi d'appendice del XX secolo, si vantava

apertamente di aver insegnato alle sue lettrici come comportarsi in ambienti sociali dove normalmente non sarebbero state accettate.

Nell'Italia fascista, un editore, sopra tutti gli altri, capi perfettamente che i lettori non erano

così nettamente divisi come le élites letterarie pensavano: Arnoldo Mondadori, che divenne il maggior editore italiano. Il ritardo dell'Italia, in termini di numero dei lettori, si volse a suo vantaggio. In altri Paesi, come la Francia, dove Hachette era dominante da decenni, sarebbe stato difficile per un nuovo editore espandersi nel mercato di massa. In Italia questo mercato doveva essere creato da zero. Mondadori portava all'attività editoriale un atteggiamento populista assente tra gli editori già consolidati come Sonzogno e Treves, che fino ad allora avevano dominato il mercato. La Prima guerra mondiale fornì a Mondadori un'ottima opportunità di business. Quando iniziò la guerra ottenne commissioni per la produzione di libri per i soldati. L'esercito offriva una nuova cerchia di lettori, per così dire, "in cattività". Come tutti i soldati sanno, le guerre consistono in periodi relativamente lunghi di inattività interrotti da combattimenti sporadici. Si aspetta, nervosamente, l'azione. Le autorità sapevano che la semplice propaganda pro-guerra sarebbe stata letta da pochi soldati. La strategia migliore era quella di fornire libri e giornali sicuri e d'intrattenimento che li allontanavano dalla politica. Questo è ciò che Mondadori poteva fornire. Alla fine della guerra era ricco.

Mondadori produceva una gamma completa: libri scolastici, libri di consultazione, libri di saggistica,



cultura alta, cultura bassa, cultura *middlebrow*, fumetti (importazione Disney), giornali, riviste per le donne come *Grazia* e, per le classi medie inferiori, la rivista *Tempo*, entrambe uscite poco prima della guerra. Pubblicò Goethe e D.H.

Lawrence così come thriller a buon mercato. Era, di gran lunga, l'editore più dinamico in Italia. Per il pubblico, Mondadori era la casa editrice con i migliori autori; per gli scrittori era la casa editrice con il più grande pubblico.

Egli adattò enciclopedie provenienti dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti, e tenne il passo con i cambiamenti tecnologici di stampa e di grafica. Cercò di soddisfare la sete di auto-miglioramento della piccola borghesia italiana con iniziative quali la Biblioteca Mondadori (febbraio 1926), una serie di duecento piccoli volumi che coprivano le conoscenze necessarie per "l'uomo di media cultura". Verso la fine degli anni Venti un bambino italiano poteva imparare a leggere sui libri di Mondadori, poi usare i libri di testo Mondadori a scuola, e divertirsi con i fumetti Mondadori, mentre i suoi genitori leggevano riviste Mondadori, gialli, storie sentimentali, classici, ma anche i *best sellers* americani, libri d'arte ed enciclopedie.

La fonte principale di ispirazione proveniva dalla Francia. Gli autori francesi tradotti erano di gran lunga i più popolari in Italia anche perché il francese era la seconda lingua delle élites italiane. In Francia la collezione settimanale *Le Masque*, creata nel 1927, registrava una media di 25.000 copie. Il pubblico era ormai pronto per l'acquisto di libri, piuttosto che leggerli a puntate su un settimanale. La nuova collana del crimine erano i Gialli, così

PROVOCATORI E GIALLISTI

Nella pagina accanto, Pitigrilli (Dino Segre);
a destra, Arnoldo Mondadori con Georges Simenon.

chiamati a causa delle copertine dei libri (prima viste in Svizzera), recanti spesso le immagini sensazionali del designer britannico Abbey (Salomon van Abbé, un ebreo originario di Amsterdam). L'innovazione, che aumentava notevolmente le vendite, fu il sistema di distribuzione: i gialli erano venduti nelle edicole, piuttosto che nelle librerie che intimorivano i lettori. I libri dovevano essere venduti in un periodo di tempo molto breve per fare spazio a quelli nuovi. I titoli di successo venivano rapidamente ristampati e distribuiti. La prima edizione del primo giallo vendette circa 20.000 copie. Poi le vendite si stabilizzarono tra 10.000 e 15.000, con Edgar Wallace e S.S. Van Dine. Quasi tutti i romanzi gialli erano traduzioni. Il genere era decisamente "anglo-sassone"; oltre al francese Georges Simenon non c'era molto altro. La strategia di distribuzione dei libri popolari Mondadori si basava sul principio della loro pubblicazione periodica (di solito a intervalli di due settimane), una pratica comune in altri Paesi. L'idea era quella di creare fedeltà alla marca, al *brand*, non agli autori. Mondadori andò con il flusso, adulando il Duce, facendo favori, producendo a spese enormi le opere raccolte di Gabriele D'Annunzio. Mondadori aveva bisogno del sostegno di Mussolini, perché in un Paese con una percentuale relativamente bassa di lettori, il mercato più importante per i libri era il mercato scolastico con un solo cliente: il Ministero dell'Istruzione. I romanzi potevano vendersi in migliaia di copie, ma il singolo libro di testo adottato dal regime per tutti gli allievi delle scuole elementari si stampava in milioni di copie. E Mondadori li stampava. Un successo internazionale come *Via col vento*, che aveva venduto un milione di copie in pochi mesi in inglese, vendette in Italia "solo"



100.000 copie in cinque anni. C'erano, naturalmente, autori italiani veramente popolari. Il più noto e celebre fu la scrittrice Liala, autrice di romanzi d'appendice per un pubblico femminile. Quanto Liala abbia avuto successo negli anni Trenta non è chiaro. Tra il 1931 e il 1946 Liala scrisse due romanzi al mese e altri trenta romanzi tra il 1946 e il 1955. Le sue storie sono abbastanza standard: il personaggio femminile principale può essere felice solo se si sacrifica. Se segue le sue passioni finisce per sposare l'uomo sbagliato, o averlo come amante. La maggior parte dei romanzi di Liala sono variazioni su questo tema. Ma in tali storie la standardizzazione è obbligatoria e l'autore non può permettersi di tradire le aspettative dei suoi lettori. In questi libri non è possibile proporre una cosa un po' sovversiva, alla Pitigrilli, un romanzo nel quale la nostra eroina, chiamiamola Fifì, lascia il marito persona onesta, sensibile, ricca e attraente, abbandona i suoi figli per scappare con un giocatore d'azzardo, spesso ubriaco, con il quale vive felicemente dopo aver trovato soddisfazione personale come spogliarellista in un locale notturno. Gran parte della letteratura tra le due Guerre (insieme al cinema) creò quella cultura di massa che ha formato la spina dorsale della narrativa televisiva. Lo fa ancora.

Donald Sassoon

I MANIACI DELL'"ARTE DEGENERATA"

Nella pagina a fianco, *Thérèse Dreaming* di Balthus esposta al Metropolitan Museum di New York. L'opera è stata presa di mira perché «il dipinto è un invito alla pedofilia».

LETTERATURA E NUOVE TENDENZE

ECCO COSA SUCCEDERÀ SE FINIAMO
NELLA TRAPPOLA DELLA "BUONA CENSURA"

PER FAVORE, SIA CORRETTO

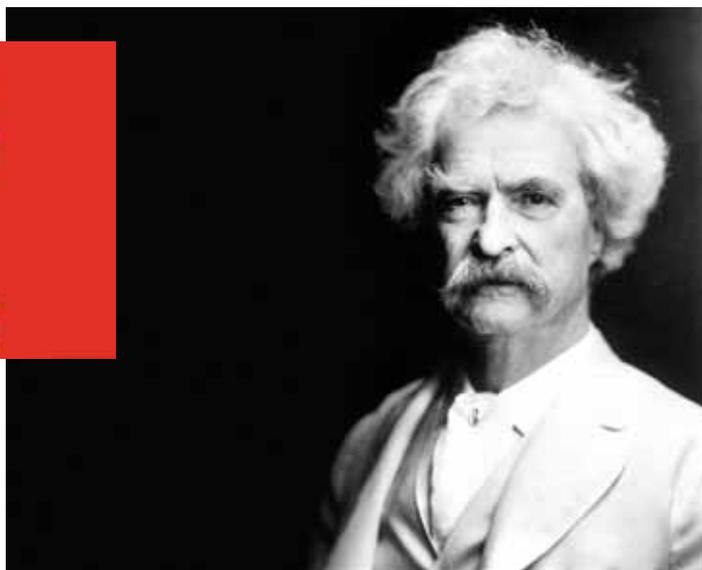
LA "CULTURA DEL PIAGNISTEO" HA GIÀ FATTO
MOLTE VITTIME OLTREOCEANO. ORA VI SI ADATTA
ANCHE LA GRAN BRETAGNA E IL RESTO D'EUROPA

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



AUTORI NEL MIRINO

Qui sopra, il Grande Fratello immaginato da George Orwell in *1984*. A fianco, Mark Twain, tra gli autori americani meno politicamente corretti.



Che cosa accadrà al vecchio verro della *Fattoria degli animali* di Orwell e ai *Tre porcellini* in lotta col lupo? Spariranno per sempre dai nostri scaffali e dal nostro immaginario? Saranno sostituiti da animali più presentabili e politicamente corretti? A spingerli tra le specie a rischio d'estinzione è l'epidemia del politicamente corretto che ha progressivamente contagiato la cultura occidentale. Per fortuna i suini di cui sopra non si trovano nel catalogo della prestigiosa Oxford University Press, vista la nuova linea editoriale che ha proibito ai suoi autori di menzionare nei testi le parole "maiale" e "carne di maiale" (e le loro brave derivazioni: salsicce, salame, prosciutto e via insaccando) con l'intento di non offendere i lettori musulmani ed ebrei.

Sono solo linee guida, secondo l'editore inglese: «Pubblichiamo libri in 200 Paesi e consigliamo sempre ai nostri autori di rispettare le sensibilità locali, le differenze culturali». Proposito nobilissimo naturalmente, ma se dovessimo rispettare la "sensibilità" di ogni gruppo, comunità e individuo in ogni pubblicazione e magari con effetto retroattivo su qualunque testo della letteratura mondiale, ci troveremo, prima o poi, a vagare in un mesto cimitero di parole defunte e di epitaffi alla fine dell'immaginazione. Come rischia di accadere ne *La meravigliosa O* (1957) di James Thurber, storia di un pirata che si impadronisce di un'isola e mette al bando la lettera O, che detesta in modo viscerale da quando la madre è rimasta incastrata in un oblò. Per fortuna i ribelli sull'isola non mancano, continueranno a parlare con la lettera vietata e manderanno a monte il piano del corsaro perché «*a coat is not a cat and a boat is not a bat*» o, nella versione italiana, «quando voglio le uova non



voglio l'uva». Un chiaro esempio del rischio che corriamo è rintracciabile nelle fiabe politicamente corrette riscritte da James Finn Garner. Nelle nuove versioni dei classici per l'infanzia l'imperatore non è più nudo ma segue la moda di stagione, Biancaneve si rifugia dai sette diversamente alti, Riccioli d'oro è una scienziata impegnata a studiare l'antropomorfismo degli orsi e le sirene si vedono finalmente riconosciuti i diritti fondamentali che quel conservatore di Hans Christian Andersen non aveva mai concesso ai protagonisti delle sue storie (nell'Ottocento). Più che un adattamento, una satira che mette alla berlina il tentativo di normalizzare anche le più tradizionali forme narrative per proteggere i bambini (ma forse gli adulti in primis) dalle ingiustizie del mondo. Ma il rischio di svegliarsi in un incubo di anodina perfezione è dietro l'angolo e tenderebbe ad assomigliare purtroppo alla dittatura di *1984* di George Orwell, dove il partito unico ha imposto una neolingua priva di sfumature eterodosse e il Ministero della Verità si preoccupa di correggere testi e articoli del passato perché corrispondano al

dettato del Grande Fratello. Inevitabile il riferimento al futuro distopico di *Fahrenheit 451* (la temperatura a cui brucia la carta) di Ray Bradbury in cui il pompiere Montag è addetto a incendiare le case di chi viola la legge conservando i libri banditi: «Era una gioia appiccare il fuoco. Era una gioia speciale vedere le cose divorate, vederle annerite [...] per far cadere tutti i cenci e le rovine carbonizzate della storia».

Prendiamo uno dei grandi personaggi della storia della letteratura: il capitano Achab del *Moby Dick* di Herman Melville. Fino a qualche tempo fa non avremmo avuto difficoltà a definirlo semplicemente un cacciatore di balene. Ma per un numero crescente di persone andrebbe chiamato col suo “vero nome”: «Una persona portatrice di un comportamento scorretto nei confronti dei cetacei a rischio di estinzione», un uomo contrario a ogni regola fondamentale per la conservazione del patrimonio ambientale, anzi un rappresentante convinto del dispotismo del mercato globale, pronto a fare affari con l’industria monopolistica dell’olio. Se pensate di potervi imbattere in una definizione di questo tenore solo negli ambienti più radicali di qualche città liberal americana siete molto ottimisti: ora potrebbe capitarvi in molti Paesi al di qua dell’Atlantico e vi conviene esser pronti ad esser coperti di impropri se sosterrete tesi differenti sull’argomento con dichiarazioni non sufficientemente eufemistiche.

Nella nuova versione di *Huckleberry Finn* di Mark Twain, curata dal professor Alan Gribben, la parola *nigger* è stata sostituita con *slave* (schiavo) ed è scomparso il termine *injun* (indiano) per non urtare la sensibilità delle minoranze pellerossa. Senza considerare però che il testo così finisce per cambiare il significato attribuito dall’autore che, quando ha scritto il libro alla fine dell’Ottocento,

ha usato parole di uso comune che non avevano alcun intento spregiativo. Si potrebbe aggiungere che non si tratta di un comportamento tanto nuovo in fondo. Prendiamo le istruzioni che Elio Vittorini diede nel 1964 a Fernanda Pivano, traduttrice delle poesie di Allen Ginsberg: «Sostituire sperma con seme; sostituire l’ultima sbora con l’ultimo sperma», «sostituire buco del culo con b.d.c.», «sostituire cazzo con membro», «sostituire l’intera parola culi con tre puntini», «sostituire l’intera parola cazzo con tre puntini». Il tutto si ritrova in una lettera inviata dalla direzione editoriale Mondadori; ma il contesto era differente e la versione edulcorata di *Howl* era volta a evitare problemi in vista della pubblicazione di un’antologia poetica, visto «il moralismo della Magistratura Italiana». Il fenomeno del politicamente corretto, mosso dal desiderio di evitare ogni forma di emarginazione dei più deboli, sarebbe in fondo condivisibile da chiunque se non raggiungesse punte radicali ed effetti parossistici nocivi per tutti. Il rischio è anzitutto che si riduca a una pura manifestazione di conformismo: una piccola maschera che ci abituiamo a indossare per non risultare antiquati. Un comportamento di adesione alle convenzioni volto a nascondere la nostra identità reale che finisce per trasformarsi, giorno dopo giorno, in quella ufficiale. Diciamo alcune cose perché altri ci assicurano che sono quelle corrette e infine noi stessi crediamo che lo siano. Anni fa, per esempio, la parola globalizzazione evocava straordinari e pluriennali piani di sviluppo in vista del raggiungimento della prosperità planetaria. Ora è l’esatto opposto: non essere schierati contro la globalizzazione può crearvi qualche problema. E da questo punto di vista il mercato editoriale della carta stampata è uno specchio perfetto di questo fenomeno: tutti – chi più chi meno – hanno contribuito all’e-

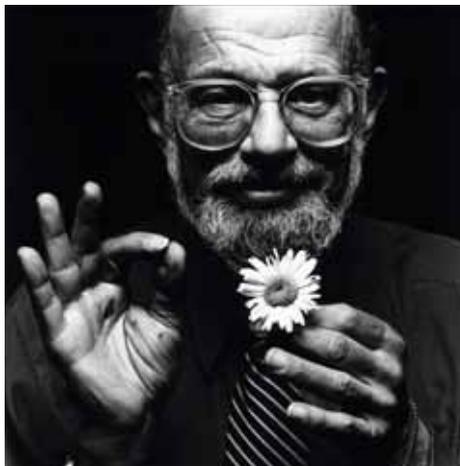
Qui sotto, Allen Ginsberg, tra i purgati *ante litteram* da Fernanda Pivano nella sua traduzione su richiesta di Elio Vittorini. La magistratura italiana non avrebbe tollerato i suoi riferimenti troppo espliciti ad alcune parti del corpo.

saltazione dei fecondi destini di internet e delle sue prospettive neodemocratiche, aspettando solo la conclusione del flusso positivo per virare freneticamente verso posizioni virulentamente antitetiche alle precedenti.

A ben guardare, adottare il metodo della correttezza politica può essere un modo di affrontare i nostri tabù, e le proibizioni che li circondano; è un modo di nascondere soprattutto le nostre paure di fronte a ciò che è diverso o appare tale. Azar Nafisi, autrice di *Leggere Lolita a Teheran* sostiene che «il politicamente corretto è assolutamente incompatibile con la letteratura perché non consente alcun tipo di dibattito e punta a eliminare i pregiudizi facendo appello alle emozioni». Un'affermazione fatta con cognizione di causa considerando che l'autrice iraniana ha dovuto lasciare il suo Paese per le critiche scatenate dal suo romanzo.

Si cercano soluzioni facili a situazioni complesse, ma l'arte e la letteratura hanno un altro compito: dovrebbero metterci di fronte al caos dell'esistenza attraverso l'invenzione e farci sentire a disagio può essere una conseguenza necessaria.

Qual è allora l'origine del fenomeno "Pol. Corr."? È un concetto esclusivamente *yankee*? È davvero un pericolo nuovo dal punto di vista storico? Nella sua *Cultura del piagnisteo* Robert Hughes suggerisce un'origine "tribale". Non a caso la parola *taboo* (nell'adattamento inglese) o *tabou* (in quel-



lo francese) viene da alcuni splendidi atolli del Pacifico dove veniva utilizzata per indicare gli oggetti più sacri e proibiti. Ma la fortuna del termine arriva grazie alle interpretazioni antropologiche e alle teorie psicologiche (Freud in testa). Come ogni forma di tabù il canone politicamente corretto cambia a seconda delle latitudini, della cultura e dei periodi storici. Nel mondo contemporaneo sembrano perdere forza progressivamente tabù tradizionali come la morte, la malattia e il sesso. Anche se non vale per tutti ovviamente e spesso prevale un trattamento comico del tema teso a esorcizzare timori ancora vivissimi o a sfumare grandi dilemmi morali. In ogni caso il maggiore tabù del nostro tempo è forse la questione della differenza fra gli esseri umani, che si tratti di pelle di colore diverso o di conflitti di genere, non solo tra uomo e donna ma tra identità sessuali sempre più numerose: lesbian, gay,

bisexual, transexual, transgendered, questioning o queer: LGBTQ. Anziché un valore, la diversità sembra dover essere nascosta da definizioni sempre più tortuose e florilegi retorici. Hughes analizza la "falsità culturale" del fenomeno americano, la diffidenza della politica convenzionale, l'atteggiamento scettico nei confronti di qualsiasi autorità e il trionfo della superstizione; una lingua corrosa dall'eufemismo. All'origine c'è il multiculturalismo, che nasce certamente come concetto positivo ma quando perde la misura è assume

toni apocalittici finisce per riflettere un malessere culturale molto più profondo che in America è stato negli anni Ottanta quello dell'università. La specializzazione eccessiva, l'assurdo carrierismo dei *board* accademici che assomigliavano alla celebre accademia reale di Lagado delle *Avventure di Gulliver* di Jonathan Swift dove un manipolo di esperti lavora per estrarre i raggi di sole dai cetrioli e per costruire le case del Regno. «All'interno delle università americane l'angolo di specializzazione è diventato così stretto (pur di trovare soggetti precedentemente sconosciuti di studi, tesi, e relazioni) che nessuno è più in grado di avanzare in una struttura più vasta...». Una concezione politicamente corretta dovrebbe essere benvenuta in ogni campo nel momento in cui cerca nuove interpretazioni per vecchi problemi, ma l'eccezione presto si trasforma in una regola.

E così si comincia difendendo la "vera storia" di quel particolare gruppo di indiani d'America e si finisce per decretare un attacco generalizzato contro ogni aspetto della civilizzazione americana.

Pensiamo ad alcune battaglie contro antologie di classici e libri "canonici". Certo, l'idea di costruire una gerarchia con valori potenzialmente eterni e lontani da ogni considerazione sulle vicissitudini del presente ha i suoi limiti. Ma il relativismo assoluto, per converso, rischia di uccidere ogni tentativo di critica letteraria. Insomma non possiamo parlare di classici di letteratura, perché il *Moby Dick* di Melville è politicamente scorretto e, con esso, una lunga sfilza di titoli e autori che abbiamo sempre amato?

Ma c'è di più purtroppo. Il fenomeno è in crescita secondo i dati dell'Office for Intellectual Freedom e dell'American Library Association: ogni anno solo negli Stati Uniti d'America vengono banditi o censurati centinaia di titoli e la Bibbia resta tra

i testi più colpiti. Diminuisce invece, per assuefazione, il numero di coloro che si oppongono alle iniziative censorie, e cambiano i soggetti che si sentono offesi dal contenuto di un libro e che chiedono di vietarlo: sempre meno professori universitari e sempre più studenti. Come dire che il contagio della sindrome "Pol. Corr." ha ormai preso piede sempre più nelle nuove generazioni, tanto in America quanto in Europa. Due giovani, Anna e Mia, hanno trovato il tempo di lanciare una petizione per protestare contro l'esposizione al Metropolitan Museum di un quadro del celebre artista Balthus raffigurante un'adolescente discinta (*Thérèse Dreaming*). L'accusa: il dipinto è un invito alla pedofilia. Ma l'aspetto preoccupante è che hanno raccolto migliaia di firme di persone che la pensano come loro e che, se quel quadro dovesse davvero essere oscurato, la stessa sorte finirebbe prima o poi per toccare a un lunghissimo elenco di opere "degenerate": dalle decorazioni osé sui vasi di terracotta dell'antica Grecia alle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso.

Oggi quando parliamo di fondamentalismo pensiamo all'Islam o al terrorismo, ma il "morbo" in questione è in qualche modo una forma di fondamentalismo culturale che coinvolge potenzialmente ogni genere di asserzione politica o culturale. Il dogma richiede giusti comportamenti sessuali, il corretto gusto letterario, lo stesso stile normalizzato nel parlare e nello scrivere. La situazione è peggiorata dopo l'11 settembre 2001 e poi dopo l'attentato di Parigi alla sede di *Charlie Hebdo* del gennaio 2015 perché è cresciuto il clima di odio e paura su ogni fronte. Il settimanale satirico francese, accusato per le vignette sacrileghe con protagonista il profeta dell'Islam Maometto, oggi continua a pubblicare i suoi strali umoristici e i suoi disegni al vetriolo ma lo spirito con cui lo fa

non sarà mai lo stesso di prima, perché è aumentato il timore di usare tutta la libertà che abbiamo a disposizione in base a leggi che abbiamo conquistato in secoli di battaglie per il diritto alla libera espressione. Tutto questo nella situazione paradossale del trionfo indisturbato degli *haters* sui *social network* e sul web, dove gli umori più fetidi dell'ultimo (o primo) idiota possono colpire davvero chiunque su scala universale sotto la protezione dell'anonimato. In questa situazione di violenza (non solo verbale) liberata e amplificata è evidente che l'ansia della correttezza rischia di colpire in modo indiscriminato qualunque obiettivo: dai commenti insulsi sul web alla narrativa letteraria. Ma sono i tweet dei politici fuori controllo e le minacce via Facebook che andrebbero frenati, non i romanzi o le esposizioni d'arte. E se cresce il fronte di chi si sente minacciato da idee, usi e costumi dell'"altro", che vede come pericolosi per la sua stessa sopravvivenza, si spiega anche il successo dei movimenti populistici e la rinascita di quelli di stampo fascista che a loro volta contribuiscono ad aggiungere benzina sul fuoco delle paure dell'Occidente.

All'indomani dell'attacco terroristico "di matrice islamica" alle Torri Gemelle, *La Rabbia e l'Orgoglio* di Oriana Fallaci, duro atto di accusa sulla decadenza della civiltà occidentale incapace di difendersi dal "nemico in casa", ha scatenato una lunga polemica che ha probabilmente influito sulla mancata pubblicazione del saggio in alcuni dei Paesi in cui i libri dell'autrice erano normalmente tradotti. Ma se ogni dibattito anche acceso e furioso è sacrosanto, non si può dire lo stesso del tentativo di cancellare una tesi che non si condivide. Non esiste una buona "censura", sia essa rivolta "contro l'arte degenerata", come nel caso dei falò di libri nel Terzo Reich, o "a favore delle mino-

ranze" come oggi. Il rischio che la minoranza finisca per diventare una "maggioranza dispotica" (secondo la definizione di Tocqueville) è molto alto e a volte c'è più intolleranza nel gesto del divieto, che vale nei confronti di tutti, che in quello di chi scrive che si rivolge comunque solo al pubblico consapevolmente interessato a leggerlo. Quindi nessun divieto alla pubblicazione del *Mein Kampf* hitleriano? Non credo che qualcuno pensi seriamente che un bando possa impedirne davvero la diffusione o frenare il risorgere di associazioni che si rifanno al nazismo. Sarebbe assai più utile obbligare alla pubblicazione del testo con un apparato di note che spieghino il delirio dell'imbianchino austriaco. Christopher Hitchens derideva la tendenza censoria a stelle e strisce: «Il gruppo sovrappeso della fazione lesbica dei transessuali cherokee disabili chiede di essere ascoltato sui propri bisogni. Ma mai abbastanza. Da modo di essere radicali diventò in breve tempo un modo di essere reazionari». Però una satira parla soprattutto a chi già la pensa in modo diverso dal soggetto preso di mira. E anziché assuefarsi al nuovo corso o fare spallucce pensando ci siano questioni più importanti, varrebbe la pena di alzare il livello della discussione e controbattere seriamente alle iniziative più dannose.

Non possiamo ridurci a definire un uomo disonesto "moralmente disorientato", un ragazzo pigro "carente di motivazioni" e una persona brutta "cosmeticamente differente". Per riprendere un paradosso efficace, non possiamo nemmeno trasformare uno sport come il tennis in un gioco corretto perché questo comporterebbe probabilmente l'abolizione della sua parte più elitista, la rete. E la soluzione al problema della "correttezza" non sta quasi mai nell'eliminare le differenze.

Carlo Alberto Brioschi

CAROLINA DEI MIRACOLI

Nella pagina a fianco, illustrazione di Carlo Chiostri per *Il bacio d'una morta* di Carolina Invernizio, 1886, edizione Salani (per gentile concessione dell'Archivio Salani - Laboratorio Arti Visive - SNS).

GRANDI EDITORI DELL'OTTOCENTO

L'AVVENTURA DEL FIGLIO DI UN ORTOLANO
CHE IMPARÒ L'ARTE DI FAR LEGGERE I PIÙ UMILI

SALANI E IL SUO POPOLO

COMINCIÒ CON LAVORI UMILI A FIRENZE. QUANDO
LA CITTÀ DIVENNE CAPITALE FECE IL GRAN SALTO

di ADA GIGLI MARCHETTI

Da garzone a imprenditore: una carriera non insolita nell'epoca dei *self-made man*, soprattutto nel mondo dell'editoria ottocentesca. Questa fu appunto la carriera che intraprese fin da giovanetto Adriano Salani. Figlio di un ortolano, nacque a Firenze e, privo di studi regolari, passò i primi anni della giovinezza nella bottega del padre. Ma poiché – narrano le cronache – egli «non sentiva in se stesso alcuna attrazione pei cavoli, per l'insalata e per le cipolline», ma anzi «sentiva il bisogno di esercitare il suo ingegno in qualche cosa di più elevato, di più istruttivo, di più nobile» (S. Landi, *Le nostre officine, Adriano Salani*, in *L'Arte della stampa*, giugno 1888, p. 523), andò a lavorare come garzone nella tipografia di Luigi Niccolai, dove apprese i primi rudimenti dell'arte tipografica e, soprattutto, si perfezionò nella lettura di cui era appassionatissimo. Resosi conto dopo qualche tempo di non poter progredire oltre in quell'ambiente, passò a lavorare come tipografo

compositore nella tipografia dell'ormai consolidata casa editrice di Felice Le Monnier. «Qui fu il campo ove poté esercitare la sua mente ansiosa di un più vasto orizzonte. Qui fu ove apprese le buone regole dell'arte, mercé l'esempio che ne riceveva giorno per giorno da quel vivaio nobilissimo di egregi ed esperti lavoranti tipografi. Qui fu che nel Salani si destò, confusa e come embrione, l'ambizione di essere qualcosa di più di un semplice ed oscuro operaio» (Ibidem).

Passato rapidamente non solo da una tipografia all'altra, ma anche da un "ruolo" all'altro – da apprendista tipografo a compositore tipografo – Adriano compì un terzo passo in avanti: andò a lavorare come proto in un'importante tipografia fiorentina, quella dello Spiombi, dove trascorse un periodo fondamentale per la sua formazione. Imparato ormai "il mestiere", ora cominciava ad apprendere quello dell'imprenditore, o meglio dell'editore. Fu infatti nella bottega dello Spiombi che Salani iniziò a rendersi conto che l'imprenditore-

editore per crescere aveva bisogno di un “suo” mercato, ovvero di un suo pubblico. Pubblico che, proprio lavorando in questa tipografia, identificò nella parte meno acculturata della popolazione. Il Salani – sottolineano ancora le cronache –, proto dello Spiombi, ebbe modo di studiare il popolino e di vedere a qual genere di letteratura era inclinato; e lo capiva dalle richieste copiose che lo Spiombi riceveva giornalmente di storielle popolari.

Il tempo per il decollo di Salani come imprenditore non era tuttavia ancora maturo. Per raggiungere il suo obiettivo aveva bisogno, innanzitutto, di aprire una propria tipografia e di dotarla di un macchinario da stampa sia pur modesto, ma adeguato allo scopo. E poiché era privo dei capitali necessari, decise di procacciarseli accettando un nuovo lavoro come dipendente. Se infatti «era povero di tutto» non mancava d’iniziativa. Cambiò di nuovo tipografia per assumere la direzione della piccola stamperia Marchini, dove oltre a essere direttore, era proto, correttore, impaginatore, era tutto. L’esperienza nella tipografia Marchini diede a Salani, proprio per le piccole dimensioni, una visione di assieme dell’impresa, e quindi fu un’esperienza quanto mai appropriata per chi ambiva a farsi imprenditore in prima persona.

Era il 1862. Adriano, a 28 anni, con un modesto capitale in denari e in macchinari, e con due «ragazzotti» come aiutanti, dopo aver affittato una specie di stalla in via S. Niccolò, una delle più fiorentine della vecchia Firenze, aprì finalmente una tipografia tutta sua. Sulle prime lui solo fu proto, compositore, torcoliere. Ma era sua; e aveva una gran voglia di lavorare. In una città in cui viva era la tradizione di un alto livello di studi e in cui da tempo erano attive due prestigiose case editrici – Le Monnier e Barbèra – il giovane lanciò la sua sfida.



Alla dotta e raffinata produzione di costoro, oppose una scelta di segno opposto, rivolgendosi a un pubblico popolare che proprio in quel momento andava accostandosi alla lettura. Per questo nuovo pubblico egli da stampatore si fece «editore di canzonette e di storie in sestina, e cronista dei delitti celebri [...]». Quando in città accadeva un fattaccio, [faceva] uscire dentro le ventiquattr’ore un foglio volante [...]. Qualche volta cronaca in prosa, qualche volta in versi, e col ritratto dell’assassino, o dell’uomo illustre secondo i casi. Se non che a quei tempi le riproduzioni non erano così facili, e il sor Adriano teneva a portata di mano due cassette di *clichés* in legno già pronti, una d’orrendi ceffi, e un’altra di nobili volti, e ci pescava a caso» (E. Pistelli, *Il Salani e Dante*, ne *Il Marzocco*, 3 luglio 1921). Canzonette e storie, diffuse a Firenze da un servizio di strilloni, andavano a ruba e ben presto oltrepassarono i confini della città per circolare in tutta la Toscana. La loro fortuna fu tale da spingere Salani a comportamenti non precisamente corretti. Una monografia ufficiale sulla casa editrice riferisce ad esempio che, mancando per un certo periodo un rilevante fatto di cronaca, l’editore pensò di crearne uno fittizio. Inviò i suoi dipendenti

sui renai a fare baruffa, a suon di pugni e bastonate. Accorsi molti spettatori e anche la forza pubblica, l'editore poté far uscire i suoi multicolori fogli volanti che annunciavano lo scoppio di «movimenti rivoluzionari».

Fogli volanti, canzonette, storie, cronache non furono peraltro i soli prodotti dei primi anni. Accanto ad essi infatti Salani realizzò una serie di opuscoli e di libelli dai contenuti più disparati, legati per lo più all'occasione o alla committenza. Si passava, infatti, dal *Fatto orrendo accaduto a Ripa (presso Ancona) di un marito che uccide la moglie e di una bambina rimasta orribilmente bruciata dalle fiamme* del 1862 ai *Ragionamenti sopra quelle virtù che fanno la donna bella* del 1865 di Luigi Razzolini. Editore popolare – per dirla con Giovanni Spadolini – o meglio popolareasco, Adriano Salani fu controcorrente anche politicamente. Mentre la produzione dei maggiori editori fiorentini sembrava perfettamente aderire alla identità e alla politica del nuovo Stato, le primissime pubblicazioni di Salani, raccogliendo tutti gli spunti critici verso il nuovo regime, predominanti nella povera gente, arieggiavano toni di protesta veemente contro lo Stato unitario ed erano piene di attacchi velenosi ai Ricasoli, ai Peruzzi, ai Capponi e ai Vannucci, fautori dell'Unità. Basti pensare al primo libro, con dignità quasi di lavoro storico su *I casi della Toscana nel 1859 e 1860 narrati al popolo da una Compagnia di toscani*, autentica esaltazione del passato governo granducale.

Forse proprio a causa della linea adottata, la produzione libraria del giovane Salani subì quasi subito una battuta d'arresto. Egli non aveva ancora davvero cominciata la sua avventura editoriale che già si trovava a dover risolvere qualche problema con la giustizia, che gli imputava di aver violato la

legge sulla stampa. Testimonianza di questo infortunio (peraltro non infrequente all'epoca) furono nel 1864 la succitata pubblicazione de *I casi della Toscana*. La prima vicenda giudiziaria che ne seguì (numerose altre seguirono nel corso degli anni anche se con motivazioni del tutto diverse) si chiuse con l'assoluzione di Salani essendo stato stabilito – cosa peraltro assai dubbia – che egli non fosse a conoscenza del contenuto del libro da lui stesso in un primo tempo solo stampato.

Superati i problemi con la giustizia, Adriano Salani riprese a stampare elaborando una più precisa linea editoriale. Sempre meno episodiche e casuali divennero infatti le sue scelte e sempre più omogenee e organiche le opere da lui editate. E, soprattutto, politicamente sempre più “corrette”. Nel giro di quattro anni il catalogo iniziò ad assumere una fisionomia più decisa concentrandosi sulle operette teatrali, genere allora molto popolare e apprezzato. Nel 1866, infatti, su quattro opere pubblicate ben tre erano di teatro, inaugurando due fortunatissime e longevissime collane: la Collezione di farse italiane e straniere e la Collana di farse, monologhi, commedie e vaudevilles. Con tale scelta Salani cercò di allargare il suo mercato inserendosi nel filone (iniziato una trentina d'anni prima) che vedeva la comparsa di collane di testi teatrali orientate soprattutto verso il mercato in crescita degli attori e degli impresari, continuamente in cerca di materiali freschi per aggiornare i repertori. Questi ultimi soddisfacevano infatti una fortissima domanda popolare, cosicché l'entrata di Salani nel segmento dei libretti di teatro non segnò un distacco ma una evoluzione, una più attenta articolazione della sua vocazione originaria.

Negli anni seguenti, in sintonia con ciò che avveniva nel resto del Paese, la produzione libraria di



CLASSICI PER TUTTI

Frontespizio del libretto *Ottavia e Nerone*, tragedia di Vittorio Alfieri, Firenze 1874, Stamperia Salani.

Salani incominciò a registrare un timido ma costante incremento, cui forse non era estranea la promozione di Firenze a capitale d'Italia. Alle operette di puro intrattenimento della prima ora, l'editore iniziò così ad accostare opere di maggior impegno, capaci di raggiungere lettori più acculturati. Con l'aiuto di giovani studiosi amanti delle discipline letterarie e della tipografia (tra gli altri, il giornalista e poeta Mario Foresi, lo scrittore Pietro Gori, Giuseppe Baccini, Giuseppe Rigutini, Francesco D'Ambra), cui si aggiunsero presto noti illustratori quali Enrico Mazzanti e Leopoldo Cipriani, egli cominciò a pubblicare qualche "classico", il primo dei quali fu, nel 1867, il *Canto settimo della Gerusalemme liberata*. Ancora una volta si trattava di esplorare un segmento di editoria popolare, qui in certa misura "alto".

Gli anni Settanta furono la fase del definitivo decollo dell'attività editoriale di Adriano. Nell'età del risorgimento della libreria, in cui la produzione dei libri, per effetto dell'unificazione, registrò in Italia un incremento sino ad allora mai visto, egli diede alle stampe un numero crescente di opere in una veste tipografica semplice e modesta, per lo più di piccole dimensioni, con qualche illustrazione e a costi molto esigui. Pur non disdegnando di esercitare ancora la professione di tipografo su commissione, e pur non impedendosi qualche incursione nel mondo della cultura, con le opere di autori classici italiani e stranieri, da Monti, Alfieri, Machiavelli a Shakespeare, Salani rimase comunque fedele in questo periodo alla sua vocazione originaria. Numerose infatti continuavano a essere, nel solco della linea editoriale di base, le operette dai contenuti lievi quando non dissacranti o, piuttosto,

grasse e ridanciane. Basti, per tutte, ricordare *La peteide ossia origini utilità e necessità delle coregge* di Loffino Venticoli del 1869.

Ancor più numerose divennero le storie della tradizione popolare, da *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo

del 1871 a *Guerrino detto il meschino* del 1872, alle *Astuzie sottilissime di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce del 1875 e al *Processo di Giovanni Passanante* del 1879, per non citarne che alcune. Sempre più frequenti furono poi le operette teatrali e ancora ricorrenti le canzonette. Tra i testi teatrali l'editore pubblicò, tra l'altro, anche due lavori di un suo "concorrente": nel 1875 *Un laccio amoroso* e nel 1879 *Una sorpresa coniugale* di Edoardo Sonzogno; tra i libelli musicali, nel 1879, una *Raccolta di canzonette popolari* da lui stesso curata.

Il moltiplicarsi di questo tipo di testi comportò anche il proliferare delle collane che li raccoglievano, quasi tutte assai fortunate e longeve. Alcune contarono centinaia e centinaia di titoli esaurendosi solo nel primo decennio del Novecento, quando ormai la parabola della vita di Adriano e la sua linea editoriale volgevano al termine. Nacquero così, successivamente, nel 1869, i Librettini di storie antiche e moderne e la Collezione di 300 libretti; nel 1870 la Nuova collezione teatrale; nel 1871 la Collezione di commedie con Stenterello, la Nuova collezione di farse e la Raccolta di canzonette; nel 1872 la Collezione a 25 cent. e la Collezione di farse italiane e straniere; nel 1874 la Biblioteca economica; nel 1875 la Nuova collezione di farse; nel 1876 la Nuova raccolta delle più accreditate farse di autori italiani e stranieri sì antichi che moderni. A una decina di anni, o poco più, dal suo

IL FATTACCIO CHE VA A RUBA

Nella pagina a fianco, il foglio riportante l'*Orribil fatto successo a Rignano*, li 11 giugno 1867, Firenze 1872, Stamperia Salani, e quello con il *Fatto di Orlanduccio del Leone*, Firenze [1884 ca.], Tipografia Salani.

GRANDI EDITORI DELL'OTTOCENTO

esordio come editore, Salani sembrava aver soddisfatto «nei vari modi – per dirla con Antonio Gramsci – le esigenze intellettuali e artistiche [...] di alcuni strati del popolo minuto».

Se gli anni Settanta furono la fase del decollo, gli Ottanta-Novanta segnarono il consolidamento e il definitivo successo della sua attività. In quel periodo Adriano, pur non potendo più contare sul mercato locale (Firenze aveva subito «il mortificante sorpasso da capitale a città di provincia»), riuscì a beneficiare del generale, positivo trend dell'industria editoriale italiana. Dal 1880 al 1895 il settore, pur con qualche flessione, conobbe infatti un sostanziale sviluppo, determinato dalla generale crescita economica e culturale della popolazione. La diffusione delle scuole, organizzate non solo dallo Stato ma anche dall'esercito, dalle istituzioni legate al mondo del lavoro e da quelle filantropiche, e la riforma elettorale del 1882 (che allargava il suffragio a chi avesse frequentato almeno la seconda elementare) furono elementi che concorsero alla lenta ma irreversibile regressione dell'analfabetismo e quindi all'allargamento del numero dei potenziali lettori. Testimonianza del progresso dell'industria editoriale fu l'incremento, pur con qualche oscillazione, del numero delle pubblicazioni. A tale incremento partecipò anche la produzione di Salani. Dalle 149 pubblicazioni realizzate fino al 1872 egli passò a 996 fino al 1880 e a 2093 fino al 1895. E non si trattò di una pura crescita quantitativa.

Trovandosi a competere con nuove case editrici sempre più dinamiche non solo a livello locale ma addirittura nazionale, Adriano elaborò nuove strategie modificando in parte e arricchendo le linee programmatiche fino ad allora seguite. Non accontentandosi di aver raggiunto solo alcuni strati del

popolo minuto, decise di ampliare il numero dei suoi lettori rivolgendosi a un pubblico più variegato, da quello piccolo borghese a quello delle donne, e anche a quello colto. Al primo egli propose, assecondandone il gusto e a imitazione di quanto facevano i suoi concorrenti, una valanga di romanzi popolari tratti soprattutto, ma non solo, dalla letteratura francese: dai romanzi di Victor Hugo (*Esmeralda o nostra signora di Parigi*) e di Eugène Sue (*I misteri di Parigi*) alle opere di Dumas padre (*Una notte a Firenze sotto Alessandro de' Medici*, *Pasqual Bruno o il bandito di Val Demona*), sino ai romanzi tenebrosi alla Ann Radcliffe (*Le visioni del castello dei Pirenei*).

Ai titoli di autori stranieri tradotti Salani unì, in catalogo, quelli di alcuni scrittori popolari italiani. Di diseguale valore, essi avevano però tutti in comune un grande successo di pubblico. Si pensi ad esempio ai romanzi d'appendice di Francesco Mastriani (*Pasquale Passaguai*) e a quelli del ben più solido Francesco Domenico Guerrazzi (*La battaglia di Benevento*, *Veronica Cybo*, *Amelia Calani*, *L'assedio di Firenze*). Con il romanzo popolare, intessuto di storie spesso a lieto fine, Salani conquistò alla lettura anche le donne, le quali scoprivano in questa attività una forma di evasione e di compensazione emotiva, l'ingresso finalmente concesso in un mondo caldo e ordinato nel quale la virtù veniva premiata e il vizio punito.

Beniamina del pubblico femminile e punta di diamante del catalogo della casa editrice in quel periodo fu Carolina Invernizio, il cui caso resta uno degli episodi più complessi della tradizione popolare italiana tra Otto e Novecento. Poco apprezzata dalla critica colta, l'«onesta gallina della letteratura italiana», come si trovò a definirla Antonio Gramsci, ebbe un tale successo da sorprendere lo

stesso editore e da spingerlo ad assicurarsi l'esclusiva delle sue opere. A un primo romanzo, già pubblicato a puntate nel 1877 dalla *Gazzetta di Torino*, *Rina o l'angelo delle Alpi*, Salani ne fece seguire decine e decine di altri, a ritmo serratissimo: *Le due madri* e *La vita domestica* nel 1885, *Il bacio d'una morta* nel 1886, *Il delitto della contessa* e *L'orfana del ghetto* nel 1887, *Dora la figlia dell'assassino*, *Paradiso e inferno* nel 1888, per non citarne che alcuni.

Se è vero che Adriano Salani trasse il suo maggior successo dal pubblico popolare, è anche vero che il maggior prestigio e i maggiori riconoscimenti da parte della critica gli derivarono dal pubblico colto. Mentre infatti egli sfornava a decine i suoi libelli e i suoi romanzi, contemporaneamente produceva a ritmo sempre più serrato edizioni di testi classici, accurate nella forma e nei contenuti, sia dal punto di vista dell'arte tipografica sia dal punto di vista letterario. L'opera che doveva promuovere definitivamente Adriano dal rango di mero tipografo a quello di editore, e di qualità, fu nel 1886 la *Divina Commedia* di Dante.

Nello stesso periodo, alla ricerca di sempre nuovi lettori, Salani tentò anche l'editoria religiosa, destinata a notevole sviluppo nel secolo seguente, e quella musicale che visse una breve ma assai intensa stagione.

Grazie al crescere tumultuoso della produzione libraria, raccolta in modo sempre più sistematico in collane, Adriano Salani acquisì i capitali necessari per l'ampliamento anche dell'attività tipografica. Nel giugno del 1888 egli poteva infatti lasciare il suo vecchio opificio per un nuovo e moderno stabilimento, razionale e ben meccanizzato.

Posta alle pendici del colle di Fiesole, in viale Militare, che doveva poi diventare viale dei Mille, in



un ampio locale di sua proprietà, ricco di luce e di colori e fornito in modo che in Firenze (e non solo in Firenze) pochi potevano ora stargli a fronte, la nuova sede era dotata di salubri e ben aerate sale, spaziosi magazzini di deposito e di vendita, ben disposte officine della stampa, della galvanoplastica e della stereotipia. Al vecchio torchio di legno, che a lui bastava per stampare l'umile, volgare e scollacciata storia popolare, ora l'editore aveva sostituito moderne e celeri macchine che gli permettevano di produrre agevolmente centinaia e centinaia di volumi. E a tutto questo – è la testimonianza di chi lo conobbe – egli giunse senza mai fare un debito; egli lavorò sempre e non dotò la sua officina né di caratteri né di macchine nuove finché non aveva il denaro per farne l'acquisto a pronti contanti.

L'inaugurazione del nuovo stabilimento stava emblematicamente a significare che l'era pionieristica era finita e che se ne apriva una nuova, diversa, più complessa, completamente rivolta al futuro. Ne erano testimoni tutti coloro che fino a quel momento avevano lavorato con Salani alla nascita e allo sviluppo della casa editrice, dallo scrittore di successo all'illustratore famoso e al più modesto dei tipografi: Carolina Invernizio, Gori, Picchianti, Cianchi, Rollini, Baccini, Pitteri, Cesare Causa, Miniati, Napoleone Giotti, i pittori Torrini, Enrico Mazzanti e Leopoldo Cipriani e gli operai Pietro Innocenti, proto dello stabilimento, Benucci, capo dei librai e Luigi Pampaloni, capo macchinista.

Ada Gigli Marchetti

AIUTO AI TERREMOTATI

Il libro di Vecchini e Vincenti sostiene il Progetto La Zona Rossa, laboratorio di teatro per ragazzi a Montefortino, uno dei comuni colpiti dal terremoto del Centro Italia.

STORIE DI EDITORIA CORAGGIOSA

LA CASA EDITRICE IL CASTORO
COMPIE VENTICINQUE ANNI

UNA SCHIAPPA IN CATALOGO

NATA PENSANDO A MONOGRAFIE LEGATE AL
CINEMA SI È POI DEDICATA ALL'EDITORIA PER
L'INFANZIA SCOPRENDO FORTUNATI *LONG SELLER*

di VALENTINA GORGANI

Tutto ha inizio nelle stanze di un castello. Sembra l'avvio di un racconto per bambini ma è proprio dalla prima sede, nel Castello di Belgioioso (Pavia), che muove i primi passi Il Castoro, casa editrice indipendente che compie venticinque anni di attività. Noto oggi come l'editore del *Diario di una Schiappa*, ha esordito nel 1993, pubblicando libri di cinema. L'iniziativa fu di un gruppo di investitori, giovani ma molto determinati e non del tutto digiuni del mestiere. Tra di essi vi era l'attuale amministratore delegato Renata Gorgani che, oggi come allora, tiene il timone della società insieme alla presidente Pico Floridi. Accanto ai due capisaldi, sono state numerose le figure che si sono avvicendate incrociando la propria storia a quella della casa editrice. Tutti hanno lasciato tracce più o meno profonde e alcuni sono stati testimoni di svolte determinanti.

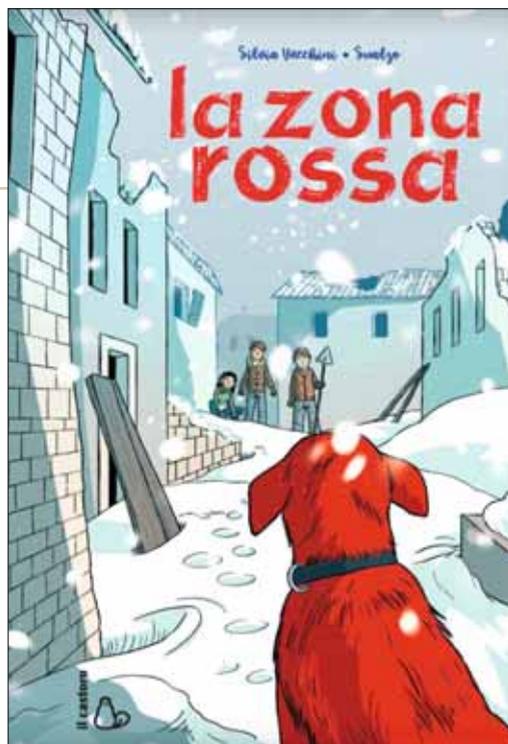
Fernaldo, il critico

Tra i primi a credere nel progetto fu Fernaldo Di Giammatteo, critico cinematografico di lungo corso. Negli anni Settanta era stato proprio lui a ideare la collana "Il Castoro cinema" de La Nuova Italia, di cui fu direttore durante il ventennio successivo. Dedicata esclusivamente a monografie di registi, la collana era nota tra i cinefili per la sua particolare accuratezza, caratteristica dovuta al polso saldo che lo stesso Di Giammatteo applicava alla revisione di ogni singolo volume. Quando l'editore fiorentino ne interrompe la pubblicazione, Gorgani e altri investitori decidono di rilevare la collana, per farne il fulcro di una neonata casa editrice, e invitano Di Giammatteo a mantenerne la direzione. Legato a quelle monografie cui aveva dedicato una vita, ma anche convinto ed entusiasta della nuova avventura, il critico accetta l'offerta. Se è vero che i cinefili

sono una nicchia di pubblico particolarmente esigente e difficile da conquistare, avere in squadra una personalità del calibro di Di Giammatteo ha contribuito in maniera decisiva a far sì che Il Castoro fosse accettato come nuova realtà del settore. Grazie al successo di questa prima collana, seguivano presto altre iniziative e la casa editrice riusciva a consolidarsi, superando la fase di start up. Ma dopo circa un lustro di attività, al Castoro hanno sentito il bisogno di aprirsi a un bacino di pubblico diverso ed è così che sono approdati al settore infanzia. In particolare, si concentrarono agli inizi sugli albi illustrati, andando a scovare nelle fiere di settore le proposte che venivano dagli altri Paesi, perché negli anni Novanta, in Italia, l'offerta per i più piccoli era ancora molto ridotta e non sempre di qualità. Il buon fiuto premiava e la casa editrice riusciva ad aggiudicarsi ottimi titoli, alcuni dei quali, come *Il ciuccio di Nina* di Christine Naumann-Villemin e Marianne Barcilon o *I contrari* di Francesco Pittau e Bernadette Gervais, da veri *long seller* sono tuttora presenti tra le proposte. L'attività aveva ingranato e l'offerta per l'infanzia iniziava ad ampliarsi. Il catalogo cresceva anno dopo anno, così come l'età dei lettori: accanto agli albi illustrati, ecco il lancio delle prime collane per i bambini delle elementari e, in seguito, per i ragazzi delle scuole medie. Alcuni di quei titoli erano premiati dalla critica e il nome del Castoro cominciava a essere riconosciuto nel novero dei piccoli editori per l'infanzia. Ma i margini per ogni nuova iniziativa rimanevano ridotti.

Greg, la schiappa

La vera svolta ha il volto brufoloso e imbronciato di un ragazzino di nome Greg. Quando lo in-



contrano per la prima volta, al Castoro capiscono subito che è ciò che stanno cercando. Greg Hefley altri non è che il protagonista della serie statunitense *Diario di una Schiappa*, scritta dall'esordiente Jeff Kinney. Un fenomeno che, in dodici episodi, ha venduto oltre 190 milioni di copie nel mondo e ha conosciuto traduzioni in più di cinquanta lingue. Ma al momento di quel fatale, primo incontro, nessuno sapeva che Greg sarebbe diventato famoso. Nessuno eccetto lo stesso Greg che, in apertura del primo volume, dichiara di appuntare le sue memorie solo perché, quando da grande sarà una celebrità, saranno distribuite ai giornalisti e gli eviteranno domande stupide. È stata proprio l'ironia nel narrare le tragicomiche vicende del protagonista ad attrarre l'attenzione dell'editore. Nella scelta dei libri da pubblicare, infatti, al Castoro hanno sempre privilegiato storie che educassero ad affrontare la vita quotidiana, piuttosto che indurre i piccoli lettori a sognare una bacchetta magica. Così,

SEMPRE IN CATALOGO

Nella pagina a fianco, la copertina di *Il ciuccio di Nina*, intramontabile long-seller dal 2003, nel catalogo del Castoro.

STORIE DI EDITORIA CORAGGIOSA

mentre un maghetto con la cicatrice è intento a salvare il mondo, l'antieroe Greg vive alla giornata, tra i bulli della scuola e una famiglia di strampalati. I *Diari* spopolano in breve tempo tra i ragazzini, grazie anche alla particolare formula narrativa, un mix di testo e vignette che rende agile la lettura. È questa un'altra caratteristica che ha fatto della serie una pubblicazione "in linea" con l'identità e la strategia della casa editrice: da tempo, infatti, Il Castoro rimarca l'importanza di sdoganare le illustrazioni nei libri "per grandi". La serie vende milioni di copie in Italia e rimane in testa alla classifica per settimane, così ogni nuovo episodio esce con una tiratura raddoppiata rispetto al precedente. Il successo traghetta Il Castoro in una dimensione nuova che porta improvvisamente la piccola casa editrice indipendente a "erodere" gli spazi delle *major*. Ciò che cambia è soprattutto l'ordine di grandezza, mentre il numero delle novità in catalogo quadruplica in breve tempo. Tra di esse troviamo ora molti libri firmati da autori italiani: fra i nomi noti, Pierdomenico Baccalario o Zita Dazzi. Il Castoro può aprirsi così anche all'attività di *rights sale* per esportare all'estero le proprie pubblicazioni. Intanto, un nuovo importante progetto aveva già preso corpo.

Roberto, il libraio

Nel 2005, in occasione del festival Quantestorie, il cammino del Castoro incontra quello dei coniugi Denti. Gianna Vitali e Roberto Denti sono stati i fondatori, nel 1972, della milanese Libreria dei Ragazzi, prima realtà in Italia, e seconda in Europa, esclusivamente dedicata alla letteratura per l'infanzia. Un progetto dal sapore rivoluzionario per l'epoca, che tuttavia aveva preso piede in fretta, divenendo un punto di riferimento per genitori

e insegnanti. Non era solo una libreria, bensì uno spazio di incontro, un luogo dove i bambini potessero muoversi liberamente, scovando tra gli scaffali libri originali e vicini ai loro gusti, mentre gli adulti si confrontavano con modelli pedagogici nuovi, in occasione di corsi e dibattiti organizzati dai librai. Motore di queste iniziative erano, infatti, Gianna e soprattutto Roberto. Denti, ex-partigiano, giornalista, intimo amico di Gianni Rodari, è una figura che ha lasciato il segno nella storia del nostro panorama editoriale e librario: la sua attività di divulgatore, svolta per quarant'anni non solo attraverso il polo della libreria, ma anche grazie alla scrittura di saggi e romanzi, è stata riconosciuta, tra l'altro, dall'assegnazione di diverse onorificenze, tra cui ben due Ambrogini d'Oro. Alle soglie del Duemila i coniugi avevano deciso che era tempo di lasciare a forze più giovani il compito di portare avanti il loro progetto. Proprio in quel momento avviene l'incontro con i vertici del Castoro e poco tempo dopo si compie l'acquisizione della Libreria dei Ragazzi da parte della casa editrice. L'operazione ha apportato nuova linfa alle storiche vetrine di via Tadino, che rinchiodano oggi la libreria per ragazzi più grande d'Europa con oltre 70mila volumi e più di 15mila titoli. Qualcosa di analogo è avvenuto con la Colibrì di Brescia, che dopo essere stata rilevata dalla società, è ora una Libreria dei Ragazzi gemella del negozio milanese. D'altra parte, vestire i panni del libraio ha significato per l'editore l'opportunità di mantenere una linea diretta con il pubblico e di sentire il polso del mercato giorno dopo giorno dalla viva voce dei lettori. Ciò ha contribuito all'ulteriore consolidamento della casa editrice che negli ultimi anni ha continuato ad arricchire il proprio catalogo. Così si è arrivati anche al lancio



di due nuovi marchi, opposti e complementari: L'oca blu, destinato ai libri per la prima infanzia, e il più recente HotSpot, con cui l'editore si cimenta sul mercato dei *crossover*. Il Castoro rimane tuttavia una realtà indipendente che, insieme a molte altre società di medie e piccole dimensioni, conduce la propria attività in un mercato governato dai grandi gruppi editoriali. Ecco perché i vertici hanno deciso che era ormai tempo di un'integrazione con chi è affine per visione e scelte editoriali.

Antonio, l'editore

È notizia dello scorso anno l'acquisizione, da parte del Castoro, di una quota di minoranza nelle Edizioni Sonda, casa editrice piemontese attiva dal 1988 e diretta dai fondatori Antonio Monaco e Paola Costanzo. Tale alleanza mira a «rafforzare la propria indipendenza nell'attuale panorama editoriale italiano», recita il comunicato stampa, e a «intensificare la propria penetrazione sul mercato, ottimizzando risorse economiche, finanziarie, commerciali e di marketing». Sonda si occupa da anni di cultura vegana, tematica particolarmente sentita di questi tempi. È inoltre specializzata in pubblicazioni di carattere animalista e, in tale contesto, ha ideato l'Empty Cages Prize, premio internazionale riservato a chi si sia distinto nell'impegno per la salvaguardia degli animali. Nel catalogo trova spazio, inoltre, una sezione di libri per l'infanzia, ambito in cui Sonda interseca l'attività del Castoro. Ma ciò che, soprattutto, avvicina le due società è l'approccio al mestiere dell'editore, inteso come figura in grado di veicolare messaggi e, per questo, di influenzare il contesto

sociale in cui opera. Una responsabilità che Antonio Monaco ha rappresentato anche a livello istituzionale, poiché dal 2013 al 2017

ha ricoperto la carica di Vice Presidente dell'AIE nonché di Presidente dei Piccoli e Medi Editori. In questa veste, Monaco è stato spesso chiamato a esprimersi sullo stato dell'editoria in generale e sulla categoria da lui rappresentata in particolare. Ha potuto così rimarcare l'importanza delle case editrici indipendenti che, pur rappresentando una quota di mercato inferiore al 20%, sono la vera linfa della bibliodiversità. Per questo è bene che si preservino: la nuova alleanza tra le Edizioni Sonda e Il Castoro risponde proprio all'esigenza di «unire le forze», coniugando il potenziale di due realtà consolidate. I frutti di tale integrazione si coglieranno nel prossimo futuro e, nel frattempo, l'attività del Castoro è proseguita. In particolare, l'editore sta sviluppando sempre più l'offerta di graphic novel. In occasione dell'ultima edizione di Lucca Comics & Games, Il Castoro ha presentato non solo le opere di Raina Telgemeier, pluripremiata autrice e cartoonista statunitense, ma anche *La zona rossa*, volume italiano che narra le vicende a fumetti di tre ragazzini durante il terremoto che ha scosso il Centro Italia nel 2016. L'amicizia e la solidarietà, protagoniste del libro, rappresentano quel genere di tematiche sociali che tornano spesso nel catalogo della casa editrice e che legano a filo doppio le pubblicazioni degli ultimi vent'anni. Quella che Il Castoro ci sta raccontando è, in realtà, un'unica lunga storia. Il futuro è già alle stampe: non ci resta che attendere di leggerlo.

Valentina Gorgani

I ROMANZI INGLESI NELLE COLLANE
EDITORIALI DEGLI ANNI TRENTA

IL NOSTRO AGENTE A LONDRA

LA SCALATA AI GENERI IN VOGA, MA ANCHE AI CLASSICI D'OLTREMANICA COMINCIÒ IN PIENO FASCISMO. MONDADORI PRIMA, CON LA "MEDUSA", E POI EINAUDI FECERO I "COLPI PIÙ GROSSI"

di SARA SULLAM

CAPOLAVORI INGLESI

La copertina di
*La peste di
Londra* di
Daniel Defoe
pubblicato da
Bompiani e
L'isola del tesoro
di Robert Louis
Stevenson di
Mondadori.



R. L. STEVENSON
**L'ISOLA
DEL TESORO**

TRADUZIONE DI
ANGIOLO SILVIO NOVARO
Accademico d'Italia

A. MONDADORI - EDITORE

Sotto, James Joyce. Luigi Rusca avrebbe voluto aprire la “Medusa” con *Ulisse*: ma il personaggio ebreo di Bloom e, soprattutto, l'impossibilità di trovare un traduttore disposto a cimentarsi con il romanzo joyciano, lo fecero desistere dal progetto originario. Si sarebbe dovuto aspettare il dicembre del 1960.

Lil 6 maggio del 1931, Danilo Lebrecht, alias Lorenzo Montano, uomo di Mondadori a Londra nonché ideatore della collana dei “Libri Gialli”, scriveva ad Arnoldo: «Una collezione di pochi e scelti volumi all'anno, la quale raccogliesse il meglio della produzione straniera contemporanea, troverebbe ottimamente il suo posto nel quadro dell'attività della sua Casa; anzi direi che rispetto a quanto si fa, bene o male, dalle altre case editrici, la vostra produzione per questo lato presenta una lacuna». La collezione a cui fa riferimento Montano è la “Medusa”, che due anni dopo, nel 1933, avrebbe esordito con *Il grande amico*, di Alain-Fournier, nella traduzione di Enrico Picensi. Le altre case editrici evocate erano, per esempio, la Modernissima di Gian Dàuli, nota per la sua intensa attività di traduzione, ma anche le collane dedicate a diverse aree geografiche di un editore come Monnanni o, ancora, Corticelli. L'elenco sarebbe lungo, ma un dato emerge chiaramente: le collane deputate esplicitamente ad accogliere titoli stranieri sono la vera ossatura che sorregge il “decennio delle traduzioni”.

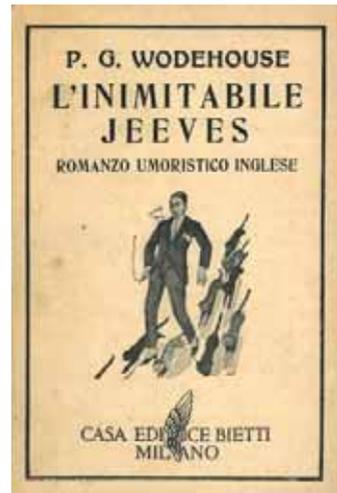
Il “decennio” segna anche il progressivo aumento – malgrado le maglie della censura – della presenza inglese e americana nei cataloghi degli editori, a discapito di quella francese, tradizionalmente egemone nel campo letterario italiano. Ciò è anche dovuto al fatto che le relazioni editoriali fra Italia e Inghilterra non riguardano solo gli aspetti letterari, ma anche quelli più intimamente legati alla dimensione produttiva, e il caso di Mondadori è paradigmatico. Il suo investimento sulla piazza londinese, che presidia grazie all'operato di figure come Lorenzo Montano, ha un obiettivo duplice: da un lato garantisce un approv-



vigionamento diretto di titoli (dalla corrispondenza conservata presso la Fondazione Mondadori emerge una frequentazione settimanale con gli agenti e gli editori più importanti) da tradurre simultaneamente alla loro uscita; dall'altro fa sì che Mondadori si affermi come protagonista attivo sul mercato allora più sviluppato a livello globale, quello dove sono nate professioni consustanziali all'editoria nella fase del suo pieno sviluppo industriale, come, ad esempio, l'agente letterario. All'interno di un simile contesto va inquadrata la ricezione del romanzo inglese nel campo editoriale italiano, in seno alla quale si possono individuare linee di tendenza principali: una specializzazione in collane dedicate alla letteratura di genere; l'importazione di romanzi di qualità ad “alta leggibilità”, spesso a firma di autrici femminili; la riscoperta o ritraduzioni di grandi classici; l'assenza del romanzo cosiddetto “modernista”. Partiamo dalla letteratura di genere: tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta da Oltremarina giunge una vera e propria invasione di polizieschi e di romanzi umoristici. I “Libri Gialli” mondadoriani rappresentano – grazie all'istan-

cabile operato di Montano a Londra – la collana paradigmatica di questa tendenza, ravvisabile anche nelle serie proposte da editori come Atlante o Aurora, che pubblicano diversi titoli del prolifico Edgar Wallace, del quale, tuttavia, Mondadori detiene il primato: ben quaranta titoli presenti nel catalogo della serie dal 1929 al 1941. Ciò non deve stupire, perché ben un terzo del totale dei “Libri Gialli” proveniva dall’Inghilterra. Interessante è anche il caso della letteratura umoristica: già oggetto di collane lanciate negli anni Dieci come quella di Formiggini (“Classici del Ridere”), dove tuttavia aveva trovato posto la tradizione alta dell’umorismo inglese con nomi quali Swift e Sterne, negli anni Trenta si arricchisce di un nuovo nome, destinato a godere di un enorme successo di vendite, ossia Pelham Grenville Wodehouse. Scoperto dall’editore milanese Monanni, che ne traduce i primi titoli, diventa poi, nel 1933, un autore di punta di Bietti. Sia Monanni sia Bietti operano una significativa scelta a livello paratestuale, facendo seguire a ogni titolo il sottotitolo *romanzo umoristico inglese*, associando così in modo preciso e riconoscibile dal pubblico dei lettori genere e provenienza geografica.

Un’altra tipologia di romanzi che arriva dall’Inghilterra è quella del romanzo femminile definito in patria come *middlebrow*, ossia né sperimentale ma nemmeno commerciale (in questo caso “rosa”). Si tratta di storie di personaggi femminili moderni, relativamente emancipati (anche se



mai in maniera davvero percepita come minacciosa, almeno in superficie) per l’epoca. Sono in particolare Mondadori e Bompiani a dare spazio a questa tipologia di romanzi. Una scrittrice come Margaret Kennedy, definita in un parere di lettura «scrittrice scaltrita» e «di mestiere», trova per esempio spazio sia all’interno della “Medusa”, con *Tanto tempo fa* ([1932] 1934, trad. di Barbara Tosatti), sia nella più popolare “I romanzi della Palma”, con *Non oso ritornare* ([1931] 1933, trad. di Dino Secco Suardo). Rosamond Lehmann, invece, sorella dello scrittore ed editore John Lehmann, e destinata a un grande successo in patria e all’estero, viene letteralmente contesa tra Mondadori, il quale riesce a pubblicare solo *Tempo d’amore* ([1936] 1938, trad. di Enrico Piceni) e Bompiani, del quale diverrà autrice di scuderia, e che pubblica *Una nota in musica* ([1930] 1934) e *Invito al valzer* ([1932] 1935), entrambi nella

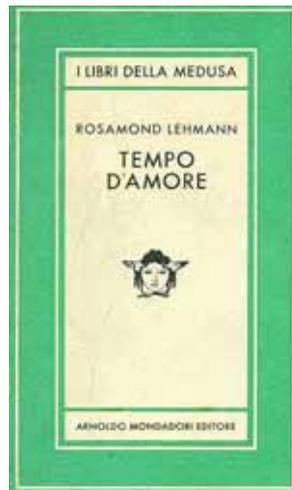
In queste pagine, le copertine di alcuni volumi tradotti dall'inglese nelle varie collane create appositamente dalle case editrici italiane per accoglierli.

traduzione di Carlo Coardi. Si tratta di un filone molto prolifico, che troverà ampio spazio anche nei cataloghi postbellici arricchendosi di nomi come Elizabeth Taylor o Nancy Mitford, e che, dato interessante, ha conosciuto una recentissima ondata di rinnovato interesse, con diverse ristampe o passaggi di collana. Paradigmatico, in questo senso, il caso di *Amore in climi freddi* della Mitford, tradotto nel 1954 da Bompiani e ritradotto nel 2012 da Adelphi (*L'amore in un clima freddo*, trad. di Silvia Pareschi).

I tre grandi protagonisti degli anni Trenta – Mondadori, Bompiani ed Einaudi – attraverso nuove collane dotate di forte identità, introducono sul mercato italiano o, altre volte “riaccentuano”, ossia cambiano di segno attraverso la collocazione in una determinata collana, spesso con una nuova traduzione, i classici della letteratura inglese. Si prenda ad esempio il caso di Daniel Defoe: conosciuto fino agli anni Venti esclusivamente come autore del *Robinson Crusoe* (1722), vera e propria “matrice” del romanzo d'avventura, fin da subito tradotto in italiano da più parti, nel decennio degli anni Trenta viene letteralmente riscoperto. È Borgese, all'interno della “Romantica” mondadoriana, che fa conoscere al pubblico italiano *Lady Roxana: l'amante fortunata* ([1724] 1930, trad. di Guido Biagi), dove Defoe si ritrova in compagnia di altri grandi classici del romanzo europeo, “riaccentuati” in chiave tutta novecentesca. Mentre l'altro grande personaggio femminile dello scrittore londinese, Moll Flanders, dopo una prima traduzione per i tipi della torinese A.B.C. nel 1935, viene presentata al grande pubblico con la voce

di Cesare Pavese: nel 1938 *Moll Flanders* è il primo titolo inglese (il secondo della collana dopo *I dolori del giovane Werther*) dei “Narratori stranieri tradotti” di Einaudi. Ad essere riscoperto non è solo il Defoe romanziere, ma anche più in generale lo scrittore di prosa: all'interno dei “Grandi ritorni”, accanto a pagine scelte dal *Diario* del concittadino londinese Samuel Pepys (tradotto da Milly Dandolo), anch'egli narratore scoperto tardi della Londra della seconda metà del Seicento, Bompiani pubblica *La peste di Londra* ([1722] 1940, trad. di Elio Vittorini).

Un interessante caso di riaccentuazione è quello de *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson. Il romanzo, uscito nel 1882, viene tradotto quasi subito in italiano per i tipi di Treves, nel 1886. Romanzo d'avventura di enorme successo, dopo quella prima traduzione, tra gli anni Venti e l'inizio dei Quaranta conosce ben altre dieci tradizio-

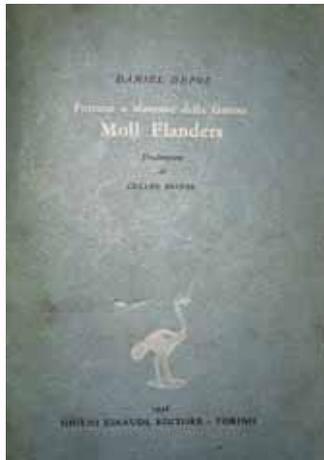


ni: nel 1924 è la volta di Paravia, nel 1927 di Sonzogno, che lo colloca nella collana “Il Romanzo d’Avventure”, poi, nel 1928 di Salani, che aggiunge la dicitura *romanzo d’avventura* nel sottotitolo. Il 1934 vede l’uscita di altre tre traduzioni, per i tipi rispettivamente di Barion, Edizioni Mediolanum e, in versione abbreviata – *Pagine scelte* – di Signorelli. Del 1934 e del 1937 sono le traduzioni di Aurora e Sei. Ma due sono le traduzioni destinate a mutare le sorti del romanzo nel campo letterario italiano: quella di Angiolo Silvio Novaro, ventiduesimo titolo della “Romantica” mondadoriana (1932) e quella firmata dallo scrittore Piero Jahier, pubblicata nel 1943 all’interno dei “Narratori Stranieri Tradotti” einaudiani. È così che *L’isola del tesoro* passa dall’essere un romanzo d’avventura a essere anche un classico.

A. Christie, P.G. Wodehouse, R. Lehmann, i “grandi ritorni”, per dirla con Bompiani, dei classici. E poi, ancora, un premio Nobel come John Galsworthy, autore de *La saga dei Forsyte* portata in Italia dapprima da Corbaccio e poi da Mondadori; Aldous L. Huxley e William Somerset Maugham, autori ancora oggi di grande successo “lanciati” durante il “decennio delle traduzioni”, così come David Herbert Lawrence, complici le traduzioni di Vittorini. A ben vedere spiccano per la loro assenza – o, comunque, per la loro scarsa presenza – due nomi: James Joyce e Virginia Woolf, protagonisti indiscussi della stagione cosiddetta “modernista”.

Eppure, nel “decennio”, di Joyce vengono tradotti i racconti (*Gente di Dublino* [1914], trad. di Annie e Adriano Lami, Corbaccio 1933) e il primo romanzo, *Dedalus* ([1916], trad. di Cesare Pavese, Frassinelli 1933); di Woolf due biografie immaginarie – *Orlando* ([1928], trad. di Alessandra Scalero, Mondadori 1928) e *Flush* ([1933], trad. di Alessandra Scalero, Mondadori 1934),

entrambe collocate nella “Medusa” – e il romanzo *Gita al faro* ([1927], trad. di Giulia Celenza, Treves 1934). È noto che Luigi Rusca avrebbe voluto aprire la “Medusa” con *Ulisse*: ma il personaggio ebreo di Bloom e, soprattutto, l’impossibilità di trovare un traduttore disposto a cimentarsi con il romanzo joyciano, lo fecero desistere dal progetto originario. Si sarebbe dovuto aspettare il dicembre del 1960. Meno a lungo per Woolf: la traduzione dell’intera sua opera venne intrapresa da Mondadori, con regolarità, a partire dal



1946. In ogni caso, i lettori italiani avrebbero dovuto attendere il secondo dopoguerra – non a caso il periodo di massimo sviluppo del romanzo in Italia – per spingersi nelle zone più sperimentali della letteratura inglese novecentesca. A quel punto, tuttavia, il romanzo inglese – così come l’industria editoriale inglese, ancora dominante negli anni Venti e Trenta – avrebbe dovuto vedersela con la concorrenza d’Oltreoceano, che avrebbe ben presto occupato un’ampia porzione del mercato delle traduzioni.

Sara Sullam



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

CHE LA GARA INIZI

Nella pagina a fianco, fotografia della Milano-Sanremo, con sullo sfondo il Duomo, scattata per *La Notte*. (Università degli Studi di Milano – Centro Apice – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale – Archivio *La Notte* – Per gentile concessione).

QUOTIDIANI CHE HANNO SEGNATO UN'EPOCA

LA NOTTE: NASCITA E SVILUPPO DI UN QUOTIDIANO DEL POMERIGGIO

AL SERVIZIO DEL LETTORE

VENNE FONDATA PER SOSTENERE LA "LEGGE TRUFFA". IL PRIMO NUMERO TIRATO IN SOLE MILLE COPIE. POI, CON SPORT, SPETTACOLI E CRONACA NERA, DECOLLÒ. FINO A QUANDO L'ITALIA NON CAMBIÒ ABITUDINI

di IVANO GRANATA

La *Notte*, quotidiano milanese del pomeriggio, apparve per la prima volta in edicola il 6 dicembre 1952. In un articolo di presentazione si chiariva che il giornale aveva lo scopo di essere al servizio del pubblico, informandolo con uno stile essenziale e preciso.

La Notte era nata per iniziativa di Carlo Pesenti, noto imprenditore del cemento, con l'obiettivo di sostenere le forze governative nella loro battaglia, in vista delle elezioni politiche del giugno 1953, per l'approvazione della nuova legge elettorale maggioritaria, aspramente avversata dalle opposizioni, che la ritenevano una "legge truffa". Secondo una versione, tramandata da alcune testimonianze, che tuttavia, allo stato attuale della documentazione, non è possibile avallare con adeguate verifiche, il quotidiano, fornito il pro-

prio contributo all'affermazione della maggioranza centrista, avrebbe addirittura chiuso i battenti dopo la consultazione elettorale. Esso peraltro avrebbe anche dovuto conquistarsi un suo spazio tra i lettori dei giornali del pomeriggio e porsi in concorrenza con quelli già esistenti. Nelle intenzioni editoriali *La Notte*, al di là degli intenti politici, avrebbe avuto il compito di privilegiare gli aspetti più caratteristici della cosiddetta "stampa popolare", in modo particolare lo sport. In tale ottica la direzione fu affidata a Nino Nutrizio, già cronista sportivo del quotidiano di Mussolini, *Il Popolo d'Italia*, e poi corrispondente di guerra. Catturato dagli inglesi dopo l'affondamento della nave su cui si trovava e prigioniero in India, al suo ritorno Nutrizio era stato emarginato per il suo passato fascista, anche se era poi riuscito a riprendere l'attività giornalisti-



ca. La direzione de *La Notte*, che terrà fino al gennaio 1979, rappresentava così la sua grande occasione, che egli seppe prontamente cogliere, creando un giornale che si sarebbe imposto negli anni come la principale testata milanese del pomeriggio e a cui, di fatto, associò il suo nome.

In poco più di un mese Nutrizio riuscì a costruire, partendo dal nulla e malgrado l'esiguità della redazione, un quotidiano in grado di affermarsi, al quale diede un'impronta personale ben precisa. Nel suo lavoro fu assecondato da giornalisti che, col passar degli anni, si sarebbero affermati tra i migliori nei loro campi d'azione. Tra di essi va segnalato in modo particolare, per la notorietà, anche televisiva, che avrebbe avuto dopo, Enzo Biagi, che si occupò di cinema, affiancato, come vice e per il varietà, da un altro personaggio destinato ad avere un ruolo di rilievo nella critica

cinematografica, Morando Morandini. Allo spettacolo in generale si dedicarono anche Giulio Cesare Castello, anch'egli distintosi in seguito in ambito cinematografico, e Lino Rizzi, che sarebbe poi diventato direttore de *Il Giorno* e dell'*Avvenire*.

Considerato l'interesse del giornale per lo sport, i collaboratori di tale disciplina ebbero una funzione primaria e molti di loro, acquisita esperienza, andranno a svolgere la loro attività proprio nei quotidiani e nei settimanali sportivi. A occuparsi di calcio furono chiamati Enrico Crespi, che sarà per molti anni presidente dell'Unione Nazionale Giornalisti Sportivi, Gianni E. Reif, Gino Palumbo, futuro direttore de *La Gazzetta dello Sport*, Aldo Bardelli, Arnaldo Verri, successivamente popolare giornalista radiofonico, e Brunello Tanzi. Un apporto primario fu inoltre dato

LO SPORT IN PRIMA PAGINA

Nella pagina a fianco, due cartoncini con le bozze tipografiche per la titolazione (Milano-Sanremo, 1961-1967). (Università degli Studi di Milano – Centro Apice – Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale – Archivio *La Notte* – Per gentile concessione).

QUOTIDIANI CHE HANNO SEGNATO UN'EPOCA

dallo stesso Nutrizio. Gianni Cerri e Lamberto Artioli scrissero invece di ciclismo, mentre Romolo Mombelli seguì il pugilato. La pallacanestro fu affidata ad Aldo Giordani, che nel 1954 diventerà il primo telecronista della disciplina, oltre che uno dei maggiori esperti del settore.

La Notte arrivava in edicola con tre diverse edizioni, l’ultima delle quali usciva alle 17:00. Nell’impostazione generale non differiva sostanzialmente dagli altri quotidiani, con pagine, su nove colonne, dedicate alla politica interna ed estera, alla cronaca, allo sport e agli spettacoli, alle quali andava aggiunta la “terza pagina”. Alcuni elementi innovativi erano invece dati dalla pubblicazione del listino di borsa, dall’anticipo, rispetto alla concorrenza, delle estrazioni del lotto e dall’attenzione con cui venivano pubblicate notizie sul tempo, sulle mostre, sugli arrivi e le partenze, nonché sui decessi e i matrimoni. La novità più significativa fu però costituita non solo dalla completezza dei dati delle programmazioni teatrali, cinematografiche e del varietà, con gli orari, gli indirizzi e i prezzi delle varie sale, ma soprattutto dai sintetici giudizi, espressi mediante “stellette”, da una a cinque, sui film, cosa che consentiva al lettore di avere un riscontro immediato sul loro valore artistico. In seguito il giornale aggiungerà pure dei “pallini”, che rivelavano invece il giudizio di gradimento della pellicola da parte degli spettatori. L’iniziativa, che sarebbe stata poi ripresa da altre testate, contribuì indubbiamente alla diffusione del giornale presso un pubblico eterogeneo. In anni successivi l’uso delle stellette verrà esteso anche alle recensioni dei libri.

Il primo giorno di uscita il giornale ebbe una tiratura di 1.000 copie, che appariva irrisoria nel

panorama generale della stampa; copie che, per di più, secondo una “vulgata popolare”, erano state tutte acquistate da “parenti e amici del direttore e dei redattori”. Col passare del tempo però esso acquisì presso il pubblico un’importanza sempre maggiore, che comportò anche un sensibile aumento del numero delle copie, arrivate fino a 250.000 nel periodo di maggior diffusione, 80.000 delle quali venivano vendute all’interno della città.

L’affermazione de *La Notte* fu dovuta a un insieme di fattori che, presi singolarmente, forse non sarebbero stati così rilevanti, ma che invece, amalgamati insieme, grazie all’abilità di Nutrizio, finirono per determinare il grande successo del quotidiano. Lo sport, e in particolare il calcio, raccontato in un modo che lo stesso direttore definirà poi «scanzonato e pettegolo», fu la vera carta vincente, sia perché ebbe uno spiccato risalto, maggiore di quello che comunemente veniva dato dai quotidiani non sportivi, sia perché finì abitualmente, cosa decisamente fuori dalla norma, in prima pagina. Titoli fantasiosi e ironici, resoconti spigliati e anch’essi spesso intrisi di umorismo, nonché abili giochi di parole contribuiscono indubbiamente a far apprezzare la parte sportiva del giornale, che fu caratterizzata pure dall’utilizzo, in termini innovativi, di parafrasi di noti slogan pubblicitari. Per conquistare nuovi lettori *La Notte* accentuò inoltre in modo sensibile quella che si potrebbe definire la “milanesità”, vale a dire un’attenzione particolare per le due squadre del capoluogo lombardo, il Milan e l’Inter, messe in contrapposizione al loro avversario “storico”, la Juventus.

Nutrizio mise in primo piano anche il ciclismo, sport molto popolare, seguendo con attenzione

corse come la Milano-Sanremo e dando un consistente rilievo al Giro d'Italia, non solo con numerosi servizi, ma dedicando alla competizione addirittura una pagina specifica.

Anche fuori dall'ambito sportivo, i vari titoli, talvolta decisamente esagerati e spesso, come si dice in gergo giornalistico, "sparati" con caratteri vistosi, costituirono un vero elemento di richiamo.

La cronaca ebbe un'attenzione particolare e minuziosa per i piccoli avvenimenti, per i problemi della città e per gli interessi dei cittadini, argomenti che attiravano il lettore medio. Il quotidiano diede inoltre ampio spazio, sempre nell'ambito della cronaca, a quella cosiddetta "nera", che diventerà poi un suo "cavallo di battaglia", e non si fece scrupolo, per andare incontro ai lettori, a criticare e attaccare, se lo riteneva opportuno, istituzioni e organismi di qualsiasi tipo.

La peculiarità fondamentale de *La Notte* fu tuttavia l'utilizzo di un linguaggio che era, al contempo, non solo immediato e chiaro, ma anche facile e non privo di quell'ironia che rappresentava la costante del giornale. Tale linguaggio consentì di dare le notizie in modo semplice, che si dimostrò però efficace, e fece presa, per la sua comprensibilità, su strati diversi della popolazione, al di là delle differenze culturali.

L'altro elemento sostanziale per il successo del quotidiano fu la fotografia. L'abbondante utilizzo del materiale fotografico, di qualsiasi genere, fu nondimeno oculato e accorto. Questo materiale spesso riempiva intere pagine, soprattutto quelle sportive, ed era sovente accompagnato da didascalie scorrevoli e di facile comprensione, che in taluni casi furono accattivanti e spiritose e in altri beffarde e graffianti. In tal modo *La Notte*



riuscì a fare presa sul pubblico che, colpito dall' incisività delle immagini e dalla loro immediata capacità di richiamo, si lasciava più facilmente tentare all'acquisto del giornale.

Novità di una certa importanza si ebbero anche nella terza pagina, che, per certi aspetti, uscì dal consueto schema che caratterizzava, sul piano intellettuale e culturale, gli altri quotidiani. Su *La Notte* cominciarono infatti a comparire delle terze pagine che furono definite "a soggetto" e che, secondo lo stesso Nutrizio, avrebbero dovuto costituire «una pagina di settimanale in un giornale quotidiano». In tale contesto una particolare originalità venne data dall'impiego del fumetto, che diventava esplicativo di particolari fatti di cronaca e grazie al quale si cercava di attirare ulteriormente, e in modo più marcato, l'attenzione del lettore. Più in linea con la tradizione, in terza vennero pubblicati brani di noti scrittori, tra i quali, ad esempio, Fitzgerald, Cronin e Simeon, e non mancarono le anticipazioni di romanzi in uscita di autori di rilievo, come nel caso de *Il vecchio e il mare* di Hemingway. La terza pagina però servì pure da punto di riferimento per pubblicare miscellanee di diverso genere, dalle barzellette alle vignette, dai servizi sui vari lavori all'attività sciistica invernale, per arrivare ai riassunti dei principali avvenimenti mensili e

LE IMMAGINI PIÙ FORTI DELLE PAROLE

Partenza della 47a Milano-Sanremo, Milano 19 marzo 1956, fotografia per *La Notte*.
(Università degli Studi di Milano – Centro Apice – Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale – Archivio *La Notte* – Per gentile concessione).

QUOTIDIANI CHE HANNO SEGNATO UN'EPOCA

dell'annata sportiva. Le variegare proposte contribuirono così a far divenire la terza pagina per un verso un punto di riferimento preciso per l'acquirente del quotidiano e per un altro verso un vero punto di forza per lo stesso quotidiano.

Definitasi fin dall'inizio, la struttura de *La Notte* resterà di fatto, pur con i cambiamenti necessari per adeguarsi ai mutamenti evolutivi della società, invariata nel tempo.

Le novità che contraddistinsero *La Notte* nei diversi ambiti, sia sul piano formale sia su quello contenutistico, e che finirono per determinarne la buona riuscita generale, non riguardarono invece la parte politica, che si sviluppò in maniera usuale e con argomentazioni rispondenti al clima dell'epoca. Fin dall'inizio i commenti politici furono di competenza dello stesso Nutrizio, che li espresse con corsivi in prima pagina, firmati "Sigma". Il direttore, oltre ad appoggiare apertamente, come previsto, la legge elettorale e ad attaccare le opposizioni per l'ostruzionismo fatto in parlamento in funzione proprio di impedire l'approvazione della legge, concentrò la sua attenzione soprattutto sulla difesa del mondo occidentale e dei suoi valori, in antitesi a quello comunista. Una linea politica quindi tipica degli anni della Guerra fredda, in cui trovarono spazio ripetute critiche alla sinistra socialcomunista e a coloro che la sostenevano e la difesa del liberalismo, con il richiamo alla validità dell'azione di esponenti del passato, tra i quali Giovanni Giolitti. Nella sua battaglia in chiave anticomunista Nutrizio non esitò ad attaccare anche personaggi illustri dell'arte, come Pablo Picasso, in occasione della mostra a Roma del maggio 1953, e addirittura Charlie Chaplin, ritenuto "criptocomunista", quando venne in Italia, nel dicembre 1952,

per il conferimento dell'onorificenza di Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica. Dopo le elezioni il direttore, benché il premio di maggioranza previsto dalla legge non fosse scattato, sosterrà nei suoi commenti che il Paese aveva «tenuto duro» e non avrebbe mai permesso «colpi di mano contro la pace sociale», e che il «problema dominante» per il futuro sarebbe stato costituito «dalla sua posizione internazionale nel quadro dell'alleanza occidentale».

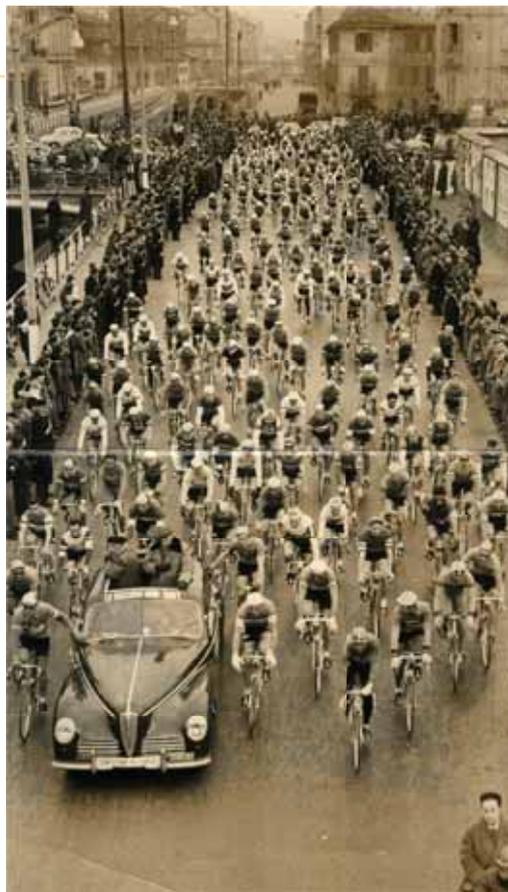
Pur non discostandosi dalle posizioni conservatrici, i corsivi di Nutrizio, per la loro vis polemica, ma anche per la comprensibilità, il particolare stile, la facile capacità di lettura e la vivacità, ottennero il risultato di avvicinare al giornale una parte della piccola e media borghesia che si riconosceva nelle posizioni enunciate. Quegli stessi ceti sociali si riconosceranno in seguito nelle posizioni di difesa del centrismo, di sostegno al Partito liberale e di decisa avversione al centro-sinistra che il quotidiano assumerà negli anni Sessanta.

Tramontata, grazie al successo di vendite, la paventata ipotesi di chiusura dopo la competizione elettorale, *La Notte* rafforzerà ulteriormente la propria presenza nelle edicole con un'altra edizione, prevista per le 11 del mattino, e amplierà i servizi e il proprio raggio d'azione. In un lasso di tempo molto breve, Nutrizio era riuscito a costruire un giornale che poteva sicuramente essere definito "interclassista", perché era capace di far presa praticamente in tutti gli strati sociali. I fondi politici, come si è visto, attraevano i moderati, ma certamente non la classe lavoratrice. Coloro che facevano parte dei ceti popolari se la prendevano spesso con Nutrizio per le sue tesi, ma, paradossalmente, in molti finivano per com-

prare il giornale, anche quelli che votavano per la sinistra, attratti dallo sport e dalla cronaca. Quest'ultima, insieme alla pagina cinematografica, finiva a sua volta per attirare lettori meno "politicizzati", ampliando ulteriormente il bacino di utenza del quotidiano. Non va inoltre dimenticato che il giornale prestò una particolare attenzione al mondo cattolico, forse anche per il fatto che si stampava nello stesso palazzo dove veniva pubblicato *L'Italia*, l'organo della curia, riuscendo così ad allargare in tale ambito il proprio consenso.

La conquista del pubblico continuò nel prosieguo degli anni e portò a graduali aumenti della tiratura. Ben presto *La Notte* divenne a Milano non solo il maggior quotidiano del pomeriggio, ma anche il più venduto. Dopo la chiusura del *Corriere Lombardo* nel 1966 (la cui redazione venne in parte assorbita proprio da *La Notte*) e del *Corriere d'Informazione* nel 1981, finì inoltre per essere l'unica testata pomeridiana a rimanere sul mercato milanese.

La sempre maggior rilevanza assunta dalla televisione, la cui importanza peraltro era stata colta da *La Notte* fin dalla sua nascita, e il successivo sviluppo delle televisioni private avranno un ruolo determinante sul futuro del quotidiano. Il massiccio incremento, a partire dall'inizio degli anni Settanta, dell'informazione televisiva, provocherà riflessi negativi sulla carta stampata, causando una drastica riduzione dei lettori e, conseguentemente, delle vendite. A subire gli effetti della contrazione furono soprattutto i giornali del pomeriggio, che entrarono in una crisi irreversibile. *La Notte* cercò di far fronte alla situazione, ma i tentativi di modernizzazione non diedero i risultati sperati. Nel 1979 Nutrizio lascerà il giornale



e nel 1984 la proprietà passerà a Edilio Rusconi. Il cambiamento, tuttavia, non contribuirà ad arrestare la progressiva decadenza de *La Notte*, che, sebbene nel 1987 dichiarasse ancora una tiratura di circa 140.000 copie, stentava ormai a tenere il passo dei tempi. Un ulteriore tentativo di cambiare rotta avverrà nel 1993, quando Rusconi cederà il giornale a Paolo Berlusconi. La parabola de *La Notte* però era ormai alla fine e nel 1995 il quotidiano cesserà le pubblicazioni.

Ivano Granata

QUOTIDIANI CHE HANNO SEGNATO UN'EPOCA

TRA REALTÀ E PROPAGANDA

Nella pagina a fianco, *Le Picche*. Carte di cattivo augurio, pronostico di lacrime..., *lo Zero*, 8-11-1914, Anno I, n. 1; *Parva Fafilla* – Ovvero, come la scintilla causata dalla Macedonia..., *Alla Baionetta!*, 24-10-1915, Anno I, n. 4, p. 1; Marcello Dudovich, *Savoja!!* (illustrazione in copertina), *Bianco Rosso e Verde*, 1-7-1915, Anno I, n. 1.

FONTI GIORNALISTICHE TRASCURATE

NUOVI DOCUMENTI SULLA GUERRA 1915-18

TRINCEE DI CARTA

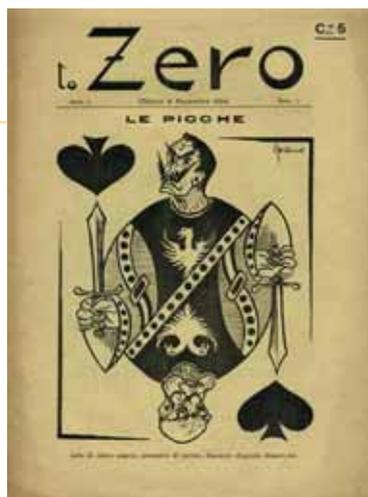
I GIORNALI NATI IN "PRIMA LINEA" AVEVANO
UNA LIBERTÀ DI LINGUAGGIO RITENUTA
SOSPETTA: ERA LA VERA VOCE DEI COMBATTENTI.
MA CON L'AVVENTO DI DIAZ IL CLIMA CAMBIÒ

di ROMAIN H. RAINERO

Nell'attuale periodo di celebrazione del centenario della Prima guerra mondiale che sta registrando una vera valanga di pubblicazioni dai più vari valori, non è stato dato lo spazio che merita a una fonte che potrebbe rivelarsi un'inedita documentazione utile a meglio conoscere le condizioni umane, e spesso disumane, nelle quali i militari italiani furono chiamati a combattere. Si tratta dei cosiddetti giornali di trincea, la cui nascita fu anche dovuta alla presenza al fronte di molti giornalisti. È necessario intraprendere la presente analisi con una doverosa premessa chiarificatrice, che riguarda proprio il valore documentario da attribuirsi a queste particolari fonti. Va ricordato infatti che non tutte le pubblicazioni, che genericamente vengono indicate quali "giornali di trincea", rivestono ai

fini della ricerca storica la stessa rilevanza, alla luce delle loro differenti origini e redazioni.

Per molti tra coloro che hanno ricordato l'argomento, l'inizio di queste pubblicazioni andrebbe situato all'indomani della disfatta di Caporetto e alle decisioni del nuovo Comandante Supremo, il generale Armando Diaz. Ma questo dato non rende giustizia alla storia di un "micro-giornalismo" che, fin dal 1915, ha visto il fiorire, spontaneamente e a opera dei soli combattenti in trincea, dei fogli realizzati con mezzi di fortuna e con modesta, quasi inesistente diffusione, ma veri documenti da prendere in esame per meglio capire la vera vita dei soldati della prima linea, con l'unico problema del difficile reperimento. Colui che per primo ha parlato di questi fogli, Mario Isnenghi, ha allargato il concetto e la definizione di questi giornali anche a quelli stam-



pati nelle retrovie, con larghezza di mezzi e di diffusione e distribuiti con tirature elevatissime, che sono lungi dall'essere la vera voce dei combattenti al fronte. In questa seconda fase, centrale è la propaganda del governo e delle massime autorità militari, che furono i veri motori di queste pubblicazioni, affidate non ai soldati, bensì a riconosciute autorità in fatto di grafica, di poesia e di letteratura, con specifici ordini nell'esaltare ciò che alle autorità interessava rendere noto ai militari. Come appare evidente, la natura e la stessa importanza dei giornali delle due stagioni appaiono profondamente diverse. In un primo momento, che possiamo situare tra l'inizio della guerra (24 maggio 1915) e la sconfitta di Caporetto (ottobre 1917), i militari che si diedero a scrivere questi giornali, lo fecero in modo tale che possono veramente essere citati quali novità, vera rivelazione circa la situazione reale della guerra, ritenuta dai protagonisti ben illustrata da tali fogli. Si tratta dei veri giornali di trincea la cui nascita, come si è detto, fu anche dovuta alla presenza al fronte di molti giornalisti che, spontaneamente, decisero di scrivere su questi fogli le loro varie considerazioni, raramente positive. L'argomento non è tra i più facili, perché i gior-

nali di trincea, nel loro insieme cronologico, dal 1915 al 1918, non sono mai stati armonici a quella che era la loro prima realizzazione e natura. Deve essere chiarito che la comparsa di queste pubblicazioni durante la Grande Guerra italiana, subì una evidente vicenda temporale, che condiziona, in maniera profonda, la loro utilità storica e il loro valore. In un primo momento, infatti, i militari che si diedero a scrivere questi giornali, lo fecero seguendo un sincero e autonomo impulso di dialogo con i propri commilitoni, spesso rivelando i problemi con cui il mondo dei combattenti aveva a che fare. Quindi, in un clima di piena libertà di linguaggio, ma con molte difficoltà pratiche; si trattava, in sostanza, di una specie di grido dei soldati al fronte per evidenziare situazioni che ufficialmente non esistevano, ma erano reali. Non si trattava, come più tardi talune autorità militari andranno affermando, di prove di disfattismo o di codardia, bensì di lamentele e di osservazioni dei combattenti, che ebbero una diffusione tra costoro, e furono spesso segnalate. Va notato tuttavia che, in quel primo periodo, solo in rari casi si ebbero su questi giornali evidenti scritti di esaltazione patriottica del conflitto: il cuore di questi era prevalentemente domi-

TESTATE DA COMBATTIMENTO

Nella pagina a fianco, I due Iddii a Verdun, *il 420*, 25-3-1916 (illustrazione di Foggini); Se fosse vero che... Tutti i propalatori di notizie false vanno dentro!!, *Il Mulo*, 30-7-1916, Anno X, n. 31.

FONTI GIORNALISTICHE TRASCURATE

nato dalle tristi contingenze della battaglia, dai feriti e dai caduti, in una quotidianità drammatica e sanguinosa.

Queste prime pubblicazioni dal fronte non erano veri e propri giornali, ma fogli di molto modesta fattura, di una o due pagine. Raramente stampati, e più spesso manoscritti oppure malamente dattiloscritti o ciclostilati, questi giornali volanti non facevano grandi discorsi di irredentismo; erano piuttosto sede e sfogo di una satira che, al ristretto livello di battaglione o di reggimento, parlava a questa modesta cerchia di lettori con disegni umoristici, brevi componimenti poetici o lettere-protesta alle autorità. Molti di questi fogli sono interessanti, onde meglio conoscere le vere condizioni della vita in trincea ma, proprio a causa della loro fragile natura tecnica e della loro contenuta diffusione, sono di difficile reperimento. Con mezzi esigui, con limitatissime tirature e con una diffusione inesistente, una gran parte di questi fogli si è perduta colle vicissitudini della guerra, e la loro conservazione in biblioteche o archivi appare quasi inesistente. A parte ogni altra considerazione tecnica, i giornali di questo tipo oggi reperibili sono pochi e quelli ancora leggibili non paiono essere tra i più severi nei confronti della guerra e della conduzione delle operazioni. Appare chiaro che le autorità militari hanno fatto incetta dei più "dannosi" per il morale della truppa, eliminandone la maggior parte. Anche i pochi fogli sopravvissuti, sono da leggere con estrema attenzione. Talvolta, infatti, gli scritti superstiti registrano considerazioni eroiche, quasi per evitare censure ma, tra le righe, trapela una situazione di estrema gravità, lontana da quelle giocose rime che talora venivano scritte. Per confermare la prima interpretazione, quel-

la di una critica bonaria, e persino leggiadra, del primo periodo di guerra, si possono leggere le poesie-ritornello di vari fogli, che scherzosamente descrivevano una blanda realtà della vita militare, con poesie e lettere aperte, che, agli inizi, vennero apparentemente ignorate dalle autorità della censura. Ma ciò che urtava le autorità militari italiane era la parte, spesso non esigua, di critica e di lagnanze che i soldati-scrittori denunciavano. E a questo punto, il disposto della Circolare ministeriale del Regio Decreto del 23 maggio 1915 (n. 675) sulla censura che reprimeva ogni critica all'azione del governo e delle sue autorità militari, valeva a sopprimere quanto, in questi giornali, potesse «turbare la fiducia nella nostra vittoria finale o porre in dubbio l'impostazione delle nostre aspirazioni e tanto meno il divulgarsi di notizie di carattere militare o diplomatico o allarmistico o disfattistico».

La sparizione di molti giornali può quindi anche spiegarsi dall'applicazione di queste disposizioni. E quindi, a parte le difficoltà di poter consultare un materiale cartaceo in genere di pessima qualità, realizzato con mezzi spesso inadatti, va affermato che il problema principale per l'utilizzazione di questa fonte risiede nel fatto che essa è andata per lo più dispersa o, volutamente, tolta di mezzo dalle autorità militari. Queste pubblicazioni per lo più critiche sono, tuttavia, qua e là riapparse, con numeri singoli prevalentemente inseriti e dispersi in archivi non ufficiali. L'osservazione del già ricordato Mario Isnenghi ci sembra molto interessante, anche se non ne condividiamo l'intera impostazione: «Nei giornalini [e questo diminutivo ci sembra, a priori, denigratorio, *nda*] del primo e secondo anno di guerra manca la coscienza espressa del rifiuto, e l'apo-

liticità generale coincide con una ristrettezza di orizzonti spontanea prima che subita. La coesistenza di nazionalismo e diffidenza per la politica aveva già, del resto, fondamenta diffuse» (M. Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977, p. 40). A tal proposito va detto che in questo libro, che è rimasto a lungo l'unico riferimento sui giornali di trincea, l'oggetto centrale della ricerca non risulta evidente e – come è stato già accennato – non viene fatto il debito cenno alla profonda differenza che, secondo la realtà storica, avrebbe dovuto collocare la cospicua serie della “seconda generazione” dei giornali di trincea esclusivamente tra gli strumenti della propaganda del potere e quindi ben lontana dalla vita e soprattutto dai reali problemi della trincea. L'attenzione complessiva annunciata dallo stesso titolo del volume ricordato, e cioè *Giornali di trincea*, avrebbe dovuto riguardare e sottolineare proprio queste profonde differenze tra i due periodi. Purtroppo in questo libro, che conta ben 270 pagine, un solo capitolo di 12 pagine appare dedicato in modo omogeneo all'argomento annunciato, e cioè ai giornali effettivamente redatti e realizzati in trincea.

Questi giornali del primo periodo non sono quasi mai citati, ma vale la pena di ricordare quei pochi che ci sono giunti. Forse il primo fu *La Gazzetta di Monte Crostis*, che si dichiara *Organo settimanale di una batteria da 75*, sull'omonimo monte, a circa 3 chilometri dalla frontiera, la cui prima copia, forse l'unica, reca la data di luglio 1915; essa si dichiarava «con Direzione attendata» e con «Amministrazione senza fondi». Un altro titolo che si cita senza averne copia, *Il Ricordevelo*, è dello stesso anno, redatto dall'avvocato Antonio Umana, tenente di complemento,



e scritto per i militari stanziati sul monte Cordevelo. Si sa che di questo giornale furono stampati sette numeri, ma di questi, segnalati da varie fonti, non si sa quasi nulla, non essendone stato rintracciato alcun esemplare. Altro titolo, lo *0,30* del 1915, manoscritto del quale si conoscono solo tre numeri, redatto da Anacleto Francini dell'84° Reggimento fucilieri, con il sottotitolo *Servite la Patria in laetitia*, e che forse si è salvato dall'oblio e ci è pervenuto solo per le sue affermazioni patriottiche. Altri giornali, spesso numeri unici, paiono di natura incerta, in quanto usciti a stampa con maggiori mezzi di diffusione. Sono *L'Elmetto* del maggio 1916, dichiaratosi, nel numero 2, *Bollettino della 10ª Divisione*, e quindi evidente organo voluto e finanziato dalle autorità che, con l'incitamento, il conforto e il consiglio, esortavano i soldati alla lotta e alla fiducia «nella sicura ed imminente vittoria nostra, da conseguire senza grandi sacrifici, come frutto della nostra preparazione e della nostra genialità». Le origini di un simile discorso appaiono chiare anche in un'altra pubblicazione, *La Bomba a... penna*; col primo numero del 25 ottobre 1916, a firma del Furiere Maggiore Elio Belli del Reggimento di Fanteria, rientra in quella categoria con l'esaltazione della guerra, tipica della propaganda ufficiale: «Noi siamo, o soldati d'Italia, una santa barriera in movimento verso l'i-

FOGLI RARISSIMI

Nella pagina a fianco, *Il Fante*, edito per cura del Comando Battaglione Brigata Catania, 20-9-1917, n. 2; *Il 13*, Giornale di trincea settimanale, 12-5-1918, Anno I, n. 1.

FONTI GIORNALISTICHE TRASCURATE

deale. [...] Questo foglio sarà [...] dopo la vittoria, un segno prezioso e palpitante di quest'ora che viviamo». Con una tiratura dichiarata di 250 copie, e malgrado un disinvolto motto iniziale (*Esco quando mi pare e piace!*), il foglio conferma a pagina 5, con un articolo assai lontano dai problemi al cuore dei redattori della trincea (*Come sarà divisa l'Europa dopo l'attuale guerra, secondo Berlino*), la sua vera origine di propaganda ufficiale.

Sul piano generale, la popolarità della diffusione tra i militari degli scritti autenticamente di trincea, anche se di difficile reperimento per i soldati, fu notata dall'Ufficio P della censura militare che già aveva molto a che fare con la popolarità di alcune poesie o canti che clandestinamente circolavano tra i soldati. Canti di protesta e lettere dei soldati alle famiglie, debitamente censurate, ma talvolta sfuggite al suo controllo, sono gli altri due elementi che conviene ricordare. Per citare una canzone proibita, ma assai cantata, che fin dall'inizio del conflitto era sulla bocca di molti, basterà ricordare la *Ninna nanna* in romanesco del cantautore Trilussa; essa era una vera e propria denuncia politica, quasi una chiamata all'insurrezione contro la guerra e contro i capi che l'avevano voluta:

... *Ninna nanna*...

pija sonno/ che se dormi nun vedrai/ tante infamie e tanti guai/ che succedono ner monno./ fra le spade e li fucili/ de li popoli civili/ Ninna nanna, tu non senti/ li sospiri e li lamenti/ de la gente che se scanna/ per un matto che comanda/ che se scanna e che s'ammazza/ a vantaggio de la razza/ o a vantaggio de una fede/ per un Dio che nun se vede/ ... ma che serve da riparo/ ar sovrano ma-

cellaro;/ che quer covo d'assassini/ che c'insanguina la tera/ sa benone che la guera/ è un gran giro de quattrini/ che prepara le risorse/ pe' li ladri de le Borse.

L'analisi sistematica di queste poesie-canti, poste dalle autorità belliche e post belliche nel divieto di diffusione, non è stata mai fatta in chiave politica, ma la loro diffusione diede alle autorità militari il sospetto che da questi scritti potessero nascere considerazioni negative sulla guerra e sulla condotta delle operazioni. E in questo quadro ben rientra l'altra poesia, che evoca la sanguinosa battaglia per la conquista di Gorizia, del 9 e 10 agosto 1916, battaglia nella quale comparvero anche i gas asfissianti e che fu, secondo i dati ufficiali, una delle più sanguinose dell'intero conflitto sul fronte italiano, una vera ecatombe per attaccanti e difensori. Da parte italiana le perdite, tra morti e dispersi, furono, in due giorni, 1.750 ufficiali e circa 50.000 soldati; e da parte austriaca 862 ufficiali e circa 40.000 soldati. Il canto "clandestino" di *Gorizia, tu sei maledetta!* è la condanna della guerra, di quell'inutile strage che papa Benedetto XV aveva denunciato e che i soldati in trincea dovevano fare; e da qui la protesta:

... Voi chiamate il campo d'onore/ questa terra di là dei confini;/ qui si muore gridando: assassini!/ maledetti sarete un dì./ Cara moglie, che tu non mi senti./ raccomando ai compagni vicini/ di tenermi da conto i bambini./ ché io muoio col suo nome nel cuor./ Traditori signori ufficiali/ che la guerra l'avete voluta./ scannatori di carne venduta/ e rovina della gioventù./ O Gorizia, tu sei maledetta/ per ogni cuore che sente coscienza;/

dolorosa ci fu la partenza/ e il ritorno per molti non fu.

L'intensità poetica appare evidente per la carneficina che la battaglia ha provocato. Canto d'autore o ritornello popolare di guerra, ogni componimento "clandestino" evoca stragi e dolori, invano "compensati" da onori e medaglie. Occorre citare, in questo contesto cronologico, un elemento spesso trascurato, e cioè le fucilazioni per decimazione, con rito immediato e senza processo, di militari accusati di esitazioni davanti al nemico, di poca aggressività o di codardia. Per meglio capire il problema, vale citare la soddisfazione, per l'implacabile durezza, del capo supremo dei militari italiani, il generale Luigi Cadorna, il quale, in una lettera alla figlia del 26 maggio 1916, scriveva: «Sto passando delle ore molto brutte [...]. Le truppe combattono bene, ma sull'altipiano di Asiago si sfasciano e ci sono stati dei fatti deplorabili, tanto che li ho stigmatizzati con le più roventi parole [...] ordinando [...] di fucilare i colpevoli senza processo. Ti assicuro che la mia energia sale coll'aggravarsi della situazione. Iddio mi ha affidato un compito da me non cercato che io devo adempiere e che adempierò a ogni costo».

Riesce difficile accettare un tale linguaggio che travalica l'evento bellico per coinvolgere, nella sua drammaticità, anche Iddio (quale?), che avrebbe affidato proprio a lui di decidere la vita e la morte dei propri soldati, se recalcitranti o sconfitti. Ormai, il conflitto stava oltrepassando ogni limite morale accettabile e la violenza non aveva nulla a che vedere con la "civiltà da difendere" contro la barbarie da sconfiggere, nobile lotta, tante volte evocata dai politici per giustifi-



care la guerra. Il supposto "incarico divino" giustificava, secondo Cadorna, ogni abuso, e ogni incertezza doveva essere punita con la morte «senza processo». La sistematica violenza diventava "legge divina". Ne appare persino assertore il direttore del *Corriere della Sera*, Luigi Albertini, che dichiarava di non doversi tollerare debolezze «anche nei tribunali i quali non osano condannare a morte i vigliacchi».

Il canto sulla battaglia di Gorizia rappresenta, senza dubbio, il punto culminante di un problema circa la popolarità e il consenso che appaiono del tutto assenti nei primi e autentici giornali di trincea. E questo fu il problema che diede origine alla seconda generazione dei giornali di trincea, decisa, diretta e finanziata dalle supreme autorità militari. L'intento era quello di reagire alle molte critiche che nei primi fogli potevano seriamente inficiare lo sforzo bellico e le stesse operazioni contro il nemico. Infatti, dopo il primo periodo "eroico" nel quale si trattava proprio di giornali scritti nelle trincee e di modestissima fattura, ecco comparire l'ondata di nuovi giornali che con la prima non avevano nulla a che fare e che, sotto l'usbergo delle autorità e con l'ausilio tecnico di complessi editoriali di grande importanza, diventarono lo strumento della propaganda del governo e dello Stato Maggiore, esaltando quanto costoro volevano esaltare. Dopo la sconfitta di Caporetto, l'Alto Comando, che non poté non

FINO ALLA VITTORIA

Nella pagina accanto, Trento e Trieste,
Numero, novembre 1918, Anno VI,
supplemento al n. 220, p. 1 (disegni di Golia).

FONTI GIORNALISTICHE TRASCURATE

registrare le sue conseguenze sui soldati in trincea, decise di lanciare una poderosa offensiva di pura propaganda. Ufficialmente, gli alti comandi si resero conto tardi dell'importanza propagandistica di questi fogli e, dall'ottobre 1917, dopo Caporetto, essi si diedero a diffonderne la realizzazione, ad aiutarli e a sovvenzionarli. Ben conscio della loro importanza sul morale dei soldati, Armando Diaz, all'ombra dell'Ufficio Informazioni, credè, il 9 gennaio 1918, uno speciale organo, l'ITO, ovvero l'ufficio Informazioni Truppe Operanti, che coordinò le iniziative dei militari, e soprattutto ne controllò, con l'Ufficio P (Propaganda), le ricadute politiche di anarchia e di disfattismo. L'idea era semplice, e cioè, dare un assetto omogeneo anche se non unico nella realizzazione di fogli a partire dalle più varie formazioni militari, le quali erano tutte obbligate a "creare" questi giornali a destinazione dei loro soldati.

Grazie a queste decisioni e con i larghi finanziamenti concessi a ogni iniziativa di questo tipo, tali giornali si moltiplicarono, a livello di corpi, di comandi e di battaglioni. Malgrado la loro origine "ufficiale", essi risultano utili onde migliorare le nostre conoscenze sulle realtà del fronte. La consultazione accorta e rispettosa degli scritti (testi, poesie, canzoni e disegni) in essi contenuti si rivela importante anche perché ci offre testimonianze che non sono mai state studiate con la dovuta attenzione.

Questi giornali di seconda generazione hanno il pregio di una larga diffusione; sono quasi quaranta titoli con anche tirature "industriali" di oltre duecentomila copie, con la quasi sicura reperibilità nei vari archivi e biblioteche. La loro realizzazione si avvale di superiori tecniche editoria-

li con carta di ottima qualità, con l'uso di colore nelle vignette e con redattori di provato talento. Per realizzare il proprio progetto, Armando Diaz poté avvalersi di uno stuolo di disegnatori, giornalisti e poeti i quali, in lontane retrovie, a Milano, Torino, Padova e altrove, redigevano questi giornali di trincea in condizioni ottimali che le autorità militari garantivano loro.

Tra i redattori e i direttori di questi giornali, vi furono infatti alcuni che compaiono quali autori di poesie militari e racconti brevi, e realizzatori di vignette e di disegni con fumetti (che allora si chiamavano pupazzettati), tutti autori che dopo il conflitto divennero famosi; tra costoro sono da ricordare: Piero Jahier, Emilio Cecchi, Giuseppe Lombardo Radice, Mario Sironi, Massimo Bontempelli, Ardengo Soffici, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Giuseppe Ungaretti, Curzio Malaparte, Renato Simoni, Arnaldo Fraccaroli, Antonio Rubino, Salvatore Di Giacomo, Eugenio Vaina de Pava, e molti altri ancora. Furono in parte, convinti assertori della vulgata ufficiale fatta di eroismi, di irredentismo e di diffuso patriottismo dell'intero mondo militare al fronte; per alcuni altri, invece, questa fu una buona occasione, anche con tornaconto economico, per esprimere le loro qualità giornalistiche o artistiche, anche se messe al servizio delle direttive dell'Ufficio P. L'ilarità e il racconto eroico si coniugavano con la denigrazione sistematica del nemico austriaco o tedesco, che era definito «barbaro assoluto» e crudele oppressore, seviziatore dei vinti e degli inermi, e violentatore di donne e bambini.

Per le autorità militari, quest'insieme di decisioni "editoriali" miravano a colpire ciò che la sconfitta di Caporetto aveva messo in evidenza. E cioè

non solo i 10-13mila morti, ma l'enorme numero dei prigionieri fatti dagli austriaci: ben 265mila; con i molti sbandati e l'ingente quantità di disertori, quasi 50mila. Pertanto, dopo le decimazioni e le fucilazioni arbitrarie, l'Alto Comando si diede a porre la massima attenzione alla propaganda, favorendo la diffusione di questi nuovi giornali di trincea, che sono da leggere con estrema attenzione. Sovente, infatti, gli scritti registrarono considerazioni eroiche, ma – anche in questo caso – è tra le righe che trapela la gravità d'una situazione ben lontana dall'ironia e dalla giocosità delle rime che venivano scritte. Vogliamo quindi rileggere e citare questi fogli che, esplorati con raziocinio, potrebbero essere, non solo, come adesso sono, argomento di collezionismo privato, ma elementi utili a una migliore conoscenza della reale vita dei militari, specie in trincea, durante i lunghi mesi del conflitto. Anche riguardo all'ingente problema dei militari italiani caduti prigionieri, essi ebbero in questi nuovi giornali la definizione di "codardi", di "traditori" e di "disertori"; ne fu denunciata la viltà generale e non mancò neppure chi propose ai militari il suicidio piuttosto della resa con conseguente prigionia.

Sul piano degli effetti di queste pubblicazioni sull'insieme dei soldati, vale forse citare il generale disinteresse degli stessi, anche perché il tono "politico" generale che oscillava tra sistematiche denigrazioni del nemico e convinta sicurezza nella vittoria, non li sollecitava nella drammatica quotidianità. Le annotazioni di Emilio Lussu, circa questi giornali "ufficiali", ci paiono rivelatrici del loro scarso successo sul piano del morale della truppa: «Qualche giornale ci arrivava ogni tanto e ce li passavamo fra di noi. Erano



tutti gli stessi e c'irritavano. La guerra vi era descritta in modo così strano che ci era irriconoscibile [...]. Erano molto noiosi. La verità l'avevamo solo noi, di fronte ai nostri occhi».

E forse conviene ricordare anche il crudo giudizio del poeta Giulio Camber Barni, il quale notava che, dopo l'estrema rarità dei fogli del primo periodo, i giornali di quella seconda fase arrivavano con abbondanza, ma avevano in definitiva un uso non certo previsto dal Comando Supremo che li aveva finanziati:

... Dentro la trincea/ arrivavano i giornali/ così detti di "propaganda"/ e poiché non c'era carta,/ i soldati li prendevano,/ e si pulivano il culo...

Romain H. Rainero

IL RIBELLE DI CARLO MOLASCHI,
UN FOGLIO DI FRONTE ALLA GRANDE GUERRA

FIACCOLA DELL'ANARCHIA

LO SCOPPIO DELLA GRANDE GUERRA E LA
PROSPETTIVA DI UN COINVOLGIMENTO ITALIANO
MISE IN CRISI LA SINISTRA. IL DIBATTITO DIVENNE
ROVENTE QUANDO MUSSOLINI GETTÒ LA MASCHERA

di MIRELLA MINGARDO



CONTRO IL SISTEMA

Qui sopra, *Il Ribelle*, anno I, n. 1,
24 ottobre 1914;
a fianco, *Pagine libertarie*,
anno II, n. 1, 15 gennaio 1922.
Nella pagina accanto, *Il Ribelle*,
anno II, n. 7, 16 gennaio 1915.

Errico Malatesta, uno dei maggiori teorici del movimento anarchico, rientrato in Italia dall'Inghilterra nell'estate del 1913 in seguito a un'amnistia, rivolse un appello carico di speranza a tutti gli anarchici italiani, esprimendo la sensazione di un possibile cambiamento. «Ho avuto l'impressione, rientrando in Italia, – scriveva – che un grande risveglio sta avvenendo nelle masse popolari. Mi è parso che il proletariato italiano è in marcia verso la rivoluzione» (Lettera del 15 maggio 1913, in E. Santarelli, *Il socialismo anarchico in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 148). La politica riformista attuata dalle due maggiori organizzazioni rappresentative del movimento operaio, il Partito Socialista e la Confederazione Generale del Lavoro, deluse però speranze e aspettative, proiettando gli anarchici nell'agitazione antimilitarista con l'intento di cogliervi una scintilla insurrezionale. L'attivista Maria Rygier – trasferitasi a Milano nel 1904 dalla Toscana – e il sindacalista Filippo Corridoni sostennero la campagna antimilitarista dalle pagine di *Rompete le file*.

Il 7 giugno 1914, anniversario dello Statuto Albertino, in solidarietà con le vittime del militarismo e per combattere le Compagnie di disciplina (tra i soldati perseguiti i nomi più noti erano quelli di Augusto Masetti e Antonio Moroni), vennero promossi numerosi comizi in tutto il Pa-

ese. Durante la manifestazione organizzata ad Ancona, le forze dell'ordine spararono sulla folla, uccidendo due giovani repubblicani e un anarchico. Era l'ennesimo eccidio. Una protesta spontanea coinvolse la città. L'indomani, da quella data e per alcuni giorni, in vari centri della Penisola venne proclamato lo sciopero generale. Diverse aree dell'Italia centrale passarono in mano agli insorti. Era la Settimana Rossa. In alcune zone, dalle Marche alla Romagna, decadde le autorità di governo e si costituirono improvvisati consigli rivoluzionari.



A Milano, la Camera del Lavoro e l'Unione Sindacale anticiparono la Confederazione Generale del Lavoro, che confermò lo sciopero solo a partire dal 9 giugno. L'agitazione fu generale e compatta, coinvolgendo anche i mezzi pubblici. Quando venne diramato l'ordine di cessazione, a partire dalla sera del giorno seguente, la sezione del Partito Socialista e la locale organizzazione sindacale dissentirono con le indicazioni della Confederazione, che aveva trattato segretamente con il gover-

no per la rapida conclusione dello sciopero. L'elemento essenziale nel moto di rivolta, evidenzia Enzo Santarelli, fu la partecipazione delle masse popolari (Ivi, p. 164); tuttavia, tra il movimento operaio milanese la presenza anarchica si rivelò marginale.

In città, prevaleva l'area anarco-individualista che, fino all'esplosione della guerra di Libia, eb-

PROVE DI FORZA

Nella pagina accanto, l'intervento della cavalleria disperde la folla, in *Gli Avvenimenti*, n. 10, 7 marzo 1915.

GIORNALI DI BATTAGLIA

be contatti anche con i maggiori esponenti del movimento futurista. Tra i suoi militanti emerse la coppia Giuseppe Monanni e Leda Rafanelli. La loro storia aveva avuto inizio a Firenze, dove collaborarono alla rivista d'arte e d'anarchia *Vir* (1907). Conclusa l'esperienza fiorentina, Monanni e Rafanelli si trasferirono a Milano, chiamati dalla redazione del periodico *La Protesta umana* (1906). Ben presto, però, decisero di allontanarsi dal giornale per dare vita a iniziative proprie. Nacquero numerosi giornali e riviste e, nel 1908, i due giovani fondarono la Libreria Editrice Sociale, Les, al numero 14 di via San Vito, al Carrobbio, il cui marchio fu disegnato da Carlo Carrà, autore anche di un certo numero di copertine delle loro pubblicazioni (V. Beretta, *Giuseppe Monanni, un editore anarchico nel Novecento*, in *Storia in Lombardia*, n. 2, 2008, p. 81; *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di P. Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 216-217). Rifluito il moto di rivolta della Settimana Rossa, Maria Rygier, sostenitrice della lotta antimilitarista, si rifugiò in Francia. Di lì a poco l'Europa sarebbe stata sconvolta dalla Grande Guerra.

La Prima guerra mondiale portò scompiglio tra le file della sinistra – socialista, anarchica e sindacalista. Sul fronte anarchico, la grande maggioranza si schierò con i neutralisti, mentre un'esigua minoranza si pose a fianco dei fautori del conflitto. L'anarchica Rygier rientrò dall'estero e si dichiarò a favore dell'intervento. Ma non fu la sola.

Tra gli esponenti dell'area anarco-sindacalista che difesero l'interventismo, si ricordano Massimo Rocca, giornalista, noto come Libero Tancredi, e Mario Gioda, futuro organizzatore del fascismo torinese. Furono loro a fondare, il 20

febbraio del 1915, *La Guerra Sociale*. Il giornale chiuse le pubblicazioni nel maggio seguente. Altre adesioni di rilievo furono quelle del sindacalista rivoluzionario Filippo Corridoni, di Alceste De Ambris, di Ottavio Dinale e di Amilcare Cipriani, che si espressero a favore della guerra al fine di completare l'unità d'Italia.

Le argomentazioni sostenute da rivoluzionari e anarchici a favore dell'intervento si potevano condensare «ufficialmente», scrive Manlio Cancogni, in un'unica tesi: «La guerra avrebbe accelerato il passo della rivoluzione; la guerra capitalista fra le nazioni si sarebbe ben presto trasformata in guerra di classe e si sarebbe conclusa con l'abbattimento dell'ancien régime» (M. Cancogni, *Gli angeli neri. Storia degli anarchici italiani*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 91). Errico Malatesta, da Londra, dove aveva trovato rifugio, in una lettera del 9 ottobre, diretta a Luigi Molinari, chiariva la sua posizione di fronte al conflitto dopo un lungo silenzio dovuto a motivi personali. La lettera venne pubblicata su *L'Università popolare* dell'1-5 novembre 1914, ma apparve anche sul primo numero de *Il Ribelle*. «Io avrei potuto tacere – affermava l'esponente anarchico – semplicemente perché mi pare che basta dirsi anarchico per affermare implicitamente la propria avversione alla guerra ed ad ogni collaborazione coi governi e colle borghesie che per loschi interessi e vieti atavismi hanno provocato, l'immane catastrofe che è piombata sull'Europa» (*Enrico Malatesta contro la guerra*, ne *Il Ribelle*, 24 ottobre 1914).

Non vi potevano più essere dubbi. Eccetto poche defezioni, la grande maggioranza degli anarchici milanesi si schierò con decisione contro la guerra. Tra i nomi più noti, Carlo Molaschi, già diret-



tore della *Sciarpa nera*, l'avvocato Luigi Molinari, che nel 1900 aveva fondato l'Università popolare e l'omonima rivista, e naturalmente Leda Rafanelli e Luigi Monanni.

Francesco Lisanti, nella sua *Storia degli anarchici milanesi*, scrive che il gruppo cercava di dar vita a un periodico che esprimesse i loro sentimenti antimilitaristi, ma vi erano difficoltà nel reperimento dei fondi necessari. «Finalmente il 24 ottobre 1914 l'idea di una pubblicazione divenne realtà, quando uscì il primo numero de *Il Ribelle*» (F. Lisanti, *Storia degli anarchici milanesi (1892-1925)*, Milano, La Vita Felice, 2016, p. 182).

Il Ribelle, quindicinale antiguerresco, dal secondo numero fu diretto da Carlo Molaschi, che aveva aderito all'idea anarchica a soli quindici anni. «Gli anarchici a Milano – scriverà in seguito – sono sempre stati antiorganizzatori ed io seguivo le loro direttive» (C. Molaschi, *Dal superuomo all'umanità*, in *Pagine libertarie*, n. 1, 15 gennaio 1922). Il giovane (era nato a Milano nel 1886 da una famiglia di modeste condizioni), appassionatosi alle idee libertarie e a Nietzsche, trovò, allora, un punto di riferimento in Luigi Molinari, e sostenne con lui il progetto per la costituzione di una Scuola Moderna ispirata al

pedagogista spagnolo Francisco Ferrer. In quest'ambiente intellettuale e politico incontrò la maestra Maria Rossi che diverrà sua moglie nel 1918.

Con la pubblicazione del giornale, Molaschi e compagni intendevano contrastare in modo concreto lo sparuto gruppo degli anarchici interventisti. Oltre al direttore, i principali nomi che ruotarono intorno a *Il Ribelle* furono Mario Mantovani, tipografo milanese, Umberto Mincigrucci, commesso viaggiatore, residente a Greco Milanese dal 1905, Guglielmo Guberti, già gerente del periodico *La Protesta umana*, stabilito anch'egli a Greco Milanese nel 1914 dopo arresti e peregrinazioni in varie città (www.bfscollezionidigitali.org). Si ricordano ancora Leda Rafanelli, Giovanni Fontanelli, che fu responsabile del giornale, e Carlo Malighetti, che ne fu il promotore prima che la direzione passasse a Molaschi. Fausto Buttà conferma che gli «anarchici individualisti della città si raccolsero intorno a questo progetto, creando un ambiente che vide l'attiva partecipazione di giovani libertari come, ad esempio, Ugo Fedeli» (F. Buttà, *Storie e interpretazioni (1870-1926)*, Milano, Zero in condotta, 2016, p. 248).

Nel *Programma* di apertura *Il Ribelle* dichiarava

di voler fare «una sana propaganda più possibile efficace contro la guerra e i guerrafondai». Per questo chiedeva appoggio e solidarietà a coloro che credevano «altamente civile» impedire la partecipazione al conflitto, e ritenevano che la neutralità potesse assicurare «al proletariato, la piena efficienza delle sue forze e capacità rivoluzionarie, atte a garantire un domani più grande». Nell'articolo *Gli anarchici e la guerra* si asseriva che, coerentemente con il patrimonio anarchico, non ci si poteva trovare a fianco dello Stato e della borghesia «per coadiuvarla nella sua opera di sfruttamento sulla massa produttiva». *Guerra alla guerra!*, dunque, incalzava uno scritto firmato D. F., che invitava a «cominciare subito, senza attendere il poi», sollecitando a farlo in casa propria, «in Italia, senza aspettare che altri uomini, altrove», ne dessero «principio». Nello stesso numero, Molaschi, nel rivendicare il suo no all'intervento, ne *La mia neutralità* rifletteva sull'uomo affermando che se le cose progredivano, l'uomo ahimè peggiorava. «Si creano macchine meravigliose e perfette; ma l'uomo si fa sempre più debole più malato. Trascura il bello della vita per consumarsi nella febbre dell'oro. [...] L'uomo, trascinato dalla civiltà capitalista, non può godere, ma deve soffrire. E la civiltà capitalista, è uguale in tutti gli stati». «Dunque, la causa che mi si vuole far difendere, non è la mia causa. Al domani della vittoria, la mia libertà non sarà per nulla avanzata, dovrò ancora curvare la schiena al giogo di chi mi sfrutta, ed avviliirmi ad un lavoro che non sarà il mio, dovrò ancora ubbidire a delle volontà che non saranno mie, e non potrò ancora godere il bello della vita, perché la necessità economica, m'impedirà sempre di godere».

Charles l'Ermite, pseudonimo con cui Molaschi spesso scriveva sul giornale, nel corsivo *Crisi d'anime...*, s'interrogava, «meravigliato», sulla «crisi» politica di Mussolini, una crisi che si era esplicitamente manifestata con l'articolo *Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante*, pubblicato dall'*Avanti!* del 18 ottobre. Con questo scritto, il direttore del quotidiano socialista aveva gettato la maschera, e dopo l'uscita de *Il Popolo d'Italia*, il 15 novembre 1914, venne espulso dal partito.

Nel numero dell'8 novembre 1914, il secondo, in un corsivo dal titolo *A Noi!!...*, «I compilatori» – così si erano firmati – tornavano sul tema dell'abbandono delle file anarchiche e socialiste da parte di alcuni compagni, dichiarando: «Ogni giorno vediamo uomini che fino ad ieri furono nostri compagni, passare nel campo nemico... Coscienze che s'inabissano, volontà che si spezzano! Sembra fatale che l'istinto atavico e il pregiudizio debbano sempre far scempio di tutte le convinzioni... [...] L'anarchismo s'innalza e condanna la guerra; e noi che siamo consapevoli del valore della nostra vita, non acconsentiamo a sacrificarla per una causa che non è nostra».

Il 5 dicembre, Charles l'Ermite, in *Assalto!*, tornava a soffermarsi sul caso Mussolini perché, dichiarava, riguardava tutti i sovversivi. Con parole chiare egli presentava i vari tipi che brulicavano nel mondo interventista e preannunciava, in termini profetici, il futuro dell'ex leader socialista che, a suo dire, era ben consapevole di non essere «il solo» ad aver cambiato bandiera. Mussolini, scriveva, doveva ben avvertire «lo scalpaccio dei suoi seguaci. Studenti mocciosi che han sempre plaudito alle violenze poliziesche nei giorni delle rivolte operaie, futuristi chiassosi

sempre disposti a gridare evviva od abbasso a seconda della nervatura Marinettiana, massoni scaltri, paurosi sempre di assumersi direttamente una responsabilità qualsiasi in qualunque epoca storica, anarchici avariati, stile liberista o novatore come quei quattro o cinque che si affrettarono a far stampare il loro nome sulle colonne del *Popolo d'Italia*, piccoli borghesi pavidetti della sorte delle loro botteghe, intellettualoidi che pretendono di salire in cattedra per aver scaldato qualche banco di ginnasio, intellettuali che vogliono dettar legge perché sanno pappagalleggiare il contenuto di due opuscoli di propaganda spicciola, vanesi che credono di sembrare eroi posando a novelli garibaldini... Schiera fitta dunque... E Benito Mussolini, sa che sulle spalle di tutti costoro potrà infine arrivare in alto per afferrar qualche cosa che se non sarà il seggio di presidente della futura "Repubblica Italiana" sarà almeno un posto "celebre" nella vita pubblica». L'articolo avvertiva che non si trattava di

una guerra fra «democrazia e imperialismo», ma di «rivalità borghesi, bancarie, ed industriali, guerra d'appetiti nazionali». Alla fine sarebbe tornata la pace, ma non sarebbe stata duratura. Nuovamente profetico preannunciava: «Nell'ombra i dominatori del mondo affileranno ancora le armi per prepararsi a nuove guerre e nuovi assalti più micidiali e più spaventosi di quelli d'oggi». La realtà della guerra, si ribadiva nello scritto *L'anarchismo nell'ora attuale* del 2 gennaio 1915, aveva travolto tutte le «anime deboli», coloro che non avevano saputo resistere «alla prova del fuoco». Coloro che avevano deviato a favore dell'intervento non potevano quindi dirsi anarchici. L'anarchico era «consapevole che la causa della patria» non era la sua. Egli provava, «per istinto, un'ostilità profonda» verso tutto ciò che era «dinastico», sapeva che «tutte le corone, che tutte le dominazioni» si eguagliavano, e sentiva che la sua vita aveva uno scopo ben più alto che «quello di difendere troni e di sventolare bandie-



LA DISPERSIONE DEI GRUPPI DI DIMOSTRANTI IN VIA LEGNANO

re». Ecco perché, si precisava in *Anarchismo, patria e guerra* del 16 gennaio, la neutralità anarchica non era né quella «borghese né quella socialista».

Il 24 gennaio 1915 si tenne a Pisa un convegno, promosso da *Il Libertario* per definire l'atteggiamento da tenere «nell'eventualità di una guerra». L'ordine del giorno, approvato all'unanimità, proclamava in primo luogo l'avversione ai conflitti, a meno che non si trattasse della «propria liberazione ed emancipazione sociale», e affermava la fede internazionalista e anarchica. Dava quindi mandato ai responsabili della stampa di promuovere un accordo con i compagni, all'estero, per una riunione internazionale che elaborasse un piano d'azione, atto a impedire l'estendersi della contesa in corso e ne imponesse «la cessazione». Impegnava i militanti a promuovere uno stato di agitazione, dando vita anche a un movimento contro la disoccupazione, il caro viveri e la proclamazione di un eventuale sciopero generale.

Nel numero del 6 febbraio, *Il Ribelle*, scettico e individualista, che non aveva aderito all'iniziativa perché non credeva nella possibile forza dirompente delle masse, precisava con decisione, nel suo corsivo, che «ciò che salverà l'anarchismo nell'ora tragica della guerra sarà l'azione individuale. Le masse di popolo, malgrado la disoccupazione e malgrado la fame, non sapranno ribellarsi perché se il popolo non volesse la guerra avrebbe già scosso l'Italia tutta con imponenti manifestazioni e con tumulti. E noi, a costo di ripeterci mille volte, diciamo ancora che la nostra avversione alla guerra dovrà culminare con la nostra rivolta individuale contro chi vorrà imporci la difesa di una causa che non è nostra

e che non ci sentiamo di difendere».

Al di là delle dichiarazioni e dei dissensi sull'opportunità del convegno di Pisa manifestati dal giornale, si può tuttavia «con obiettività affermare – sottolinea Pier Carlo Masini – che gran parte del merito dell'unione degli anarchici italiani contro la guerra va attribuito alla convergenza di fatto realizzatasi in quel momento dalle tendenze individualiste e dalle tendenze associazioniste» (P.C. Masini, *Gli anarchici fra neutralità e intervento (1914-1915)*, in *Rivista storica dell'anarchismo*, n. 2, luglio-dicembre 2001, p. 19).

Nel dopoguerra, Molaschi mise progressivamente in discussione la propria scelta individualista che lo aveva condotto dalla condivisione del pensiero nietzschiano, della giovinezza, all'adesione del programma dell'Unione Anarchica Italiana. Allora, quando ventenne venne conquistato dalle idee di Nietzsche, visse il pensiero del filosofo tedesco come una «malattia», una malattia che catturava i giovani. «Così, pur rimanendo anarchico – scrisse in *Pagine libertarie*, il quindicinale da lui fondato nel giugno del 1921 – divenni nietzschiano e cominciai a guardare “al di sotto” la folla dei miseri che soffriva, cominciai a costruire la fantastica torre d'avorio dall'alto della quale io avrei dovuto lanciare sulla “mandria umana” le stille della “mia verità”». Fu in quel periodo, spiegherà più oltre, che nacque *Il Ribelle*, per «dimostrare al mondo che l'individualismo anarchico negava la patria e la guerra», in quanto riteneva che «l'individuo libero» dovesse «negare la propria vita alla guerra» (*Dal superuomo all'umanità*).

In quel lasso di tempo la sua militanza politica si espresse in scritti e articoli osteggiati dalla

censura. Con la fine del conflitto passò attraverso la pubblicazione della rivista *Nichilismo* (aprile-dicembre 1920, chiusa per contrasti interni), manifestazione estrema del pessimismo e frutto dell'esperienza personale nell'esercito, per approdare infine a una visione più tollerante verso le masse. Egli aveva abbandonato l'individualismo «a favore del mutualismo e della solidarietà».

Indicativi furono, in questa fase, «la sua partecipazione, nell'estate del 1920, alla creazione del giornale anarco-comunista *Umanità Nova* e la sua iscrizione all'Unione Anarchica Italiana (F. Buttà, *Storie e interpretazioni*, p. 258), oltre alla pubblicazione di *Pagine libertarie*, avvenuta pochi mesi dopo l'attentato al Teatro Diana, che aveva provocato la morte di 21 persone e il ferimento di circa altre 80. «Cominciavo a domandarmi – scrisse – se non fosse meglio spogliarsi dell'assoluto, dalla fredda negazione per frammischiarci alle masse e tentare l'opera di educazione necessaria per preparare un mondo nuovo». L'anarchismo, concludeva, non doveva essere «fine a se stesso», ma doveva essere «leva potente» che sollevava «l'umanità verso il bene» (*Dal superuomo all'umanità*).

Il convegno, che aveva avuto lo scopo di elaborare un piano comune per chiamare le folle alla lotta, non ebbe successo. Gli anarchici erano pochi, e soprattutto mancavano di una «strategia unitaria e le azioni di propaganda erano sconordinate e isolate» (F. Lisanti, *Storia degli anarchici milanesi*, p. 182). Non furono solo gli anarchici che non seppero e non poterono reagire adeguatamente alla guerra, di cui forse all'interno dei confini nazionali ancora non si valutava la gravità, ma fu tutta la sinistra a trovarsi so-

praffatta dall'esplosione del conflitto. Nonostante le dichiarazioni altisonanti, l'impegno di molti dirigenti e di molti militanti, e il moltiplicarsi di proteste spontanee od organizzate, l'incisività della mobilitazione promossa dalle forze politiche e sindacali, decisamente neutraliste, trovò un freno nelle divisioni interne, nelle risposte da adottare, nelle defezioni, se pur ridotte, nello sconcerto che investì una popolazione incredula e, soprattutto, nella solida volontà economica e politica della classe dominante, sempre compatta.

Il giornale cessò le pubblicazioni per l'arresto dei suoi redattori avvenuto durante una manifestazione neutralista svoltasi a Milano il 15 febbraio 1915. Molaschi rimase in carcere per circa un mese. Tornato in libertà, l'interventismo, ricordò egli stesso, era padrone delle piazze. Il 20 marzo apparve un altro numero che pubblicò un manifesto, *Per la fine della guerra*, firmato da Émile Armand e da un gruppo di anarchici individualisti.

Il Ribelle morì con la guerra, affermò Molaschi (*Dal superuomo all'umanità*). Nell'agosto del 1917, egli diede vita a un nuovo periodico, *Cronaca libertaria*, ma anche questo foglio ebbe breve durata. Fu chiuso dalla censura milanese all'indomani di Caporetto. All'inizio del 1918 fu costretto a indossare per alcuni mesi la divisa nonostante l'esonero per la salute cagionevole. Il dopoguerra e l'avvento del fascismo portarono a Molaschi nuovi arresti e difficoltà, fino all'esperienza, nel 1941, del confino a Istonio Marina (Vasto), campo di concentramento allestito per rinchiudere coloro che venivano considerati soggetti pericolosi.

Mirella Mingardo

LA GRANDE SFIDA

Nella pagina accanto, Luigi Barzini (a destra) e il principe Scipione Borghese durante il raid automobilistico Pechino-Parigi, 1907.

MITI DEL GIORNALISMO ITALIANO

LA PARABOLA DI LUIGI BARZINI: DA EROE DELLA PENNA ALL'IRRIMEDIABILE DECLINO

PAGÒ IL TROPPO SUCCESSO

ALL'ALBA DEL '900 ERA IL MIGLIORE. POI LE SBAGLIÒ TUTTE, FINO AL GESTO ESTREMO

di SIMONA COLARIZI

Ha marcato così profondamente la storia del giornalismo italiano tanto da segnare l'inizio di una nuova epoca, un prima e un dopo Barzini, se si considera la sua capacità innovativa nello stile, negli argomenti, nelle fonti dell'informazione, ricercate in ogni angolo del mondo. La narrazione dei fatti che aveva avuto spazio ridotto nei quotidiani del XIX secolo, acquistava con Barzini inedita rilevanza, si trasformava in colonne di una prosa semplice e scorrevole, attraverso la quale il giornalista raccontava avvenimenti visti con i suoi occhi, magari vissuti con angoscia laddove era una situazione di pericolo o di morte a essere narrata, o con partecipazione gioiosa nel caso di circostanze felici. Affascinava il suo linguaggio energico, immediato, capace di riportare il lettore direttamente nelle città come nei salotti, sui campi di battaglia come ai balli in una reggia; un linguaggio dal quale pro-

manavano rumori, profumi, voci, grida, note musicali, tanto che il figlio Luigi Barzini Junior avrebbe paragonato lo stile del padre alla pittura degli impressionisti. Come loro Barzini aveva introdotto l'aria aperta, il sole, l'inaspettato; aveva guardato alla realtà con occhio nuovo, un occhio simile a una pellicola fotografica su cui restava impresso quanto sceglieva di guardare e di raccontare – non a caso Prezzolini lo aveva definito il “Kodak della penna”.

Le sue doti naturali di giornalista – e di vignettista – si erano via via affinate negli anni di una lunga vita passata come corrispondente e inviato di guerra, prima al *Corriere della Sera* poi, dopo una parentesi di più di dieci anni, a *Il Popolo d'Italia*. Aveva raggiunto la fama nella missione in Cina dove la rivolta dei Boxer nel 1901 aveva mobilitato gli eserciti di tutte le potenze; aveva poi raccontato il conflitto russo-giapponese nel 1904-1905 – celebre la descrizione della battaglia di

Mukden e del suo viaggio di ritorno attraverso la Siberia. Era diventato il cantore della guerra italiana in Libia nel 1912 e da lì si era spostato direttamente nei Balcani dove infuriavano altri conflitti, preludio del grande incendio esploso nell'agosto del 1914. Poi, attraversato l'oceano, si era recato a Panama al momento della guerra per il possesso del canale, e infine in Messico nel pieno della rivoluzione. Tra una guerra e l'altra, il suo spirito di avventura lo aveva portato ovunque, nella Russia degli zar e nell'Africa subsahariana; si era anche ingaggiato in un'impresa straordinaria nel 1907, la Pechino-Parigi su un'automobile guidata dal principe Scipione Borghese, con la quale avevano attraversato tra mille pericoli l'intero continente. A questo viaggio avventuroso raccontato in diretta tappa dopo tappa, il nome di Barzini sarebbe rimasto legato e ricordato fino ai nostri giorni.

Aveva raggiunto il culmine della sua gloria, ma anche l'inizio del declino, con la Prima guerra mondiale, quando sul fronte occidentale aveva mandato in Italia i resoconti di battaglie interminabili che preludevano a un lungo sanguinoso conflitto quale mai si era visto nel passato. Poi, con l'intervento in guerra dell'Italia, aveva celebrato le gesta dei soldati italiani a Gorizia, sull'Isontino, sul Pasubio. Troppa retorica patriottica inquinava però quella levità, quell'armonia del racconto che lo avevano fatto amare dai lettori del *Corriere della Sera*. Al momento della rotta di Caporetto, nell'ottobre 1917, veniva accusato di aver coperto il vero stato d'animo dei combattenti, stanchi, depressi e in rivolta dopo due anni di morti, di sofferenze, di dolori. Poco importava che tutta la stampa italiana si fosse trasformata in un centro di propaganda bellica, abdicando al suo



ruolo di informare. Barzini era la star e su di lui convergevano adesso tutte le critiche. Ne aveva sofferto a tal punto da decidere di trasferirsi negli Stati Uniti per iniziare una nuova vita, questa volta come direttore di un suo giornale, *Il Corriere d'America*, che sperava avesse successo nella comunità newyorkese degli italo-americani. Faceva affidamento sulla fama guadagnata a livello internazionale e sul capitale di amicizie importanti – era stato presentato anche al presidente Hoover – accumulato nei suoi tanti reportage dall'America che erano comparsi sulle pagine del *Corriere* – dal volo dei fratelli Wright ai concerti di Toscanini al Metropolitan. Sarebbe stato invece un vero e proprio disastro: Barzini era un grande giornalista, un pessimo amministratore, un uomo solitario, incapace di gestire un gruppo di lavoro. Dopo meno di un anno il suo nuovo quotidiano era già oberato da un mare di debiti e sul punto di chiudere, ma Barzini non sapeva a chi rivolgersi per salvarsi. Il rapporto con il direttore del *Corriere* Luigi Albertini da Barzini amato e stimato, si era logorato per l'insorgere di incomprensioni politiche che scavarono tra loro un vero e proprio abisso quando Mussolini andò al potere. Barzini non capiva le ragioni che avevano indotto il patriottico Albertini a diventare oppositore intransigente del dittatore e, dopo il delitto Matteotti, vero regista dell'Aventino. Vicino ai nazionalisti durante la Grande guerra, antisocialista per estrazione sociale come

NEL LONTANO ORIENTE

Nella pagina accanto, il Mandarino governatore cinese della Mongolia e Luigi Barzini, durante una visita ufficiale, 1907 circa.

MITI DEL GIORNALISMO ITALIANO

la gran parte del ceto medio da cui proveniva, Barzini non si era mai interessato alla politica. Ai suoi occhi il capo dei Fasci di combattimento aveva salvato l'Italia dall'imminente rivoluzione bolscevica e riportato l'ordine nel Paese con il plauso della monarchia, della Chiesa e della maggior parte della classe dirigente; e tanto gli bastava per allinearsi alla corrente. Per di più lontano dall'Italia non aveva assistito alle ultime convulsioni del morente Stato liberale, né al duello tra Mussolini e Albertini che, alla fine, perdeva la proprietà del *Corriere della Sera*. Al Duce e soprattutto al fratello Arnaldo Mussolini, Barzini chiedeva aiuto per mettere fine al suo esilio e al disastro finanziario de *Il Corriere d'America*.

Finalmente, le sue insistenti preghiere venivano esaudite. Tornato in Italia nel 1931 gli veniva offerta la direzione de *Il Mattino* di Napoli; ma sulla poltrona degli Scarfoglio restava meno di un anno. L'equivoco su un velenoso articolo contro Mussolini comparso su una rivista francese e a lui attribuito, o forse la gestione maldestra del quotidiano erano le cause di un licenziamento improvviso che lo lasciava sgomento. Subiva la frusta del dittatore che aveva imposto il suo pugno di ferro sulla stampa e sull'intera nazione. Piegava la testa nella speranza di essere "riabilitato", come avveniva quando si spegneva il malumore di Mussolini che gli offriva il ruolo di corrispondente sul quotidiano ufficiale del fascismo, *Il Popolo d'Italia*. Era comunque un declinamento, accettato però senza una protesta, anzi con un fiume di ringraziamenti. Del resto ingoiava l'umiliazione troppo facilmente per non lasciare il dubbio che nel suo intimo fosse felice di ritornare sul campo, di ritrovare la vita avventurosa del giornalista, di lasciare la sedia e la scrivania, le beghe della reda-

zione, della tipografia, dei fornitori. Era di nuovo libero, anche se sapeva bene con quanta e quale prudenza dovesse ormai scrivere i suoi articoli. Nei suoi reportage dalla Russia nel 1934 sembrava avesse recuperato la sua vena migliore, anche se poi *Il Popolo d'Italia* non pubblicava i suoi pezzi più riusciti che si possono però leggere nel libro *L'impero del lavoro forzato*, pubblicato a Milano nel 1935 con l'editore Hoepli. Rigidi e senza anima erano invece gli articoli sulle grandi manifestazioni naziste in Germania nel 1935: il timore di non soddisfare il suo committente gli bloccava la penna; eppure era stato presentato a Hitler di cui in una lettera alla moglie tracciava un gustoso ritratto, e sempre alla moglie riservava le sue riflessioni tutt'altro che superficiali sulla potenza tedesca.

Aveva più di sessant'anni quando veniva mandato in Spagna nel pieno della guerra civile, ma il suo entusiasmo di ritornare sui campi di battaglia gli faceva dimenticare i tanti malanni dell'età che lo affliggevano. Correva da una parte all'altra sui fronti di guerra come fosse ritornato ragazzo nella Cina dei Boxer o nelle trincee del Primo conflitto mondiale, anche se i suoi pezzi non ritrovavano se non raramente il fascino delle descrizioni precedenti. Poi era arrivata la Seconda devastante guerra mondiale che segnava una vera e propria resa al fascismo, il tradimento verso se stesso del giornalista. Lui che aveva narrato gli orrori dell'avanzata tedesca in Belgio nel 1914, adesso cantava le lodi dei conquistatori nazisti. Nel 1942 era nella Russia sovietica e a novembre si trovava a pochi chilometri da Stalingrado: impossibile raccontare quanto stava avvenendo; così si rifugiava nel "pittresco", in descrizioni di quel mondo di neve e di ghiaccio dove i soldati si preparavano in

letizia per il Natale. Con la caduta del fascismo nel luglio 1943, la resa dell'Italia l'8 settembre, l'occupazione nazista dell'Italia e la nascita della Repubblica Sociale si apriva per Barzini il capitolo più doloroso della sua vita. Barzini era a Milano e nella primavera del 1944 veniva nominato da Mussolini direttore dell'Agenzia Stefani. Per quali ragioni accettasse questa carica di prestigio che nel pieno della Resistenza lo bollava però come un collaborazionista del regime di Salò, costituisce uno dei nodi controversi della sua biografia. Malgrado i tanti anni di sudditanza al fascismo, Barzini non era certo incasellabile tra i fascisti duri e puri che anzi lo avevano sempre avversato, proprio per il suo passato al *Corriere* di Albertini. Si collocava piuttosto nella vasta categoria dei "fiancheggiatori" alla dittatura, dei tanti esponenti del vecchio Stato liberale che per quieto vivere, per conservare il loro posto o anche per soddisfare un desiderio di ascesa, si erano consegnati al fascismo. Barzini non amava i fascisti in camicia nera, arroganti, aggressivi, violenti; piuttosto si considerava un "mussoliniano", in quella distinzione tra Mussolini e i suoi seguaci che sarebbe diventata un grande alibi nel dopoguerra quando iniziava la corsa per riabilitarsi agli occhi degli antifascisti di chi al regime aveva aderito. Di conseguenza appare stridente col suo sentire l'adesione a Salò, tanto più che alla sua età Barzini poteva pure rivendicare un pensionamento. È probabile dunque – e un esame attento della documentazione lo conferma – che la vicenda del



suo terzo figlio Ettore lo abbia spinto a questo passo. Ettore, partigiano in un gruppo gappista, era ricercato dalle brigate nere e il padre lo aveva indotto a consegnarsi, nella falsa convin-

zione che la sua autorevolezza – accresciuta dalla nuova carica – bastasse per salvarlo. Insomma una intercessione da parte del "grande" Barzini avrebbe assicurato a Ettore una condanna lieve, il minimo della pena e un rapido perdono. Ettore veniva invece internato a Fossoli e da lì, passato in custodia alle SS, trasferito nel campo di sterminio di Mauthausen, dove moriva. Non potrebbe essere più evidente quanto ingenuo e impolitico si dimostrasse Barzini che sembra non avesse capito quale tragedia si stesse consumando in Italia in quei terribili mesi del 1944-1945, quando a Salò era in atto la dura resa dei conti tra gli stessi fascisti. Mussolini, così abile in passato a mediare tra gerarchi moderati e intransigenti, era ormai nelle mani dei tedeschi, i veri dominatori del Paese cui spettava appunto decidere il destino del giovane Ettore. Finita la guerra, Barzini era costretto a nascondersi nella Milano in festa per la Liberazione; poi si appartava nel tentativo di farsi dimenticare. Lo dimenticavano; ma lui non riusciva a dimenticare e a perdonarsi. Alcuni contestano, altri sostengono la versione di un suo suicidio: troppi sonniferi presi per caso gli causavano la morte nel settembre 1947 o invece quelle pillole erano state ingoiate nella piena consapevolezza di non volere più vivere.

Simona Colarizi

PAROLE DI DONNE

Qui sotto, da sinistra, George Sand, ritratta da Nadar nel 1864, e Virginia Woolf nel 1902. Nella pagina a fianco, Annie Vivanti.

SULLA LUNGA STRADA DELL'EMANCIPAZIONE

GIORNALISTE E SCRITTRICI
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

IL TALENTO RADDOPPIA

DONNE CHE SI CONQUISTARONO IL DIRITTO
A ESSERE SE STESSE CON LA PENNA, PASSANDO
DAL ROMANZO AL REPORTAGE AGLI ARTICOLI
DI POLITICA. PUR GODENDO DI POCHE LIBERTÀ

di VALERIA PALUMBO



La sorella, Letitia Fairfield, che sarebbe diventata dottore e avvocato (anzi, molto di più), un giorno le disse, piuttosto scettica sulle sue doti: «Non pensi, cara, che dovrești realizzare che il tuo aspetto gioca contro di te e che dovrești provare a ottenere un posto all'ufficio postale?». Per fortuna, Dame Cicely Isabel Fairfield, ossia Rebecca West (1892-1983), non le diede ascolto. Fra le scrittrici e giornaliste a cavallo tra Ottocento e Novecento è forse quella che ha saputo raggiungere le vette più elevate sia nel giornalismo sia nella letteratura. Il reportage *Black Lamb and Grey Falcon* (1941), pubblicato solo in parte in Italia, con il titolo *Viaggio in Jugoslavia. La Croazia, La vecchia Serbia e La Bosnia e l'Erzegovina*, così come i tre romanzi della *Aubrey trilogy*, ne sono la prova.

Perché le giornaliste di prassi scrivono romanzi. E le scrittrici fanno articoli. Questo non rende le prime scrittrici. Non di qualità almeno. Né rende le seconde buone giornaliste. Ma ovviamente non è sempre così. E ne spuntano molte che hanno violato la norma, solo a volerci concentrare sul periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, ossia l'epoca forse più singolare, sia del romanzo, sia del giornalismo, per quanto riguarda le donne: facevano le giornaliste di politica senza aver diritto al voto e scrivevano di libertà senza neanche potersi scegliere un marito o un amante. Figuriamoci un lavoro.

Ma forse proprio per questo, perché quelle che si cimentarono dovevano essere speciali e anche piuttosto matte, i risultati furono spesso strepitosi. George Eliot, ovvero Mary Anne Evans (1819-1880), la madre di tutte le grandi giornaliste-scrittrici anglo-sassoni, non ha soltanto scritto alcuni



dei capolavori letterari dell'Ottocento, da *Il mulino sulla Floss* (1860) a *Middlemarch: Uno studio di vita provinciale* (1871-1872). Ma è stata anche vicedirettore di *The Westminster Review*, una rivista che durò quasi cento anni, dal 1824 al 1914, e che fu la portabandiera dei cosiddetti Philosophical Radicals, ovvero gli esponenti (e spesso rappresentanti parlamentari) del pensiero utilitarista moderno. Per semplificare, quello che si condensava dietro il motto di Jeremy Bentham: «La misura di ciò che è giusto o sbagliato è la massima felicità per il maggior numero possibile di persone». Insomma, paradossalmente, poca filosofia e molta prassi. George Eliot si scelse anche un compagno, George Henry Lewes, che, a parte uno stile di vita molto libero, rivelò notevoli qualità come giornalista. Lewes fu cofondatore di *The Leader*, un quotidiano pubblicato tra 1850 e 1860, finanziato da un pastore, Edmund Larken, di idee

cristiano-socialista-liberali. George Eliot, a sua volta, fu tra le penne di *The Leader*, assieme a politici importanti come William Edward Forster e a scrittori come William Wilkie Collins.

Il sodalizio Evans-Lewes fu intellettualmente solido e prolifico. Ma l'epoca vittoriana era quella che era e la povera Mary Anne fu a lungo considerata una paria perché viveva con un uomo sposato. Il paradosso è che Lewes non poteva divorziare dalla moglie Agnes Jervis perché, nell'ambito di un matrimonio molto "aperto", ne aveva riconosciuto un figlio, il cui padre era invece il suo socio in *The Leader*, Thornton Hunt.

Ristrette le visioni vittoriane? Ipotrite la "provincia" descritta da George Eliot? Basta fare un salto nelle nostre contrade: Maria Antonietta Torriani, alias (per una sua ironica scelta) Marchesa Colombi (1840-1920), una delle madri del giornalismo italiano, è stata l'autrice di un romanzo che rispecchia, anche se con quasi un secolo di ritardo rispetto alle autrici britanniche, la palude in cui erano costrette le donne. *Un matrimonio in provincia* è del 1885. È stato riconosciuto e ripubblicato come un libro di primo piano della nostra letteratura nel 1973 da Natalia Ginzburg e Italo Calvino. Non è l'unico romanzo di spessore della Torriani, figura abbastanza simile a George Eliot. Non fosse che per la fama di "eccentrica zitella" che si tirò dietro a lungo, comune, per altro, a tutte le donne autonome del "liberalissimo" Ottocento. Cofondatrice del *Corriere della Sera*, il 5 marzo 1876, a Milano, assieme al marito (tardivo) Eugenio Torelli Viollier, la



Torriani dovette lavorare un anno in anonimato prima di aver diritto alla firma. Fra l'altro non era l'unica donna in redazione: al primo *Corriere* (due stanze e tre redattori ufficiali, oltre al direttore, alloggiati nella Galleria Vittorio Emanuele) collaborava come traduttrice Vittoria Bonacina, moglie del caporedattore Ettore Teodori Buini. Sulla testata milanese la Marchesa Colombi firmò poi la rubrica *Lettera aperta alle signore*. Sua anche la rubrica di costume e società *Colore del tempo*, sul settimanale femminile *Vita intima*. Un curriculum così non restituisce l'originalità e il coraggio di

Maria Antonietta, che fu autrice, fra l'altro, di un innovativo manuale di buone maniere, *La gente per bene: leggi di convenienza sociale* (1877), come pure di un bel romanzo di denuncia sociale, *In risaia* (1883). Ma soprattutto fu, dopo l'incontro con la femminista Anna Maria Mozzoni, una tenace paladina dei diritti delle donne. L'unione sentimentale e professionale con l'ex garibaldino Torelli Viollier finì malissimo a causa del suicidio della nipote Eva, figlia della sorella Giuseppina, che Maria

Antonietta aveva di fatto adottato: la scrittrice rimproverava al marito (e alla ragazza) un legame troppo intimo. Ed Eva non resse all'umiliazione. Ancora più tragica la vita di un'altra scrittrice-giornalista italiana a lungo sottovalutata, Evelina Cattermole, alias Contessa Lara (l'uso di pseudonimi "nobiliari" è stato un vezzo tipico delle nostre prime giornaliste). Evelina era molto amica di Maria Antonietta Torriani e fu tra i collaboratori del *Corriere della Sera*, per il quale firmava in prima pagina *Il taccuino femminile*. Fu anche tra

le poche donne iscritte all'Albo della Stampa. Fu uccisa a 47 anni dal suo giovane amante, un mediocre pittore che si chiamava Giuseppe Pierantoni. Alla sua morte, l'amica e collega Olga Ossani (1857-1933), femminista molto combattiva, scrisse: «Ella volle guadagnarsi la vita, guadagnarsela colla dura professione del giornalismo, mal retribuito, insidiato, sospettato. In una decina d'anni [scrisse] centinaia e centinaia di articoli, per tutti i giornali, su tutti gli argomenti, chiedendo lavoro a quanti poteva incontrare, non mercanteggiando mai, rassegnata a quel che le era dato, pur di vivere». Evelina fu, all'epoca, considerata una femme fatale: si era separata da un marito infedele che le aveva anche ucciso in duello l'amante, Giuseppe Bennati di Baylon, e, privata di tutto, oltre che cacciata dalla famiglia, aveva cominciato a vivere di scrittura. Le venne in soccorso il *Corriere*. Poi arrivarono gli articoli per *Il Pungolo*, *La Tribuna Illustrata*, *Il Fieramosca*. E si consolidò una vita più libera, che avrebbe pagato a caro prezzo.

Il suo assassino ovviamente se la cavò con poco. Lei continuò a godere di pessima fama, anche da morta, e nonostante l'ondata di commozione che si sollevò alla notizia della sua uccisione. Se il criterio che stiamo seguendo in queste pagine è quello della qualità del lavoro, di Evelina, articoli a parte, va ricordato soprattutto un romanzo, *L'innamorata*, del 1901, che, pur con tutte le sue ingenuità, racconta con efficacia la meschina fine di un amore.

A scrivere il più celebre necrologio della Contessa Lara fu però la nostra più importante giornalista-



scrittrice, Matilde Serao (1856-1927). Nessuno mette in discussione il valore dell'attività giornalistica dell'esuberante napoletana, rimasta l'unica italiana ad aver fondato (con due uomini, ma all'epoca le donne erano sotto tutela maritale) due quotidiani, *Il Mattino* e *Il Giorno*; autrice di un pamphlet ormai tragicamente iconico, *Il ventre di Napoli* (1884); e uscita assolta, dopo tre anni (1901-1904), dalle accuse che la volevano coinvolta nel malaffare napoletano, durante una coraggiosa inchiesta del senatore Giuseppe Saredo. Qualcuno però continua a dubitare delle sue doti

di scrittrice. Ora, se è vero che la lingua della Serao non è "fiorentina", alcuni suoi romanzi, tra i tantissimi scritti, sono imperdibili: da *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), prima e insuperata disamina dei difetti (e di qualche pregio) del giornalismo italiano, a *Il paese di Cuccagna* (1891), impietosa analisi della superstizione e della miseria di Napoli. Lei stessa, rispondendo alle accuse sulla sua lingua a Ugo Ojetti, nel 1894, aveva scritto: «Se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, se per caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo, con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto, d'infondere nelle opere mie il calore».

“Sporca”, in qualche modo era anche la lingua di Grazia Deledda (1871-1936) che pure strappò alla Serao il Nobel per la letteratura, nel 1926, prima italiana a ottenerlo. Grazia era autodidatta e veniva da un'isola, la Sardegna, che, a ragione, considerava l'italiano una seconda lingua. Nonostante tutto, però, fu precoce a trovare il suo registro e

CAPOLAVORI DI SARDEGNA

Nella pagina a fianco, Grazia Deledda, che strappò a Matilde Serao il Nobel per la letteratura nel 1926.

SULLA LUNGA STRADA DELL'EMANCIPAZIONE

scrisse romanzi di grande forza, come *Elias Portolu* (1900) e *Cenere* (1904), ai quali, senza gratitudine, si ispirarono anche celebri autori maschi: nel 1934 Aldo Palazzeschi riprese la vicenda di *Canne al vento* (1913) per *Sorelle Materassi*. La Deledda è stata una firma consolidata del *Corriere della Sera* e in particolare del suo supplemento *Lettura*. Ma come autrice di racconti. Lo stesso vale per molte riviste come *L'ultima moda*, *La Sardegna*, *Piccola rivista* e *Nuova Antologia*. Ma, fra il 1891 e il 1896, pubblicò anche, a puntate, sulla *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, diretta da Angelo de Gubernatis, il suo saggio *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*.

Se Grazia Deledda si è portata dietro un sigillo “sardo” per tutta la sua produzione, due scrittrici-giornaliste molto diverse tra loro sono rimaste legate al tema della condizione femminile: Anna Radius Zuccari, alias Neera (1846-1918), autrice di romanzi nient'affatto scontati ma, nei saggi, decisa oppositrice al femminismo e, all'epoca, considerata autorevole come Matilde Serao. E Marta Felicina Faccio, ossia Sibilla Aleramo (1876-1960), quasi portabandiera della riscossa femminile in Italia con il suo romanzo autobiografico *Una donna* (1906).

A dire il vero, è difficile che qualcuno ricordi i titoli degli altri romanzi dell'Aleramo. A parte, appunto, il tragico racconto della sua vita, stupro e riscatto compresi. Ma l'importanza di *Una donna* fu tale da oscurare il resto. Compresa la sua attività più importante: quella di giornalista. Attivista femminista e socialista, Rina-Sibilla cominciò a scrivere, dal 1897, su riviste come la *Gazzetta letteraria*, *L'Indipendente*, *Vita moderna* e *La Vita Internazionale*. Nel 1899 le fu affidata la direzione del settimanale socialista *L'Italia femmi-*

nile; dal 1901 al 1905 collaborò con la rivista *Unione femminile*. Il lungo e convinto impegno, che la portò, nel 1925, a firmare il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, si interruppe abbastanza inspiegabilmente dopo un colloquio con Benito Mussolini. Rina-Sibilla ne uscì fascista convinta e stipendiata, con tanto di adesione all'Accademia d'Italia e, dal 1933, all'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate.

Il fascismo riuscì (all'inizio) a sedurre un'altra scrittrice-giornalista di notevole spessore: Annie Vivanti (1866-1942), mediocre, per quanto ironica, poetessa, ma agguerrita polemista. Annie, figlia di un esule mazziniano e di una scrittrice, era una donna aperta e progressista. Viaggiò moltissimo; visse tra l'Italia, l'Inghilterra, la Svizzera e gli Stati Uniti. Nel 1892 si sposò con l'irlandese John Chartres, uomo politico, giornalista e in seguito attivista del Sinn Féin, il movimento indipendentista irlandese fondato nel 1905. Dopo il matrimonio visse quasi vent'anni tra Gran Bretagna e Stati Uniti, scrivendo solo in inglese: romanzi e opere teatrali. Tutti di successo. La solita acuta e perfida Matilde Serao aveva coniato un termine sarcastico per definire le sue epigone, autrici di romanzi di consumo: le “vivantine”.

Durante la Prima guerra mondiale, si schierò per la “causa italiana” e denunciò gli stupri di guerra in Belgio. Fu una delle pioniere del romanzo-reportage. In *Circe* raccolse la confessione-intervista di Maria Tarnowska, una nobildonna russa che finì sotto processo nel 1910 in Italia per aver fatto uccidere un suo amante per denaro. In *Terra di Cleopatra* (1925, Mondadori) seppe ricostruire la situazione dell'Egitto in lotta contro il dominio inglese. Perfino il suo romanzo più famoso, *I divoratori*, apparso in Inghilterra nel 1910, poi ri-

scritto in italiano nel 1911, aveva una base reale, autobiografica (il suicidio di sua figlia, talento del violino): Annie vi descriveva come, generazione dopo generazione, i geni annientino e quasi inghiottano le loro madri, che a loro volta, se sono state altrettanto talentuose, hanno risucchiato le loro madri.

In gran parte autobiografica è anche la produzione di George Sand (1804-1876) che di tutta la schiera delle giornaliste-scrittrici europee è la madre nobile e che ritroviamo soltanto quaggiù, nell'articolo, perché l'ordine cronologico non è sempre il più logico. Amantine (o Amandine) Aurore Lucile Dupin fu, appunto, prima di tutto giornalista e polemista. Come George Eliot scelse uno pseudonimo maschile per poter pubblicare, ma poi, con la sua vita, infranse tutte le regole della società patriarcale, questa volta francese. Fu femminista, socialista, repubblicana, con venature liberali. Scrisse per *Le Monde* (quello ottocentesco), per la *Revue des Deux Mondes*, per *Le Temps* e per *La Réforme*, fra gli altri giornali. Fu co-fondatrice de *La Revue indépendante* e de *La Cause du peuple*. I suoi romanzi e racconti (143: messi tutti all'Indice dalla Chiesa cattolica) si ispirarono, quasi sempre, ai temi delle sue battaglie politiche e sociali: da *La palude del diavolo* (*La mare au diable*) del 1846, a *Elle et Lui*, del 1859. Alcuni sono audaci, molti non si fanno più leggere. Ma non si possono ignorare: il personaggio "George Sand" è stato un gigante del suo secolo.

E un gigante è stata Virginia Woolf (1882-1941): complessa, innovatrice, ancora non del tutto apprezzata per i suoi non facili romanzi, da *La signora Dalloway* (1925) a *Orlando* (1928) fino al magnifico *Gli anni* (1937), che sintetizza la letteratura del Novecento. Ma anche, e soprattutto,



attenta osservatrice del suo tempo: la sua analisi del fascismo come espressione politica del maschilismo è misconosciuta. Il suo pamphlet *Una stanza tutta per sé* è una sorta di *Libretto rosso* dell'emancipazione femminile. Lunghissima la lista dei giornali con i quali collaborò: da *The Times Literary Supplement*, ad *Athenaeum*, *New Statesman*, *London Mercury* e *Criterion* in Inghilterra; *New Republic*, *Vogue*, *Dial*, *New York Herald Tribune* e *The Yale Review* raccolsero i suoi contributi negli Stati Uniti. Fu una puntuta critica letteraria, ma anche un'attenta analista politica. Sì, come per Rebecca West, per altro diversissima da lei, difficile scegliere il meglio della Woolf, in una produzione che conserva, pur nei diversi generi, una sua coerenza interna. E che non si ripiega mai soltanto sui temi dell'emancipazione femminile. Proprio come ha fatto la scrittrice statunitense Mary Roberts Rinehart (1876-1958), madre del genere poliziesco moderno (ricordate *La scala a chiocciola* del 1908? Viene da lì l'ispirazione per Batman) ma anche reporter della Prima guerra mondiale, per il *The Saturday Evening Post*. La sua influenza sul giovane Francis Scott Key Fitzgerald è da tempo riconosciuta. *Re, regine, pedoni. Una donna americana al Fronte* è uno dei più lucidi documenti contro la guerra. E, in Italia, non è mai stato tradotto.

Valeria Palumbo

GLI ESORDI

Qui sotto, *Billboard*, fine dicembre 1967 (*Hot 100* è la classifica settimanale dei singoli più venduti e ascoltati), e *Who Put The Bomp*, autunno 1973 (l'immaginaria flotta aerea è composta dai Beatles, Mick Jagger e Keith Richards). Nella pagina a fianco, *Crawdaddy*, agosto 1966 (l'editore Paul Williams fu colpito dall'ascolto di *Blonde On Blonde* di Bob Dylan).

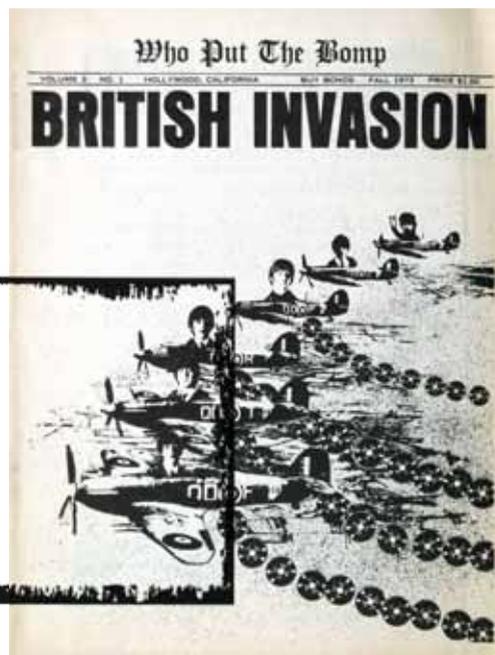
TESTATE CHE HANNO FATTO EPOCA

GLI ALBORI
DELLA STAMPA ROCK AMERICANA

CON LE STAR IN COPERTINA

DALLE PUBBLICAZIONI UNDERGROUND A *ROLLING STONE*: COME UN GENERE MUSICALE HA SAPUTO TROVARE (E PERDERE) LA SUA STRADA NEL GIORNALISMO MUSICALE AMERICANO

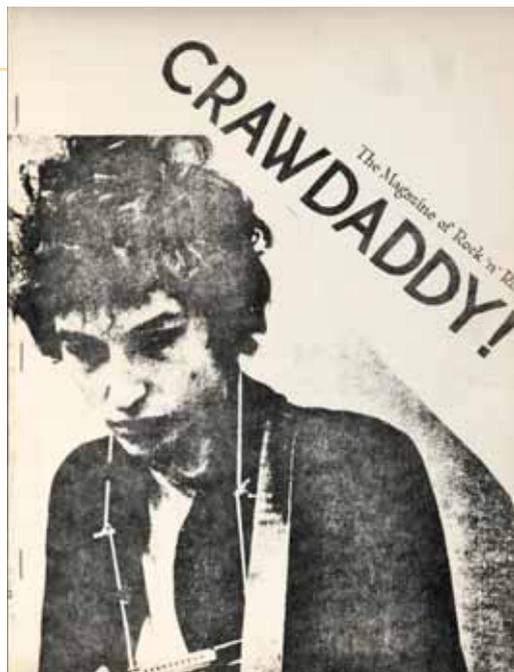
di LORENZO BARBIERI



Sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso la musica rock in America aveva un ruolo culturale sempre più rilevante. Con buona pace di chi l'aveva duramente criticata, perché oltraggiosa, ai tempi di Elvis Presley. Nell'immaginario collettivo, cantanti e musicisti sedevano vicino agli alfiери della cosiddetta controcultura. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Aldous Huxley, Paul Goodman, Lenny Bruce, Marshall McLuhan e William Burroughs erano in prima linea con le loro parole, mentre Bob Dylan, i Beatles, i Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin e i Grateful Dead dispensavano poesia e musica. Mancava solo una stampa specializzata che raccontasse con cura il fenomeno.

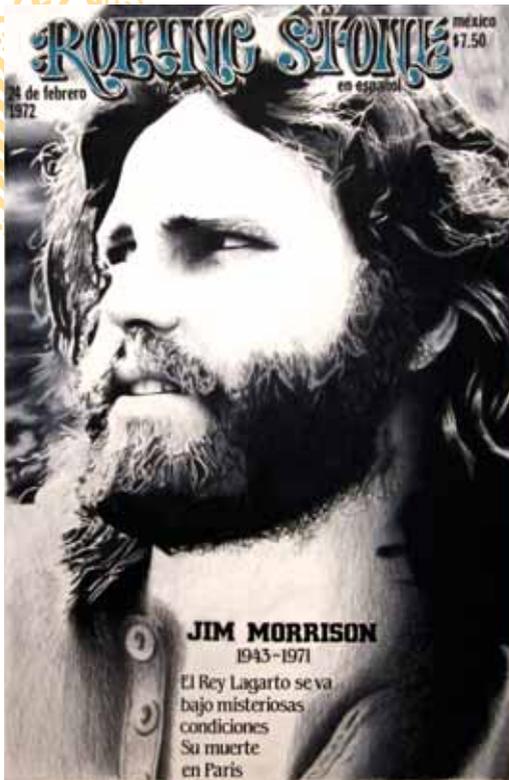
Negli anni Cinquanta i giornali di settore erano, in pratica, un'eco dell'industria musicale. I contenuti erano centrati essenzialmente sul gossip. In questo senso le riviste di musica pop avevano la stessa funzione dei giornali dedicati negli anni Trenta ai divi del cinema: tenere informati i fan della star di turno su cosa stesse facendo.

Il periodico più famoso, in tal senso, era il settimanale *Billboard*, nato addirittura nel 1894 a Cincinnati. Col passare dei decenni, da opuscolo di settore sul business delle affissioni di manifesti (non a caso la testata si chiamava in origine *Billboard Advertising*), modificò completamente linea editoriale diventando, all'inizio degli anni Sessanta, una "costola" delle *major* del disco. Oltre a stampare informazioni sugli intrecci economici fra editori di brani, etichette discografiche e artisti, promozioni, pubblicità e classifiche di vendita, ospitava i retroscena e le opinioni del mondo dello spettacolo.



Le cose cambiarono nel corso degli anni Sessanta con l'avvento dei movimenti di protesta e della stampa underground, riunitesi nel 1965 sotto l'egida dell'Underground Press Syndicate (UPS), una sorta di rete che permetteva a tutte le testate aderenti di tenersi in contatto. I giornali di punta iscritti all'UPS in America si chiamavano con i nomi più diversi e suggestivi: *Los Angeles Free Press*, *East Village Other*, *San Francisco Oracle*, *Berkeley Barb*, solo per citarne alcuni. Molti dei giornali underground iniziarono a scandagliare la cultura rock cercando di sottrarla alle logiche di mercato e all'industria stessa, che aveva fiutato uno degli affari del secolo. Era una questione d'identità e appartenenza di quella cultura al movimento. L'eventuale dissenso degli artisti che ci tenevano a mantenere la propria indipendenza da ogni forma di coinvolgimento politico, faceva parte del gioco. La stampa alternativa andava

TESTATE CHE HANNO FATTO EPOCA



avanti, intuendo il desiderio dei lettori, perlopiù appartenenti a fasce di età giovanili, di andare oltre i box grafici con le classifiche di vendita e di superare lo stile stringato da addetti stampa di chi si occupava dello *showbiz*. I fogli alternativi riportavano però solo alcune colonne sull'argomento o qualche recensione sparsa qua e là.

I primi periodici rock americani escono sotto forma di *fanzine* o *magazine*. Ciò che distingueva

una *fanzine* (format coniato anni prima dagli appassionati di fantascienza) da ogni altro tipo di pubblicazione era che, solitamente, si stampava in proprio. L'editore indipendente faceva tutto a sue spese senza un vero tornaconto economico e spediva i numeri per via postale a un elenco di persone coinvolte tramite il passaparola, negozi di dischi di fiducia, distribuzioni secondarie, volantaggio in zona concerti ecc.

Una delle prime *fanzine* americane di rock & roll fu *Mojo Navigator*, nata nell'agosto del 1966 a Haight-Ashbury, San Francisco e ideata da due ragazzi: Greg Shaw e David Harris. Lo stesso Shaw avrebbe in seguito pubblicato nel 1970, sempre a San Francisco, partendo dalla lista dei lettori abbonati a *Mojo Navigator*, quella che è considerata una delle più importanti pubblicazioni di quel tipo nell'ambito rock (arrivò a una tiratura di ben 30.000 copie), e cioè *Who Put The Bomp?*, incentrata soprattutto sulla musica e sulla cultura dei cosiddetti *Sixties*. Il problema delle *fanzine* rimaneva comunque, a parte il dilettantismo che le contraddistingueva a livello tecnico, il non saper affrontare con il giusto piglio critico e il necessario distacco gli argomenti trattati.

Il salto qualitativo lo fece un ragazzo a malapena diciassettenne di Boston, Paul Williams, che avviò la pubblicazione di *Crawdaddy!*, sottotitolato *The Magazine of Rock 'n' Roll*, alla fine del gennaio 1966. Ispirata al modello e all'autorevolezza delle riviste di *folk music* dell'epoca e avviata come semplice *fanzine* (i primi quattro numeri erano ciclostilati e distribuiti localmente attraverso una sottoscrizione), divenne la prima rivista seria di musica rock. Lo stile amatoriale scomparve in fretta per dare sempre maggior spazio, oltre alle recensioni dei dischi (strumento essenziale di

Qui sotto, il primo numero di *Rolling Stone*, novembre 1967 (in copertina, John Lennon); nella pagina a fianco, l'edizione messicana di *Rolling Stone*, febbraio 1972 (il numero segue un evento importante: il decesso di Jim Morrison, avvenuto nel luglio 1971).

qualsiasi giornale musicale per guidare il lettore nelle sue scelte di acquisto), a brevi articoli in forma di saggio scritti di pugno dallo stesso fondatore, a interviste ai musicisti e ad annunci pubblicitari che sponsorizzavano l'uscita di nuovi album. «Io vedevo *Crawdaddy!* come parte di qualche movimento radicale, che includeva la musica, le droghe psichedeliche, la protesta contro la guerra e la vita comunitaria», rievocava a metà degli anni Novanta Williams sul mensile inglese *Mojo* a proposito dell'atmosfera che lo aveva ispirato.

Dopo solo un paio di numeri, la creatura di Williams ottenne l'endorsement di Paul Simon e Bob Dylan. In seguito ai primi consensi, il giornale si trasferì a New York e riuscì a ottenere una distribuzione su scala nazionale diventando una rivista a cadenza mensile. All'editore si aggiunsero altri collaboratori, quali Peter Guralnick, Richard Meltzer, Sandy Pearlman e Jon Landau. Nei suoi primi anni di vita passò dalle 500 copie iniziali alle 25.000 del 1968.

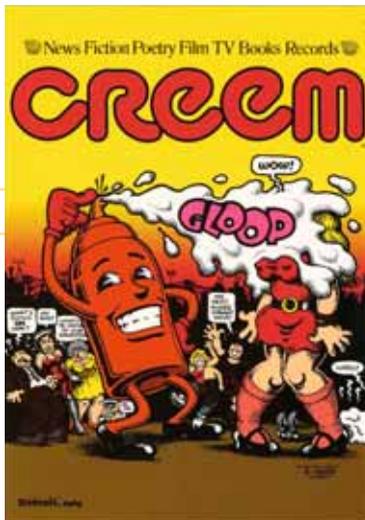
L'importanza di *Crawdaddy!* (che nel giro di un anno diventò, semplicemente, *Crawdaddy*) è stata quella di creare un modello giornalistico professionale nell'ambito della musica rock, tanto da far scrivere al Gotha della controcultura nel libro *Mug Shots* (una specie di *Who's Who* del pianeta alternativo): «Il giornalismo rock serio fu istituito dall'esile e affabile Paul Williams. *Crawdaddy* fu il primo periodico a non affrontare la musica rock in termini da fan».

Tuttavia, il giornale musicale più importante a livello storico è il mensile, tuttora esistente in svariate edizioni internazionali, *Rolling Stone*. Fondato da Jann Wenner sotto l'egida di Ralph J. Gleason il 9 novembre del 1967 a San Francisco,



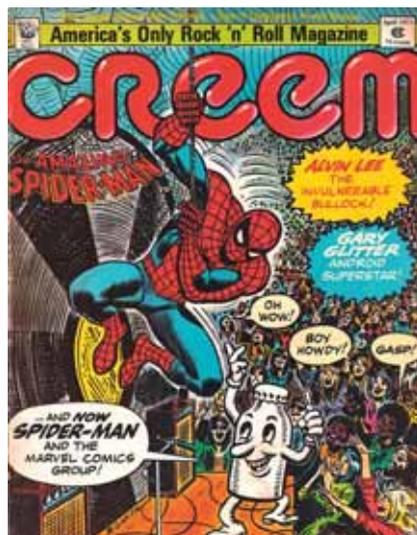
con l'ausilio finanziario di soli 7.500 dollari, è a tutt'oggi considerato il "padre" del giornalismo musicale mondiale. Fra gli altri, vi scrissero Greil Marcus, Jon Landau (che sarebbe diventato in seguito il manager di Bruce Springsteen), Ben Fong-Torres, Lester Bangs, Chet Flippo, Ed Ward, Hunter S. Thompson, Dave Marsh, Marianne Partridge, Cameron Crowe, Mike Saunders. Per comprendere la portata della sua importanza

basti pensare che nel 1971 era arrivato a tirare ben 250.000 copie nei soli Stati Uniti. Una delle caratteristiche che resero famoso il giornale, a parte l'essersi assicurato nel tempo la crème del giornalismo musicale e avere a libro paga i pionieri della fotografia rock, erano le lunghe interviste, documenti esclusivi e inediti sui personaggi più di spicco dello spettacolo e della cultura in generale. Consapevoli della rilevanza editoriale di ciò, i redattori della rivista pubblicarono una raccolta di queste interviste nel 1971. Moderno fin dai suoi intenti iniziali, il giornale si era posto l'obiettivo di incentrarsi sulla musica rock, ma anche di coprire «ogni altro aspetto della cultura giovanile» (S. Frith, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 139). La funzione stessa del giornale era così espressa da Wenner fin dal suo primo numero: «Abbiamo realizzato una nuova pubblicazione capace di riflettere quelli che, a nostro parere, sono i cambiamenti in corso all'interno del rock 'n' roll o ad esso collegati. Poiché le riviste commerciali sono diventate irrilevanti e piene di errori, e le riviste per i fan sono un anacronismo, invischiata in un modello mitologico privo di senso, speriamo di offrire qualcosa d'interessante agli artisti, all'industria e a ogni



persona che crede nella magia che può renderla libera. Non a caso *Rolling Stone*, oltre a essere una rivista musicale, si occupa anche di quei fatti e di quegli atteggiamenti che con la musica entrano in relazione».

Le tensioni e i conflitti che travagliarono la rivista nei suoi primi anni di vita nascevano proprio dall'aver incarnato con successo quella funzione: «Essa scoprì che esisteva una frattura tra l'ideologia rock di cui parlava la stampa underground, da un lato, e le esigenze promozionali dell'industria discografica, dall'altro; un sistema che cominciava finalmente a rendersi conto di un nuovo mercato ed era alla ricerca dei canali idonei a raggiungerlo» (Ibidem). In pochi anni il giornale, da posizioni underground, avendo raggiunto una considerevole influenza sulle vendite dei dischi, s'integrò nel *rock business*. Il giornale, pur perdendo alcuni membri dello staff e una fetta dei lettori più radicali, consolidò e amplificò il suo potere e la sua immagine, mantenendo, comunque, un alto livello di professionalità. Un'altra testata importante che vide la luce negli anni seguenti fu *Creem*, pubblicata con un investimento di 1.200 dollari a Detroit da Barry Kramer nel marzo del 1969, e il cui editore de facto divenne un anno dopo il ventenne Da-



UNA RIVISTA CHE PARLAVA AGLI "INTELLIGENTI"

Nella pagina a fianco dall'alto: *Creem*, 1969 (la copertina, chiaramente provocatoria, è disegnata da Robert Crumb); *Creem*, aprile 1973 (in questa copertina, il mondo Marvel e quello *Creem* si fondono). Qui sotto, un assegno pagato a Patti Smith da *Creem*, datato 2 febbraio 1973 (recto e verso).

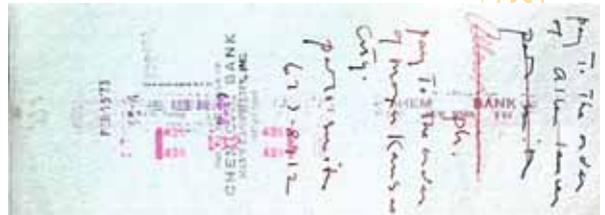
ve Marsh, già collaboratore dello staff di Wenner. Ironica, creativa e un po' disorganizzata, *Creem* diventò il luogo preferito dei "talentuosi" del giornalismo musicale, da Greil Marcus a Robert Christgau, dallo stesso Dave Marsh (che coniò per primo sulle sue pagine il termine "punk") a Ed Ward, da Lenny Kaye al giornalista musicale più ironico e prolifico di tutti i tempi, Lester Bangs. Ospitò fra le sue pagine anche Patti Smith e il giovanissimo futuro regista Cameron Crowe, che racconterà le sue esperienze nella stampa musicale nel film *Almost Famous*. *Creem* proponeva una cronaca della musica e della scena culturale che faceva dello stile e della distinzione dalle altre riviste il suo punto di forza. Paul Gorman, studioso di costume e di spettacolo, scrisse in modo piuttosto icastico: «*Creem* era tagliente mentre *Rolling Stone* era morbido, satirico dove *Rolling Stone* era adulante, divertente quando *Rolling Stone* era, diciamo, noioso con un maiuscolo *duh*. Le didascalie delle foto di *Creem* – la maggior parte delle quali, come abbiamo saputo dopo, scritte da Lester Bangs – erano scherzi surreali o sardoniche frecciate indirizzate al loro soggetto del momento. Dove i settimanali pop inglesi del tempo trattavano i loro lettori come imbruttiti *teenyboppers* [i seguaci della cultura teenager], *Creem* ti parlava come se tu fossi intel-

ligente, avventuroso e appassionatamente impegnato nella musica come risorsa sia di divertimento che di redenzione, come noi eravamo – o pensavamo di essere» (P. Gorman, *In Their Own Write. Adventures in the Music Press*, London, Sanctuary Publishing, 2001, p. 63).

Una particolarità della rivista di Detroit fu l'apporto artistico del famoso fumettista underground Robert Crumb, che fra le varie illustrazioni aveva creato il personaggio Boy Howdy!, l'irriverente mascotte della testata. Dopo il successo di *Rolling Stone*, il giornalismo musicale non di nicchia ha rifatto i conti con la realtà (e con il portafoglio) e si è dovuto ridimensionare, lavorando su un modello editoriale più accorto, in generale meno apertamente critico e anticonvenzionale, per non urtare gli "editori nascosti", ovvero l'industria discografica. Chi pagava, in fondo, la maggior parte delle inserzioni commerciali e della pubblicità sulle sue pagine?

La parabola della testata di Jann Wenner, che dall'area dell'underground si sposta gradualmente al mondo del rock business fino ad arrivare, negli ultimi tempi della sua turbolenta esistenza, a ottenere interviste esclusive con i potenti della Terra, è una fulgida testimonianza, forse la migliore, della spolticizzazione del rock.

Lorenzo Barbieri



TESTATE CHE HANNO FATTO EPOCA

QUANDO LUIGI ALBERTINI RIVOLUZIONÒ
IL *CORRIERE DELLA SERA*

SE IL GIORNALE FA I CONTI

PER MOLTO TEMPO LE INFORMAZIONI DI TIPO FINANZIARIO FURONO RILEGATE IN SPAZI ANGUSTI E SI DAVA CONTO DEI LISTINI DI BORSA PIÙ IMPORTANTI. FINO A QUANDO IL DIRETTORE DECISE...

di *ANDREA MORONI*

I giornali dedicano oggi molto spazio all'economia: quotidianamente diverse pagine vanno a costituire un'ampia area tematica composta da analisi, commenti, notizie e da almeno due fogli interamente dedicati all'andamento dei diversi titoli quotati nelle borse valori. Molti quotidiani offrono poi, settimanalmente, inserti di approfondimento che possono sviluppare anche 60 pagine. Un fenomeno che è andato crescendo negli ultimi anni, ma le cui origini sono da ricercare molto più indietro nel tempo. Fin dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, la maggior parte dei giornali italiani – o quanto meno

quelli che ambivano a conquistare un posto di rilievo nazionale – dedicava grande attenzione a questi temi, non solo attraverso commenti e cronache sulle grandi questioni economiche, ma anche offrendo giornalmente ai propri lettori una rubrica contenente le quotazioni di titoli e obbligazioni. È facile verificare come quella della Borsa sia stata una delle prime rubriche fisse a trovare posto nei quotidiani e, soprattutto, sia stata l'unica ad arrivare fino ai giorni odierni sia pure attraverso sensibili cambiamenti. Così, se al lettore odierno appare scontata la massiccia presenza dei fitti listini azionari, non può che destare cu-



Nella pagina a fianco, Luigi Einaudi, collaboratore del *Corriere della Sera* divenuto poi presidente della Repubblica italiana.
Qui sotto, Luigi Albertini, direttore del *Corriere* dal 1900 al 1925.

riosità il fatto che giornali che svilupparono non più di 4 pagine, che avevano a disposizione poche colonne, che non erano ancora concepiti con chiare distinzioni per rubriche e materie, offrirono questo genere di servizio. Le ragioni della presenza di questa rubrica e la storia della sua evoluzione è un aspetto della storia del giornalismo solitamente trascurato. Anche un attento osservatore come Paolo Murialdi nel suo libro *Come si legge un giornale* si limitò a ricordare che la comparsa nei giornali di un settore autonomo dedicato all'informazione economica e finanziaria fosse da far risalire ad anni recenti, precisamente al 1956, quando *Il Giorno* inaugurò la pagina economica. In precedenza l'economia sarebbe stata ritenuta materia troppo tecnica, ostica al grande pubblico e, sebbene fosse spesso oggetto di commenti ed editoriali, si preferiva «conservare» una sorta di segreto e di riserbo intorno al mondo degli affari, limitandosi alla pubblicazione del listino della Borsa, di striminziti commenti telegrafici, di «qualche notizia sparsa qua e là, e [dei] ponderosi, ardui articoli degli esperti».

Questa ricostruzione, sebbene contenga elementi di verità, restituisce un'immagine distorta della presenza e dell'evoluzione delle informazioni economiche nei quotidiani italiani. Credo invece che le vicende che caratterizzarono questo aspetto siano più articolate e che l'analisi della sua evoluzione possa aiutare a comprendere non solo quale genere di notizie fosse disponibile per i lettori, ma anche quale idea dell'informazione non solo economica caratterizzasse i giornali. Cercherò di affrontare questo tema senza pretese di fornire conclusioni e limitandomi all'analisi del *Corriere della Sera*, soffermandomi in parti-



colare sui primi anni della gestione di Luigi Albertini. Questa scelta risponde anche all'idea che il giornalismo italiano, nato all'indomani dell'Unità con limiti culturali e all'interno di un mercato e di un'opinione pubblica ristretti, conobbe nei primi decenni del Novecento un profondo rinnovamento che permise ad alcuni giornali italiani, e al *Corriere* in particolare, di trasformarsi in mezzi di informazione tali da non sfigurare nel confronto con le maggiori testate europee. Tra gli aspetti determinanti di questa trasformazione vanno annoverati, accanto a quelli noti (aumento dei corrispondenti, servizi particolari, capacità di fornire con tempestività e accuratezza le più recenti notizie), anche i cambiamenti grafici ed editoriali del giornale, ossia il modo di presentare le notizie, l'impaginazione, la titolazione, i molti e diversi aspetti che andavano a comporre la sempre più complessa struttura del quotidiano e dai quali non si può prescindere quando se ne vuole comprendere la forza comunicativa. Da

questo punto di vista la veste grafica, l'impaginazione, l'uso dei titoli, la disposizione degli articoli nelle diverse pagine, in breve la forma con cui le notizie venivano presentate ai lettori, sono momenti di notevole importanza, che non solo davano il tono al giornale, ma rappresentano anche il modo in cui l'opinione pubblica italiana era in grado di recepire le notizie, mentre le trasformazioni della veste editoriale possono illuminare i mutamenti intervenuti nel rapporto tra opinione pubblica e organi di informazione, dove all'allargamento della prima corrisposero anche innovazioni grafiche impensabili solo pochi anni prima.

In questo senso ritengo che l'analisi dell'evoluzione della pagina economica possa rappresentare un caso-studio da cui muovere per indagare come si è modificato il modo di presentare le notizie e avviare una riflessione sulle scelte che presiedevano all'uso degli spazi, sulla nascita e lo sviluppo di rubriche e pagine tematiche; insomma: sul modo di organizzare le informazioni all'interno dei quotidiani, un aspetto tutt'altro che secondario per comprendere le caratteristiche e l'efficacia dei giornali tra Ottocento e buona parte del Novecento, quando la carta stampata rappresentò il principale mezzo di comunicazione. All'indomani dell'Unità, l'attenzione per le vicende dell'economia è presente in gran parte dei quotidiani italiani, ma si trattava di una presenza non strutturata: era piuttosto l'oggetto degli articoli di fondo che un appuntamento fisso collocato all'interno di una rubrica quotidiana o periodica. Era questa, del resto, una caratteristica che riguardava gran parte degli argomenti che oggi siamo abituati a veder distribuiti in rubriche, in pagine dedicate o comunque evidenziati con ti-

toli ed espedienti grafici che riflettono una suddivisione tematica delle informazioni. Al contrario, il giornale dell'Ottocento è un prodotto che ricorda, nella sua struttura, più il libro che il moderno quotidiano. Il quotidiano si presentava come un unico lungo testo da leggersi di seguito dalla prima colonna in prima pagina fino alla quinta dell'ultima pagina; gli articoli, una volta iniziati, proseguivano senza interruzione sviluppandosi da una colonna alla successiva, senza alcun rinvio ad altre parti del giornale. Si trattava quindi di un testo sequenziale da leggersi da cima a fondo e i rari titoli, che non superavano mai lo spazio di una colonna, non sempre erano usati per sintetizzare l'argomento di cui trattava l'articolo.

Questa struttura caratterizza il *Corriere* per buona parte dell'Ottocento facendolo somigliare più alle gazzette preunitarie che ai moderni giornali. In verità, se si analizza più in dettaglio l'evoluzione grafica ed editoriale del giornale dal 1876 agli anni Novanta dell'Ottocento, ci si accorge che proprio il *Corriere*, in questi decenni, tentò di introdurre innovazioni che riflettevano il modello di riferimento di Eugenio Torelli Viollier, suo direttore e fondatore, ossia quello anglosassone. Tentativi che non sempre ebbero successo, ma che contribuirono a preparare il terreno alle innovazioni poi introdotte da Albertini fin dai primissimi anni del secolo successivo.

Albertini fu nominato alla guida del *Corriere* nel 1900, il suo obiettivo era modernizzare profondamente il quotidiano, un'operazione che avvenne prima di tutto assumendo molti nuovi giovani giornalisti, così da offrire ai lettori notizie di prima mano le cui fonti fossero principalmente gli inviati e i corrispondenti del giornale. Quest'o-

pera si tradusse anche in un maggior numero di articoli e, di conseguenza, nella necessità di aumentare le pagine. Le tradizionali 4 pagine vennero abbandonate e il giornale passò a 6 nel 1903, diventate stabilmente 8 nel 1906 per approdare infine alle 10-12 del 1910. Un giornale più articolato, più ricco, in grado di offrire una quantità notevolmente maggiore di informazioni, come mostra anche un semplice conteggio degli articoli pubblicati mediamente in un numero del 1880, circa venti, in confronto con quelli che apparivano in uno del 1903 (cinquanta), del 1906 (sessanta) e del 1912 (novanta). Tutte queste trasformazioni richiesero da una parte un consistente investimento di capitali, dall'altra un cambiamento nelle abitudini dei lettori, non usi a un giornale più ricco, da leggersi non già da cima a fondo, ma saltando da una parte all'altra, alla ricerca delle informazioni che potessero interessare. Un giornale, quindi, più variato, con un maggior numero di rubriche, che iniziava a dotarsi di ambiti strutturati dedicati ad argomenti differenti. Questo radicale mutamento implicò non solo una buona dose di coraggio, ma anche una visione realistica delle esigenze di un mercato ormai completamente diverso rispetto a quello esistente solo dieci anni prima, un mercato composto da lettori disposti a fruire del giornale secondo modalità nuove.

Già intorno al 1905 le differenze tra il *Corriere* di Albertini e quello ottocentesco sono evidenti. Un'idea di questa trasformazione la può fornire il confronto, sintetizzato nella tabella che segue, dello spazio occupato all'interno del giornale dalle diverse materie, misurato in colonne. Si tratta di una prima valutazione, meritevole di ulteriori approfondimenti, ma in grado di fornire già alcune suggestioni.

Spazio concesso nel *Corriere della Sera* ai diversi argomenti
prima settimana aprile 1906 (numeri di 6/8 pagine di 5 colonne ciascuna) confronto con 1882, 1892, 1902, 1906

Argomento	1882		1892		1902		1906	
	colonne	%	colonne	%	colonne	%	colonne	%
editoriale	1,35	6,75%	1,17	5,85%	1,04	4,85%	0,87	2,54%
cronaca politica nazionale	2,1	10,50%	2,59	12,95%	1,7	7,93%	3,81	11,14%
cronaca e politica estera	1,72	8,60%	1,37	6,85%	3,59	16,74%	5,23	15,29%
cronaca interna	3	15,00%	2,83	14,15%	2,47	11,52%	1,64	4,80%
cultura	0,2	1,00%	0,17	0,85%	0,07	0,33%	1,27	3,71%
notizie teatrali	0,45	2,25%	0,3	1,50%	0,33	1,54%	0,43	1,26%
romanzo appendice	0,79	3,95%	1,59	7,95%	1,86	8,68%	1,39	4,06%
corriere giudiziario	0,35	1,75%	0,79	3,95%	1,59	7,42%	1,57	4,59%
corriere scientifico	-	-	-	-	0,09	0,42%	0,14	0,41%
cronaca milano e lombardia	2,1	10,50%	1,7	8,50%	2,01	9,38%	2,46	7,19%
bollettino militare	-	-	0,09	0,45%	0,11	0,51%	0,14	0,41%
bollettini diversi	-	-	-	-	-	-	0,16	0,47%
sport	-	0,00%	0,11	0,55%	0,16	0,75%	1,06	3,10%
recentissime	2	10,00%	1,48	7,40%	0,66	3,08%	1,97	5,76%
meteo	0,1	0,50%	0,07	0,35%	0,06	0,28%	0,26	0,76%
corriere commerciale	0,7	3,50%	0,85	4,25%	0,44	2,05%	3,04	8,89%
necrologi	0,25	1,25%	0,3	1,50%	0,19	0,89%	0,46	1,35%
pubblicità	4,75	23,75%	4,45	22,25%	5,07	23,65%	8,3	24,27%
varie	0,14	0,70%	0,14	0,70%	-	-	-	-

Se alcuni cambiamenti sono legati a fattori contingenti (in particolare il peso della cronaca, sia politica che nera), altri sono invece il segno di mutamenti qualitativamente rilevanti. In particolare in questa sede importa sottolineare l'aumento della presenza della cultura e lo spazio concesso alle informazioni commerciali e finanziarie.

Sebbene questi argomenti fossero presenti fin dalle origini – la prima in modo saltuario e occasionale, le seconde confinate, come accennato, a poco più dei listini della Borsa – è solo a partire da questi anni che iniziano a occupare stabilmente una pagina a loro dedicata, e se molto è stato scritto sulla nascita della terza, poco o nulla si sa delle origini e degli sviluppi di quella riservata alle notizie economiche (nata peraltro prima di quella culturale).

Lo spazio concesso alle informazioni commerciali passò dunque dalla mezza colonna o poco più degli anni 1876-1902 alle tre colonne del 1906, scritte con caratteri molto più piccoli rispetto al resto del giornale e, soprattutto, concentrate sempre nello stesso luogo, oltre mezza pagina sotto il titolo *Bollettino commerciale*. Qui il lettore trovava non solo un ampio listino della borsa milanese, ma anche le quotazioni di altre piazze finanziarie italiane (Genova, Torino, Roma e Firenze) e una sintesi dei principali titoli presenti sulle piazze di Parigi, Berlino, Londra e Vienna. Ampio era poi lo spazio dedicato ai prezzi di sete, cotone, lane sui mercati italiani e stranieri (Lione, Liverpool, New York, Zurigo, Alessandria d'Egitto, Le Havre, Anversa ecc.). Vi si trovava l'andamento del mercato di coloniali (caffè, zucchero, cacao) e degli spiriti. E poi le derrate agricole: il mercato dei cereali, degli olii, degli ortaggi, delle uve, dei foraggi sui mercati italiani. Infine i prezzi delle materie prime, come il carbone e il legname, e quelli dei prodotti chimici e dei metalli.

Nel *Bollettino commerciale e finanziario* non si trovavano solo i listini della Borsa o l'andamento dei mercati dei tessuti o dei prodotti agricoli, ma anche statistiche e commenti, veri e propri

articoli che analizzano l'andamento delle transazioni economiche sui principali mercati mondiali. Ad esempio il 7 ottobre 1907 il listino dei mercati dei cotone nelle principali piazze statunitensi era preceduto da un articolo nel quale si commentavano le statistiche e le relazioni ufficiali e come queste avessero influenzato l'andamento delle contrattazioni. Non diverso il carattere del commento che precedeva l'andamento dei cereali nei mercati italiani o quello delle sete. Soprattutto: statistiche, così ad esempio il 25 gennaio 1910 venivano pubblicati i dati sulle balle di cotone entrate nei principali porti statunitensi dal 1907 al 1910.

L'intento era quello di fornire oltre ai dati, ai prezzi, ai listini, analisi che aiutassero l'interpretazione di quelle informazioni, mettendo in relazione gli andamenti al rialzo o al ribasso con i fatti che avevano determinato quei movimenti. Non mancava di fare la sua comparsa quel linguaggio a cavallo tra il tecnicismo e la metafora che sarebbe diventato caratteristica delle pagine economiche dei quotidiani (mercati «nervosi e irrequieti» oppure «mossi da una certa ansietà», «Borse svogliate», «cenni di pesantezza»), ma in proposito sembra, da una prima analisi, che in questi commenti vi sia ancora un certo sforzo di chiarezza espositiva, uno scarso ricorso a tecnicismi. E il tema del linguaggio non sarebbe un aspetto secondario, al contrario meriterebbe un maggiore approfondimento perché se è vera l'impressione che vi fosse uno sforzo verso la chiarezza, si tratterebbe di un importante elemento per valutare le caratteristiche e le ragioni della presenza di questa rubrica.

Quasi un'intera pagina di un giornale che offriva stabilmente 8-10 pagine era dunque dedicata quo-

tidianamente a pubblicare notizie in teoria indirizzate a un pubblico di addetti ai lavori. Una simile scelta non era frutto del caso o di una naturale evoluzione dell'informazione giornalistica, bensì nasceva da attente meditazioni e lunghe riflessioni. Il 15 gennaio 1904, all'indomani della creazione di questa nuova pagina, Albertini scriveva a Einaudi: «Io ho istituito, come avrà veduto, un bollettino commerciale, che è molto serio e la cui organizzazione è stata assai faticosa, anche tecnicamente [...], ma non ho ancora raggiunto lo scopo cui miro». Un bollettino «molto serio» dunque, non più la precedente rubrica che si limitava a riprendere listini ricavati da comunicazioni di agenzie, ma qualcosa di più ampio, che comprendesse anche articoli di commento ai movimenti dei listini, che offrisse alle società uno spazio dove pubblicare notizie sulla loro vita (cambiamenti nei consigli di amministrazione, bilanci ecc.). Quindi certo «tecnicamente faticosa» da concepire e da realizzare, sia per la necessità di personale addetto (e a questo poi mirava la lettera), sia nell'economia generale degli spazi, sia infine per l'innovazione in sé che tale rubrica presentava; ma un'iniziativa che appariva indispensabile e le ragioni di tale necessità sono da ricercare nella concezione che Albertini aveva del giornalismo, nella sua consapevolezza che il quotidiano era destinato a essere il più importante mezzo di comunicazione offerto a un pubblico sempre più numeroso. Ai suoi occhi il giornale doveva offrire un ampio spettro di notizie, i suoi lettori dovevano potervi trovare ogni genere di fatti, sebbene non in forma esaustiva come li poteva dare un quotidiano specializzato, ma in modo tale da garantire le informazioni principali. Il giornale che Albertini costruì

intendeva affiancare ai commenti ampie rubriche che rappresentassero il riferimento fattuale delle analisi e degli editoriali. Così, agli editoriali di Luigi Einaudi, facevano da complemento indispensabile i dati presenti nella rubrica commerciale (non diversamente accadeva per la cronaca politica, che al commento affiancava il resoconto stenografico del dibattito parlamentare). Per quanto riguardava l'informazione economica, il panorama editoriale restava dominato dal *Sole*, che continuava a fornire l'informazione più completa, ma se in precedenza nessun paragone col *Sole* era possibile, con l'istituzione della pagina commerciale il *Corriere* fu in grado di offrire un prodotto diverso e a suo modo competitivo. Non rubava al *Sole* i lettori specialisti, ma poteva offrire alla borghesia italiana una sintesi di alta qualità, di sicura affidabilità, corredata da commenti e note di alto livello (giusto per fare un nome: fu Luigi Einaudi che, dal 1904 al 1919, si incaricò di scrivere il commento settimanale dedicato all'andamento del mercato dei metalli). Così facendo, il lettore che si avvicinava a una rubrica economica aveva la certezza di leggere dati sicuri presentati con chiarezza, ma non solo: anche lo specialista avrebbe potuto trovare nella rubrica del *Corriere* un'informazione se non completa, sufficientemente ampia e certa, tale da poter appagare in parte le proprie esigenze (come testimoniava Einaudi nel 1910: «Mi è capitato in treno di sentire una volta degli uomini d'affari che parlavano dei dati contenuti in quella rassegna [pubblicata nel *Corriere*], in modo che pareva ci facessero un certo affidamento sopra»). Le riflessioni di Albertini e del suo principale collaboratore e interlocutore in materia economica, Einaudi, non si fermarono qui. Fu lo stesso

Einaudi che, in una lettera inviata al direttore il 14 agosto 1910, tornò a riflettere sull'esperienza della pagina commerciale: «A dire la verità, queste rubriche, così come sono fatte dal *Corriere* (che le fa meglio) e dagli altri giornali, sono leggibili da assai poca gente. Ce n'è una, la cronaca di borsa, che è dappertutto ridicola; perché non si dice altro che la rendita è andata a 104,35 e poi è discesa a 104,32½. Il che si sapeva ed è inutile riscriverlo in una parte dove nessuno lo va a leggere. Quello è spazio sprecato che si potrebbe risparmiare. Le altre rubriche, commerciali, sono leggibili per i soli specialisti interessati. Cito il caso mio, dei metalli. Ormai la so lunga in questa materia e credo di dar notizie che non ci sono spesso neanche sul *Sole* e che a qualcuno devono interessare. Ma quanti saranno costoro?». Secondo Einaudi la soluzione poteva essere quella di introdurre una rubrica di approfondimento settimanale: «Avere una colonna o due mezze colonne in corpo 6 o 7 a disposizione, la domenica o il lunedì mattina nella 5ª o 6ª pagina; e in questa sviluppare l'argomento o gli argomenti (più di uno o due per volta non sono mai) della settimana commerciale [...]. Capita una crisi di borsa? E in quella settimana se ne diranno tutti i sintomi, cause, ecc. Non dovrebbe essere una pura aggregazione di fatti; ma anche si dovrebbero studiare le cause e le tendenze dell'avvenire. [...] In un'altra settimana si pubblica una statistica agraria, come quelle italiane del Valenti e quelle dell'Ist. [ituto] Int.[ernazionale] d'Agricoltura, che adesso vanno assai meglio di prima? Non sempre di queste statistiche occorre, come dicevo in principio, parlare in un articolo; e se ne potrebbe discutere in questa rubrica. Insomma la cronaca non dovrebbe avere il noioso tran tran delle cro-

nache che tutte le settimane ritornano sullo stesso argomento, ma dovrebbe occuparsi del fatto saliente economico della settimana; o della statistica ultima uscita. Gli specialisti non sarebbero sacrificati; perché saprebbero che dei fatti loro si parlerà quando ci sia qualcosa di nuovo. Per parlare a fondo di ogni momento e di ogni ramo industriale bisogna essere un giornale specializzato, come il *Sole*, o aver le pagine del *Times*. Ma quando non si è specializzati e lo spazio è prezioso, il metodo che mi è venuto in mente stamane mi sembra utile. Ed è anche compatibile con dei compromessi; conservando ad es. quelle rubriche che avessero carattere particolare, di mercati locali, che rispondono a necessità del luogo». È facile vedere come in questa proposta vi sia, in nuce, quel supplemento settimanale destinato a grande fortuna in tempi a noi più vicini, a testimonianza della lungimiranza delle intuizioni giornalistiche elaborate e sperimentate da Albertini e Einaudi.

Ci pensarono però gli avvenimenti degli anni seguenti a impedire la realizzazione di questi progetti: prima la guerra, poi la crisi degli anni successivi che obbligò tutti i quotidiani a uscire con poche pagine e dunque a sacrificare rubriche e argomenti; quando tornò la normalità fu il quadro politico a essere profondamente cambiato: il *Corriere* fascistizzato (con Albertini estromesso) concesse ben poco spazio all'informazione economica, un disinteresse che si protrasse per tutti gli anni Cinquanta. Si dovettero aspettare le profonde innovazioni introdotte da Alfio Russo dal principio degli anni Sessanta per trovare nuovamente una pagina interamente dedicata all'economia.

Andrea Moroni



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



WUZ RACCONTATO
DAL SUO INVENTORE E DIRETTORE

L'AMORE PER IL LIBRO

UN'ESPERIENZA UNICA DURATA SETTE ANNI.
UN PROGETTO A CUI HANNO COLLABORATO
STUDIOSI, COLLEZIONISTI, LIBRAI, BIBLIOTECARI

di AMBROGIO BORSANI

Risalendo la filiera nordica Arbasino Gadda Dossi Jean-Paul, ero arrivato al maestrino Maria Wuz, produttore di materia prima letteraria, espressione massima dell'amore per il libro. Relegato in un tetro collegio senza i soldi per comprarsi i libri, il maestrino Wuz si scriveva da solo i libri di cui sentiva parlare. L'idea piacque subito a Giuliano Vigni e Michele Costa che mi avevano incaricato di progettare una rivista per i collezionisti di libri. Così nacque la testata, con la grafica di Andrea Fabris.

L'ambiente

Tra le esperienze che arricchiscono maggiormente chi vuole approfondire la storia del libro, vi è quella di osservare dall'interno il rapporto tra collezionisti e mercanti. In quell'ambito si misurano le competenze bibliografiche, lo studio delle varia-

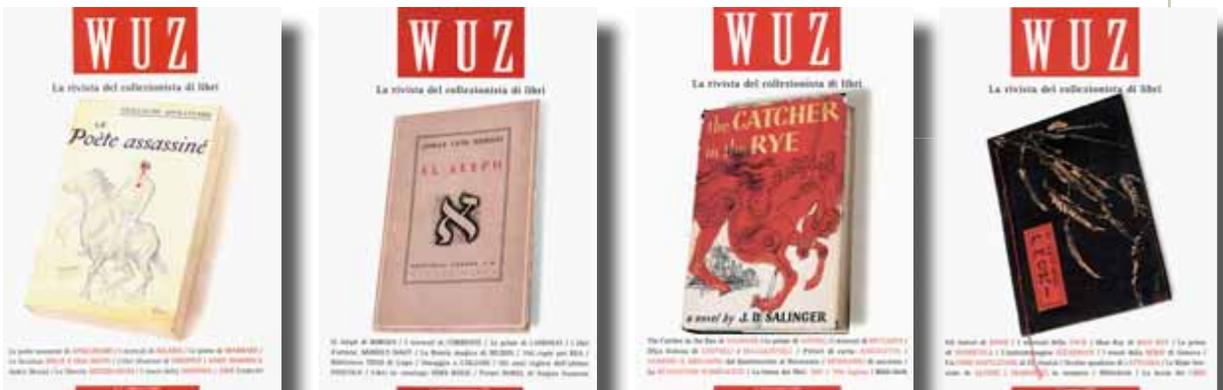
zioni editoriali, il concetto di rarità sul mercato e nelle biblioteche, il valore di unicità dovuto a interventi particolari dell'autore, il ricorso alla camera di rianimazione per i patrimoni offesi, si misura l'importanza del paratesto, le ragioni della sua integrità. Lo aveva rilevato Stefan Zweig nel libro *Il mondo di ieri*, quando scriveva: «Infinite volte nella vita pratica constatai che sovente gli antiquari se ne intendono più di libri che non i professori, che i mercanti d'arte ne sanno più dei docenti». E lo aveva capito Walter Benjamin nel suo saggio sul collezionista Fuchs ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. L'avventura di Wuz nacque principalmente all'interno di questo mondo, portando chi stava progettando la rivista a calarsi fino in fondo per comprendere gli intrecci tra il fanatismo del collezionista e la sana avidità del mercante, che per aumentare di qualche cifra il valore del libro è disposto a perdere intere notti di

studio su documenti che possono sostenere la rarità e il valore di un'edizione.

Il progetto

Progettare una rivista di libri senza aver mai lavorato internamente a un giornale era il primo enorme gradino da superare. Ma forse l'essere estraneo alla progettualità giornalistica fu l'elemento che mi permise di affrontare il problema con l'occhio del lettore e non del direttore. L'unico pensiero che avevo chiaramente in testa era quello di sapere bene ciò che non volevo. Concetto troppo montaliano, ma vero. Mi fu subito evidente che non volevo raccogliere tra amici o conoscenti-esperti-studiosi articoli casuali su temi a scelta loro. Pensai subito di creare dei percorsi in cui dovevano rientrare tutti gli articoli commissionati o proposti. Il progetto di *Wuz* si fondava sulla creazione di una struttura composta da percorsi diversi, corrispondenti ai vari rami della storia del libro e del collezionismo. Nacquero così le rubriche: *Storia di copertina*, che affrontava sempre un singolo libro importante per valori culturali, per rarità, o per una vicenda edito-

riale singolare; *Le prime di* che avrebbe scavato sulle edizioni originali di scrittori importanti, grandi o minori, comunque significativi, sui loro rapporti con gli editori; *I ricercati di* per ricostruire il profilo storico dei libri più importanti di un editore; *Libri d'artista*, dove *Wuz* risultò la prima rivista ad avere un rapporto continuo con questa categoria editoriale allora molto equivocata, spesso travisata, scambiata con i libri d'arte; *Pittori di carta*, una rubrica per esplorare l'editoria illustrata, dai libri per l'infanzia a quelli prodotti da artisti; nella rubrica *Oltre il secolo* dovevano confluire i libri precedenti al Novecento; *Biblioblob*, una rubrica fissa di curiosità, frammenti sul mondo del libro. Queste erano le colonne portanti della rivista. Ma riconoscendo che la storia del libro non era tutta compresa in queste categorie, e quindi fatta anche di sostanziose anomalie, si erano aggiunti percorsi variabili. *Under 20* prendeva in considerazione libri stampati in un massimo di venti copie, un terreno molto poco studiato che ci portò a scoprire storie sconosciute. *Un libro una storia* considerava libri che andavano trattati singolarmente e non ave-



vano spazio in copertina. *Pagine e suoni* andava a indagare sull'editoria musicale. *Un libro prima e dopo* per svelare le tecniche del restauro.

Più altre rubriche saltuarie. Tutte dovevano proseguire, nel progetto della rivista, per portare avanti i numerosi fili che compongono la storia del libro. Essendo un progetto ambizioso e singolare, in alcuni casi le idee giuste arrivarono tardi. Per esempio la storia delle grosse case editrici. Mondadori la affrontò scrupolosamente Laura Nicora in più puntate. Ma l'idea giusta mi venne troppo tardi. Le grandi case editrici si potevano affrontare solo procedendo per collane. Certo avrebbe richiesto molti anni, ma quella era la strada.

I collaboratori

L'editore mi aveva chiesto di progettare una rivista per i collezionisti impostata al 70 per cento sul Novecento e al 30 per cento sugli antichi. In quegli anni il Novecento era in piena espansione dopo essere stato sottovalutato per molto tempo.

Come ho già rilevato i collaboratori, per la maggior parte, erano collezionisti-studiosi o librai antiquari. Ma ci fu un buon contributo degli accademici. Ci diedero una grossa mano Enrico Decleva, allora rettore della Statale, con il sostegno morale e la partecipazione alla presentazione della rivista; Alberto Cadioli, Roberta Cesana, Mauro Novelli dell'Università degli Studi di Milano furono tra i collaboratori. Occasionali ma rilevanti altri accademici come Edoardo Barbieri della Cattolica di Milano, Stefano Verdino, giovani dottorandi come Olivia Barbella, Giuseppe Iannaccone, Davide Di Maio, Silvia Piombo, Mattia di Taranto.

La partecipazione dei bibliotecari iniziò con l'invito a raccontare alcuni tesori delle biblioteche dove lavoravano. Qualcuno, come Piero Scapecchi

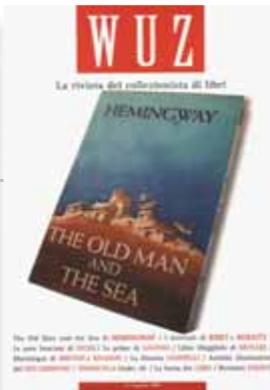
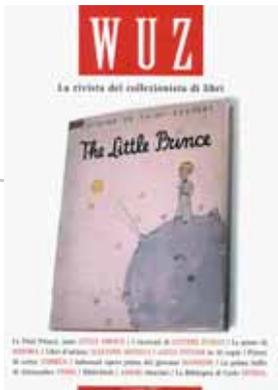
della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, divenne anche collaboratore per testimoniare volumi inavvicinabili come la *Divina Commedia* del Botticelli. Ci furono anche scrittori importanti come Giovanni Raboni, Vincenzo Consolo, Luciano Erba, che per amicizia diedero un contributo. Giuseppe Pontiggia stava preparando un articolo sulla prima edizione del suo primo libro quando venne fermato dalla malattia.

La redazione

La redazione ci era prestata part-time dalla Bibliografica, Lucilla Pierangeli D'Annunzio e Giovanni Gondoni avevano una lunga esperienza di storia della bibliografia e furono preziosi. A loro poi si aggiunse Marina Mancuso.

Il paratesto

Mi fu subito chiaro che la ricerca iconografica doveva essere fondamentale. Ero determinato a rappresentare tutto quel lavoro artistico e artigianale che fino ad allora veniva trascurato da università e biblioteche. I valori della grafica, dell'impaginazione, delle illustrazioni, i fregi, i caratteri, le carte. In questa ricerca risultò fondamentale la Libreria Antiquaria Pontremoli, Lucia Di Maio e Giovanni Milani, ai quali quasi mai mancava un libro richiesto. Altre librerie come Dante & Descartes di Raimondo Di Maio aggiungevano qualche rarità. E poi i collezionisti, come Carlo Isnenghi, Bruno Cavallone, Leo Rabaglia, Beppe Manzitti, Pier Luigi Vercesi, Enrico Mannucci, Stelio Villani, Armando Audoli, Santo Alligo, Pasquale Di Palmo, Laura Nicora, Pietro Galeotti, che erano tutti anche collaboratori, spesso fornivano la documentazione iconografica. Per gli antichi ci furono studiosi appassionati di grande competenza come Franco



Longoni, Giovanni Biancardi e Daniele Bresciani, tutti dotati delle preziose edizioni su cui scrivevano e quindi in grado di documentare anche visivamente gli articoli su libri rarissimi. Grazie a loro non ho mai dovuto rinunciare a testimoniare una copertina che ritenevo importante o un'illustrazione significativa per la storia di un libro o di un autore. In pochi casi fummo costretti a fare i salti mortali per avere un'immagine. Per un articolo su Bruno Schulz, uno dei miei autori di culto, Carlo Isnenghi-Hilarius Moosbrugger fece una bella ricerca, ma non c'era modo di trovare in Italia una copia di *Sklepy cynamonowe (Le botteghe color cannella)*. Non volevo uscire con l'articolo senza quell'immagine. Carlo cominciò a telefonare alle biblioteche polacche fino a quando la copertina arrivò via mail. Un altro caso difficile fu quando decidemmo di occuparci di un'antologia scolastica curata da Bontempelli. Il libro era importante perché gli aveva causato l'annullamento della sua elezione a senatore. Bontempelli era stato eletto nelle liste del Pci dopo essere stato fascista e i libri scolastici del regime impedivano di sedere a Palazzo Madama. Il libro, probabilmente distrutto come molta stampa fascista, non si trovava, e dopo molto cercare ne trovammo una copia a Messina. Questo per rappresentare quanto fosse accanita la ricostruzione di un patrimonio culturale di immagini fino ad allora trascurate dagli istituti pubblici e dall'editoria dedicata alla storia del libro.

Gli editori

Nei suoi sette anni di vita *Wuz* ha avuto due editori. Il primo fu la Bibliografica, che allora aveva già una esperienza quasi trentennale di libri sulla bibliografia e l'editoria. Giuliano Vigni ebbe l'idea e assieme al suo socio Michele Costa mi chiesero di occuparmi del progetto. Dopo quattro anni per difficoltà economiche la rivista, grazie all'avvocato Giuseppe Melzi, passò a Silvia Editrice, diretta da Diego Torri, un editore stampatore di Cologno Monzese che portò avanti l'impresa fino al numero 6, novembre-dicembre 2007. La rivista era partita con alcuni abbonati illustri come Giuseppe Pontiggia, Elvira Sellerio, Oliviero Diliberto e con un articolo di Paolo Mauri su *la Repubblica* al primo numero, gennaio 2002. Ci sostennero articoli di Stefano Salis su *Il Sole 24 Ore* e Paolo Di Stefano sul *Corriere della Sera*.

La buona volontà di editori e appassionati collaboratori non bastò a portare avanti una rivista che, nonostante le difficoltà, cresceva ogni anno. Eravamo di poco sotto le mille copie e non ci sarebbe voluto molto a raggiungere il pareggio. Il pareggio morale venne raggiunto dopo la fine, riscontrabile nell'interesse che ancora oggi suscita *Wuz*, negli ambienti del collezionismo e degli studiosi. C'è stata anche una prima tesi di laurea, Tiziana Mica dell'Università di Catania.

Ambrogio Borsani



IL *BODY TYPE* DI ANTHON BEEKE TRA SCANDALO E “FILOLOGIA” SULLA FORMA DELLE LETTERE

CORPO E CARATTERE

CONTRO LA PROPOSTA DI WIM CROUWEL PER UN *NEW ALPHABET*, UN AUTODIDATTA GENIALE RIUSCÌ A FAR RIVIVERE L'IMMAGINAZIONE GOTICA MEDIOEVALE SPOGLIANDO DODICI RAGAZZE

di MARIO PIAZZA

Provate a immaginare che i corpi nudi di qualche ragazza, danzante e sognante in uno dei tanti raduni musicali e psichedelici degli anni Sessanta dello scorso secolo, per magia raziocinante si unissero e formassero delle magnifiche lettere capitali settecentesche. Sarebbe stato uno scandalo tra i buon pensanti, ma avrebbe anche scaturito la curiosità collezionistica di qualche bibliofilo. La storia del *Body Type* di Anthon Beeke è la storia di una avventura grafica e di due concezioni molto diverse di intendere la comunicazione visiva. Una storia scandalistica, ma anche “filologica” sulla forma delle lettere. Il contesto è l’Olanda, una nazione con una profonda attenzione al disegno dei caratteri, allo sviluppo della tipografia e anche con una solida tradizione di modernità arti-

stica. Molte avanguardie del Novecento qui si sono formate e affermate: da De Stijl (il Neoplasticismo) al gruppo Co.br.A.; dall’estetica in cui combinare una linea verticale e una orizzontale dava luogo già a un ordine, una costruzione, un senso, a quella febbrile alla ricerca di una espressività primitiva e innocente, libera dalle convenzioni sociali e apertamente in conflitto contro gli ideali consumisti della civiltà occidentale. Questi impulsi li ritroviamo infatti anche nella grafica olandese.

Quando il famoso grafico Wim Crouwel, fondatore dello studio Total Design e fra i principali esponenti dell’International Style, pubblicò nel 1967 la sua proposta per un *New Alphabet*, molti dei suoi colleghi – grafici e tipografi – rimasero perplessi, sorpresi o decisamente contrariati. Pub-



blicato nella serie di monografie Kwadraatblad, con la cura di Pieter Brattinga, il *New Alphabet* portò comunque molta notorietà all'autore. Era una sorta di manifesto progettuale. Il carattere (utopico) di Crouwel veniva pubblicato dopo alcuni anni di ricerca e marcava un cambiamento sostanziale nella tipografia: il passaggio dall'era meccanica a quella fotografica, prodotta con sorgente luminosa. Questa nuova tecnologia comportava per Crouwel l'obbligo di sperimentare nuove forme per le lettere, abbandonando totalmente i disegni della tradizione. Esse dovevano basarsi su una sorta di minimalismo geometrico, che contemplasse nella tracciatura delle lettere il solo uso di linee rette orizzontali o verticali ortogonali, con angoli smussati a 45°. Era per Crouwel il modo più corretto di rispondere a quello che offriva la tecnologia di allora. Il risultato percettivo però era una sorta di crittografia, di difficile leggibilità, ma certamente un buon esempio illustrativo dell'immaginario futuribile e tecnologico.



ANTHON BEEKE, BIOGRAFIA

Anthon Beeke (1940) è nato ad Amsterdam, Paesi Bassi. Salvo pochi mesi di lezioni serali presso una scuola di arti applicate, Beeke non ha ricevuto alcuna formazione specifica come grafico. Dopo diversi lavori come apprendista, l'incontro importante e fondativo con il grafico olandese Jan van Toorn, di cui diviene assistente. Nel 1963, Beeke avvia l'attività in proprio, lavorando per editori, musei, riviste culturali, teatri. Dal 1976 al 1982 collabora come senior designer per l'importante studio Total Design e nel 1987 fonda lo Studio Anthon Beeke. I suoi progetti sono sempre stati

Ritratto di
Anthon Beeke
(Foto di Krijn
van Noordwijk).



provocatori e hanno generato polemiche e controversie. Beeke ha ricevuto innumerevoli premi e lavorato per importanti clienti come il Stedelijk Museum, la Biblioteca Centrale della città di Rotterdam, le Poste olandesi, la compagnia teatrale Toneelgroep.

Qualche anno dopo, nel 1969, un altro grafico olandese, Anthon Beeke, autodidatta e di animo passionale, diede una risposta divertente e originale alla severa ricerca sperimentale di Crouwel. Mentre Crouwel aveva reso "alieno" l'alfabeto, con forme più adatte a una lettura ottica fatta dalle macchine, Beeke voleva renderlo la cosa più maestosa e umana possibile. A differenza degli orizzonti siderali, l'ispirazione di Beeke guarda con immaginazione al passato, alla storia delle lettere antropomorfe che dal Gotico medievale fino al Romanticismo sono state una presenza costante nella storia delle scritture. Ma il passato di

Beeke, non dimentica la quotidianità del suo tempo, i desideri dei giovani, la libertà nei costumi, la voglia d'indipendenza espressiva e il potere della trasgressione. Anche questo deve essere una sorta di manifesto. Invita quindi una dozzina di ragazze e giovani donne in un set fotografico improvvisato nella palestra della Rietveld Academie di Amsterdam. L'idea è di costruire materialmente le ventitré lettere dell'alfabeto, disponendo in modo esemplare i corpi nudi delle ragazze e riprenderli zenitalmente con la macchina fotografica. Il modello delle lettere è un carattere tipografico classico, il Baskerville, disegnato da John Baskerville nel 1750. Sotto la regia di Beeke, con la collaborazione di Anna Beeke le lettere composte da corpi nudi vennero fotografate da Geert Kooiman, mentre Ed van der Elsken fece un reportage sul set improvvisato. Alla concentrazione per ottenere la migliore disposizione tipografica possibile dei corpi (alcune lettere come la M e la W richiedevano la presenza di dodici ragazze) si alternavano momenti di relax con giovinette nude agli anelli o ad altri attrezzi da ginnastica. Un clima da happening animava la scena fra quadrati svedesi e limbi improvvisati.

L'alfabeto di Beeke puntava a una meticolosa ricostruzione dei caratteri, quasi un *remake* dal vivo con intento filologico. Caratteri monumentali viventi, con attenzione maniacale alle proporzioni, alle simmetrie, agli spessori delle aste, al disegno. E, come contrappunto alla freddezza proto-digitale di Crouwel, il desiderio di celebrare la sensualità e l'eleganza delle antiche lettere, con le perfette armonie delle loro curve, aste, grazie e terminazioni. Proprio questa dimensione, che non temeva la nudità e l'osceno, non rendeva le lettere al femminile un mero divertimento erotico.

L'alfabeto di Beeke venne pubblicato nel 1970, stampato in bianco e nero in un portfolio con trenta schede mobili, da Steendrukkerij De Jong & Co nella serie Kwadraatblad, la stessa dove era stata editata la proposta di Crouwel e dove nel 1953 Bruno Munari aveva pubblicato uno dei suoi primi libri illeggibili. Anche questo alfabeto divenne leggendario. Nel 1971 il progetto comparve nel numero 14 di *Avant Garde Magazine* in un articolo di sole immagini dal titolo *Belles Lettres. A Photo Alphabet*. *Avant Garde* era la prestigiosa rivista editata a New York da Ralph Ginzburg con la direzione artistica di Herb Lubalin, un mostro sacro della tipografia.

Il progetto di Beeke è innanzitutto un gesto, una dichiarazione esplicita di libertà di intenti, una epigrafa umana. Vuole costruire una scrittura sen-



za veli per esprimersi senza vincoli. *Body Type* è anche il manifesto del suo modo di intendere grafica e comunicazione.

Nei lavori grafici di Beeke l'intento provocatorio è sempre deliberato e ricercato, l'immagine non è mai innocente o candida come quella di un naïf. E neppure neutrale, innesca invece una scintilla, esige una risposta emotiva, sia positiva o negativa. È una provocazione che può avere diversi gradi di intensità, ma che deve essere sempre progettata per raggiungere l'obiettivo di sorprendere. La tipografia e la scrittura in Beeke permettono all'immagine di essere protagonista, di infuocare il messaggio da comunicare, senza trasformare il grafico in un artista senza vincoli. La grafica è l'incontro tra scrittura e immagine. Le lettere e i corpi nudi dell'alfabeto di Beeke non vogliono quindi offendere lo spettatore, ma spingerlo verso un limite, verso altri modi di ragionare visivamente. Il paradiso terrestre senza il peccato originale. Lo scandalo della nudità come forma di umano buon senso, per ragionare senza paraocchi o preconcetti. E così fanno i suoi manifesti, anche quelli più estremi e al confine con l'osceno. Soffocare l'idea visiva o puntare solo allo shock però non serve a nulla, come pure avere uno stile, che è per lui «come essere in prigione». Ogni immagine di Beeke è un'invenzione e funziona perché non è mai gratuita ma parte di una azione progettuale. Può sorprendere, infastidire, ma porta sempre con sé un messaggio, chiede un contatto, apre a una relazione che in ultima analisi è il fine di ogni buon progetto grafico.

Per le lettere A, B, C, D, E di *Naked Ladies Alphabet*, del 1969, in seguito rinominato *Body Type* © Anthon Beeke.

Prima e dopo del *Body Type* di Beeke Breve storia illustrata degli alfabeti figurati



Giovannino de' Grassi, *Alfabeto Figurato*, 1390. Pittore, scultore, architetto e miniaturista, Giovannino de' Grassi (1350 ca.-1398) è l'autore di uno dei primi alfabeti figurati. Le lettere, in forma gotica, sono dipinte e istoriate con disegni di animali, uccelli, dame e cavalieri.

Maestro E.S., *Alfabeto Fantastico*, 1465. Il Maestro E.S. (1420 ca.-1468 ca.) è stato un incisore e orafo tedesco del periodo tardo gotico e autore di un alfabeto figurato, testimonianza di un alto livello qualitativo. Le lettere si svincolano dal ruolo di accessori per il libro miniato e diventano forme artistiche autonome.



Peter Flötner, *Menschenalphabet*, 1534. Scultore e tipografo tedesco, Peter Flötner (1490 ca.-1546) disegnò e incise un alfabeto ornamentale con lettere composte solo da corpi umani, che divenne un modello per molte successive varianti. I corpi nudi delle lettere mostrano proporzioni classicheggianti, mutuando richiami rinascimentali e posture più vernacolari, riprese da carte da gioco.

Jost Amman, *Human Alphabet*, 1567. Il pittore e illustratore svizzero Jost Amman (1539-1591), attivo a Norimberga, disegnò alcuni alfabeti ornamentali, influenzati dal lavoro di Flötner ma tracciati con maggior eleganza e pudicizia. La cornice in cui sono collocate le lettere funziona come una teatrale architettura per la messa in scena dell'alfabeto figurato.



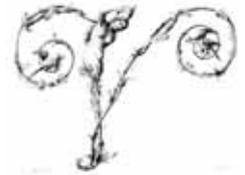
Giovanni Battista Bracelli, *Alfabeto figurato*, 1632. Incisore e pittore italiano, Giovanni Battista Bracelli (1584?-1650?) è noto per la raccolta *Bizzarie di varie figure* (1624): immagini fantasiose di uomini costruiti con attrezzi da cucina, molle, scatole, piume, o schematizzati come robot. Suoi sono anche alcuni alfabeti con figure in pose ginniche e acrobatiche.

Giuseppe Maria Mitelli, *Alfabeto in sogno: esemplare per disegnare*, 1683. La maggiore produzione artistica di Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) è nel campo dell'incisione. Nel 1683



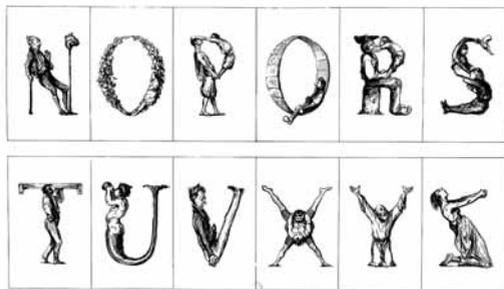
compila una sorta di manuale ad uso dei suoi allievi, l'*Alfabeto in sogno*, dove ogni lettera rappresenta un esercizio di disegno. Sono lettere composte da disegni di uomini e animali.

Mauro Poggi, *Alfabeto di Lettere Iniziali*, 1730 ca. Ventiquattro lettere disegnate con giochi ornamentali, rotoli, fiori e abitate da satiri, sirene, teste di Medusa, uccelli, gatti, cani, serpenti e altre creature. Le lettere sono state progettate da Mauro Poggi, disegnate ad inchiostro da Andrea Bimbi e incise da Lorenzo Lorenzi. Una versione digitale, *Mauro Poggi Ornamental Caps*, è stata realizzata nel 2010 da Jose Jimenez.



Pierre Michel Delaporte, *Alphabet diabolique en ombres chinoises*, 1836. Molti alfabeti disegnati in silhouette, emergeranno tra il 1820 e il 1840 sul tema della diavoleria. Dal Medioevo il diavolo torna di moda. È uno dei luoghi comuni delle stampe popolari: grotteschi folletti invado-

no volantini pubblicitari o paralumi, ma anche le litografie d'artista! Una testimonianza, con fine humour, ce la fornisce il drammaturgo e pittore francese Pierre Michel Delaporte (1806-1872).



Honoré Daumier, *Alphabet comique*, 1836. Al grande artista e caricaturista Honoré Daumier (1808-1879) si deve questo surreale e divertito alfabeto figurato, prova dell'aumento di interesse in epoca romantica. La maestria di disegno di Daumier trova in queste lettere una misura tra sarcasmo e divertimento nella descrizione alfabetica di tipi sociali.

Epigrafia umana e di propaganda, periodo fascista. Durante il periodo di dittatura fascista, la propaganda celebrava i fasti del regime in molti modi e in particolare con l'epigrafia pubblica. Così lungo le strade, sugli edifici pubblici e sui monumenti era d'obbligo trovare sentenze di Mussolini o grandi iscrizioni inneggianti al "DUX". La macchina di propaganda utilizzò spesso anche la coreografia umana; un esempio in una cartolina d'epoca con bambini disposti a formare la scritta "DUCE".

Vanessa Beecroft, *VBLV*, 2005. Per l'apertura di un nuovo spazio Louis Vuitton sugli Champs-Élysées a Parigi, nel 2005 l'artista Vanessa Beecroft, non solo si è ispirata, ma ha di fatto ricopiato fedelmente le forme dell'alfabeto *Naked Ladies* di Beeke, griffandole *VBLV* e pubblicandole nel 2007 in un libro delle Edizioni Charta di Milano. Ne nacque un contenzioso che alla fine portò al riconoscimento dei diritti d'autore di Beeke e alla cessazione di qualsiasi uso della copia della Beecroft.

Mario Piazza



MODA E ARREDO

Nella pagina a fianco, un numero speciale di *Fili Moda*, pubblicato nel marzo 1942, con in copertina un'illustrazione di Brunetta.

EDITORIA A SOSTEGNO DI ARTE E ARTIGIANATO

COME E PERCHÉ NACQUE *FILI*.
RIVISTA MENSILE DEI LAVORI D'AGO (1934-1944)

ARCHITETTI & MERLETTI

LA FONDARONO GIO PONTI E LA CAPOREDATTRICE DI *DOMUS* EMILIA ROSSELLI. AVEVANO COME OBIETTIVO DI RECUPERARE UN'ABILITÀ TUTTA FEMMINILE E DI DARLE LA DIGNITÀ CHE MERITAVA

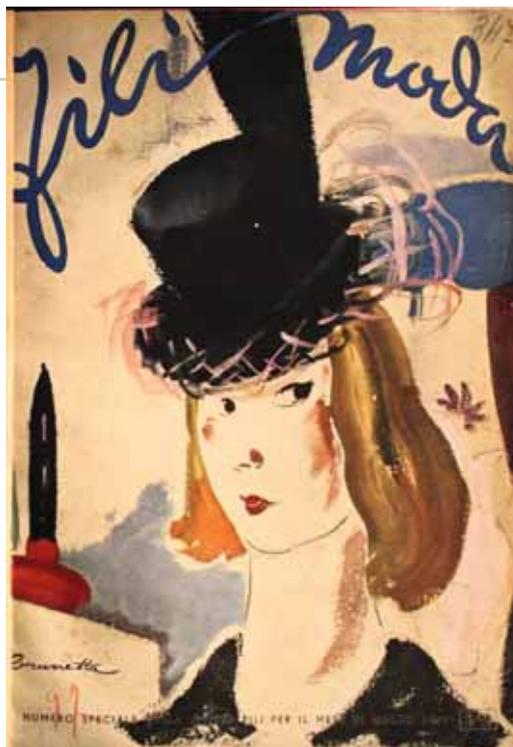
di PATRIZIA CACCIA



STILE E COLORI

Sopra, *Fili*, giugno 1939, illustrazione di Gio Ponti; a destra, novembre 1939. Dettaglio di decorazione natalizia, tavola di Pallavicini.

«**R**icamo: ornamento operato ad ago più generalmente sul tessuto, qualche volta sul cuoio, sulla paglia e simili, con filo di lana, di lino, di seta ecc.» (Enciclopedia Treccani on-line). «Merletto: tessuto leggerissimo e rado che si ottiene, a mano e a macchina, cucendo, annodando, intrecciando fili di ogni tipo, d'oro, d'argento, di seta, di cotone, ma più spesso di lino, usato soprattutto per confezionare o guarnire capi di biancheria femminile o da casa. Le varie specie di m. si possono classificare in 5 tipi caratteristici, secondo la lavorazione: ad ago; a fuselli; misti, a fuselli e ad ago; all'uncinetto; a base di nodi» (Enciclopedia Treccani on-line). Una delle prime ad accorgersi della raffinatezza dell'arte del ricamo fu la regina Margherita. A dimostrarlo è l'abito ricco di sontuose guarnizioni che scelse per il giorno delle nozze con Umberto di Savoia (22 aprile 1868). Grazie a esso la sovrana divenne il simbolo dell'eleganza italiana che tutte cercarono di imitare. Margherita concorse, tra l'altro, alla fondazione, nel 1872, della Scuola dei Merletti di Burano. In questo fu sostenuta da un gruppo di industriali che intravidero nella promozione del nostro artigianato tessile, assunto tra le arti decorative o applicate, una strada da percorrere per lo sviluppo di aree geografiche economicamente depresse. Tra gli scopi dell'insegnamento di uno dei lavori "doneschi" per eccellenza, quello dell'ago e del filo, vi era il forgiare le «doti di pazienza e precisione ritenute idonee all'indole femminile» e talvolta anche quello di insegnare a leggere e a scrivere, basti pensare ai *sampler* a punto croce. Per le esecutrici che appartenevano alle classi elevate il lavoro era fine a se stesso, senza alcuna utilità



pratica. Cosa diversa per le meno abbienti per le quali saper cucire significava sopravvivere. Di rilievo fu il ruolo svolto da un gruppo di nobili che, animati da intenti filantropici, diedero vita a scuole-laboratorio. Tra i tanti: Alfonso Rubbiani (artefice nel 1898 della cooperativa Aemilia Ars di Bologna al cui interno si sviluppò un settore merletti e ricami) e Pia di Valmarana (patrocinatrice di un atelier nella sua villa di Saonara, vicino a Padova, nel 1919). Dalle scuole tecniche, in cui si impartiva lo stretto necessario, si passò quindi a scuole in cui si offriva ai discenti una discreta base culturale e gli strumenti per una emancipazione individuale e di genere. Fondamentale fu l'attività compiuta dalla Società Umanitaria di Milano, ma non solo essa, a cui contribuirono figure come

Rosa Genoni. Infine il rapporto che conosciamo tra arti decorative e industria crebbe felicemente grazie all'organizzazione di manifestazioni pensate ad hoc a partire dalle Esposizioni Biennali di Monza e poi alle Triennali di Milano, e al supporto di professionisti quali Gio Ponti. Memorabile rimane il suo articolo, *L'affermazione delle industrie femminili italiane*, pubblicato il 21 giugno 1939 dal *Corriere della Sera*, dove l'architetto spiega come intende il ricamo: lavoro "naturale" della donna, forma d'arte, risorsa economica del Paese. E cosa fare per favorirlo.

Dalle pagine di *Domus*, il mensile da lui fondato nel 1928 con padre Semeria e pubblicato, dall'anno successivo, dall'Editoriale Domus di Gianni Mazzocchi, aveva già esplicitato numerose volte il suo apprezzamento verso questo tipo di manufatti. Tale stima si concretizzò nel gennaio 1934 quando appoggiò l'uscita di *Fili. Rivista mensile dei lavori d'ago* che divenne una sorta di appendice specializzata del periodico di Mazzocchi. Il foglio era una creatura di Emilia Rosselli, capo redattore di *Domus*. Con esso, che recava come sottotitolo i settori d'interesse «Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna», la «signorile, elegante e moderna rivista di ricami e lavori» condivise la proprietà, l'Editoriale Domus, la direzione generale dell'architetto milanese e la tipografia Lucini, una delle più prestigiose. La direzione venne affidata, ovviamente, alla Rosselli (Livorno, 1905-1958). La giornalista, soprannominata Bebe, talvolta anche Baby, dal carattere carismatico, di notevole cultura, elegante, bionda e filiforme, era cugina di Collette, di Carlo e Nello Rosselli; approdò alla redazione di *Domus* grazie alla mediazione dell'architetto Gherardo Bosio. Fin da giovane

aveva mostrato interesse verso il ricamo tanto da avviare una scuola a Livorno. La materia le era così nota che, nel 1940, fu chiamata a far parte del comitato istituito per la realizzazione della mostra del pizzo antico per la VII Triennale, un'esposizione ritenuta da Ponti una pietra miliare del settore. Dopo aver condiviso con Ponti varie avventure editoriali e la direzione di *Grazia*, nel 1950, con l'aiuto del marito Roberto Kuster, fondò *Novità*, che in seguito divenne *Vogue*.

Il primo numero di *Fili* (gennaio 1934) si apre con un servizio che ne chiarisce gli obiettivi. «In queste prime pagine – è scritto – intendiamo fare una rassegna dei più interessanti ricami recentemente creati dalle nostre scuole [...] molto si farà per rinnovare i disegni e la tecnica dei nostri ricami, pur non volendo del tutto abbandonare ciò che la tradizione ci suggerisce. [...] Ci è parso, perciò, interessante ed utile raccogliere le opere più significative di questo movimento che, seguendo vie diverse, porta sempre ad un raffinamento del gusto di chi lavora e ad un maggiore interesse del pubblico, verso un'arte così caratteristicamente nostra». Per la direzione non vi era nessun bisogno di fornire ulteriori spiegazioni ai lettori. *Domus*, la testata "madre", come accennato, tramite la penna di Ponti e della Rosselli, aveva già abbondantemente illustrato l'importanza di questa attività e la necessità del suo ammodernamento. In sintesi, era insufficiente considerare "sublime" un lavoro solo perché tecnicamente perfetto, bisognava valutare anche l'originalità della composizione proposta. Per raggiungere questo traguardo occorreva avvalersi dell'intervento degli artisti contemporanei che avrebbero potuto e dovuto suggerire nuovi modelli. Alla ricamatrice poi era attribuito un ruolo attivo in quanto «nel ricamo – rilevava *Fili*



CREATIVITÀ AL LAVORO

In senso orario:
Fili, n. 1, pubblicato
nel gennaio 1934;
il numero di *Fili*
del maggio 1940
(la copertina è firmata
da Enrico Ciuti);
Fili del luglio 1935
(*Le difficili chiavi
del cuore*, disegno
di Gio Ponti).



nel maggio 1939 –, ha sommo valore l'aderenza dell'interpretazione al primitivo disegno; la ricamatrice deve tradurre con i mezzi della sua tecnica il pensiero del pittore, deve trasformare in realtà la sua intenzione senza deformarla». I lavori di ago e filo non dovevano più essere intesi come semplici mezzi «atti ad addestrare la mano senza suscitare idee», ma dovevano esprimere con modernità l'essenza di una eccellenza tutta nostra che affondava le radici nella storia, mantenendo sempre vivo il dialogo, tanto caro a Ponti, tra antico e moderno.

Il lavoro che inaugurava la nuova rivista era realizzato dalla Scuola laboratorio di Laurina Colarieti Tosti di Rieti e riproduceva un disegno di Giovanni Guerrini – pittore, incisore, architetto,

convinto propugnatore dell'importanza dell'artigianato artistico italiano. A seguire quello eseguito dalla Scuola di Orsenigo di Brianza su motivo di Tomaso Buzzì – poliedrico talento, stretto collaboratore di Ponti, nel 1934 direttore artistico della Venini & C. Subito dopo, una tenda di bisso ricamata dalle Industrie Femminili di Trieste che “traducevano” uno schizzo dell'illustratore e decoratore Giulio Rosso, impegnato già dal 1925 con le merlettaie di Burano. La rassegna proseguiva con la presentazione di altre trine, talvolta corredate di prezzo, opera di prestigiosi laboratori che interpretavano altrettanto autorevoli artisti. Non mancavano poi articoli su come eseguire i ricami, i punti e la loro storia. Servizi sulla biancheria illustrati da figurini di Emilia Rosselli. E ancora, il bricolage a cura di Lydia (poi Lidia) Tabacchi, da sempre accanto alla Rosselli tanto da sostituirla dopo il '58 alla direzione di *Novità*. In fondo a ogni numero, un cartamodello. Tra le firme che saranno ricorrenti figura quella di Colette che siglava allora un articolo sull'abbigliamento per neonati.

Nonostante i commenti ironici di Edoardo Persico, condirettore con Giuseppe Pagano di *Casabella*, che scioglieva *Fili* in “Federazione Italiana Lavori Inutili”, il livello di apprezzamento del magazine fu alto. Nel numero di aprile, il 4°, si legge: «*Fili* è una rivista di gusto superiore che in Italia mancava nel modo più assoluto. La dimostrazione più evidente dell'immediato successo è data dalla tiratura, documentata con certificato di Regio Notaro, che raggiunge già con questo 4° numero le 14.000 copie».

Mese dopo mese la testata si propose al pubblico seguendo lo schema del primo numero. Alla “sfilata” dei ricami delle Scuole – tra le numerosissime quella di Rifredi, di Racconigi, di Cantù, di

Rapallo, dell'Umanitaria, dell'Aemilia Ars, di Saonara, della Jesurum, dell'azienda Del Soldato Bardi – a firma di artisti come Mario Sturani, Fausto Melotti, Vittorio Zecchin, Alberto Micciché, Pino Ponti, Franco Albini, Diego Carnelutti, Aldo Salvadori, Piero Fornasetti, Luigi Veronesi e dello stesso Gio Ponti, si intercalavano servizi sulla moda (con nobildonne che fungevano da modelle), sulla maglia, sull'arredamento.

Nel '35 “debuttavano” Biki, allora agli esordi, con alcuni modelli di biancheria intima, e Rosita Levi Pisetzky, definita da Guido Lopez «la signora del costume italiano». Sempre in modo discontinuo trovavano spazio rubriche sulla ceramica, a cura di Emma Finzi e Sandra Zelaschi Guy, sulla cucina, di Lidia Morelli, autorevole firma in quel campo, sulla bellezza e l'igiene.

Se l'esecuzione era riservata alle donne, l'intervento progettuale non era affatto un'esclusiva degli uomini. Escludendo le diverse maestre ricamatrici che si occupavano anche della sfera artistica, non poche furono le donne *designer*, certamente ancora oggi sconosciute ai più, che contribuirono al successo del periodico. Tra le celebri figurano Giulia Veronesi, storica e critica dell'arte di chiara fama, e Carla Albini, sorella di Franco Albini, specializzata in grafica.

Il foglio rifletteva il pensiero pontiano, e della Rosselli in primis, che intendeva il merletto come una “manifestazione” di arte, lavoro, storia e cultura. Necessità morale e finanziaria per migliaia di persone. Questi temi, compreso quello delle donne quali custodi dell’“italianità” dei prodotti, vennero inoltre enfatizzati dal contesto politico vissuto allora dall'Italia.

Se Ponti sosteneva l'azione coordinatrice delle forze vive che operavano nel campo delle produ-

zioni d'arte, *Fili* rispondeva sollecitando le lettrici a proseguire nella ricerca di modelli ispiratori e di addentrarsi in campi poco battuti, di “esplorare”, ad esempio, le pagine dedicate all'etnografia dall'enciclopedia Treccani. Il tempo dei “ricami”, secondo la definizione dell'architetto Fabrizio Clerici, era finito. A sostegno di queste tesi, gli articoli di Renata Petrali Cicognara (nel '25 ideatrice di *Mani di fata*) ed Elsa Robiola (nel '41 fonderà con Gio Ponti *Bellezza*, testata paragonabile a *Vogue* e a *Harper's Bazaar*) sull'importanza dell'insegnamento nelle scuole professionali del disegno, della pittura, della storia dell'arte e persino della pedagogia e delle lingue, e sugli ottimi risultati raggiunti da questi istituti nelle varie mostre di settore.

Alla fine del 1935 la direzione annunciava però di voler «accentuare il suo carattere pratico e di divenire veramente indispensabile a tutte le signore che tengano ad arricchire il proprio corredo personale e quello della loro casa», e ribadiva che il foglio non era «una rivista di lusso, ma una guida al buon gusto, all'amore della casa ed all'economia» (dicembre 1935). Sebbene continuasse a impegnarsi nel sostenere il merletto come forma d'arte e l'importanza delle manifestazioni che lo promuovevano, il mensile si avviava verso la “normalizzazione”, trasformandosi lentamente nel classico magazine femminile. Del resto lo stesso regime, che inizialmente aveva supportato con convinzione la nascita delle scuole laboratorio del “più italiano dei procedimenti autarchici”, faceva marcia indietro. Il ricamo tornava a essere un'attività da svolgere preferibilmente in casa, da apprendere al massimo attraverso lezioni all'interno di un generico percorso didattico. Si ricominciò, piano piano ma inesorabilmente, a parlare di lavo-

ri domestici, di vita in famiglia, di singole esecutrici, e sempre meno di scuole. La testata continuava comunque a raccogliere plausi. «“Le cedole per i giudizi” che – scriveva la direttrice nel gennaio del ’38 –, secondo la consuetudine abbiamo allegato all’ultimo fascicolo dell’annata, portano consensi e lodi». Nonostante ciò la rivista, proseguiva la Rosselli, era intenzionata a proporre alle lettrici per quell’anno «un programma redazionale più completo e più attraente», che concretamente significò dedicare maggiore spazio, ad esempio, alla sartoria, alla puericultura, alla ginnastica, al giardinaggio, alla cucina autarchica. Complice la difficile situazione vissuta dal Paese, il periodico accentuò quindi il suo “carattere pratico” e cambiò sottotitolo che divenne *Rivista mensile del lavoro femminile italiano*.

La direttrice inaugurava il 1940 con queste parole: «I grandi avvenimenti che impegnano tutta la Nazione [...] trovano *Fili* pronta ad assolvere il compito di consigliera della donna italiana [...]. Perciò con questo numero, *Fili* chiude il suo programma normale atto a indirizzare il lavoro femminile verso quel gusto del bello e del raffinato che rende [nobile il ricamo] e lo rilancia alla grande tradizione italiana del lavoro d’ago [...]. I ricami preziosi non saranno [però] esclusi da *Fili* [perché oltre ai] piacevoli momenti di svago assicurano alla artigiana la più legittima fonte di guadagno; un lavoro che permette [a casalinghe e artigiane] di restare in casa e accudire ai figli». L’annata si concludeva con *Natale in grigioverde* di Elsa Robiola, che esortava le lettrici affinché si dedicassero alla confezione, o all’acquisto, di indumenti per i combattenti e per le loro famiglie (novembre 1940).

A segnare il 1940 fu anche la rottura del sodalizio

fra Mazzocchi e Ponti che, forse, determinò l’abbandono della direzione da parte della Rosselli, anche se per altri la causa fu il matrimonio. Al suo posto venne chiamata Emma Robutti, dopo la guerra signora Mazzocchi, che iniziò a firmare la testata dall’aprile 1941.

Da *Fili*, nello stesso periodo, germogliarono tre riviste specializzate: i semestrali *I bimbi di Fili* e *Fili lana*, sempre con la Robutti come responsabile, e il mensile *Fili-Moda* (1940-1947) diretto prima da Emilia Rosselli, poi da Paola Fumagalli Moroni. Figlia di Giuseppe Fumagalli, bibliografo e direttore di diverse biblioteche tra cui la Braidense di Milano, sposò Antonello Moroni, artista, xilografo, illustratore del libro. La Fumagalli guidò, negli anni Cinquanta, la casa editrice fiorentina Electa. Nel ’43 la testata si avvalese della collaborazione artistica della contessa Nicoletta Spalletti. In ultimo *Fili-Moda* venne affidata a Vera Rossi.

Al contempo uscirono anche una serie di pubblicazioni, *Albi di Fili*, dedicati ai ricami, ai corredi, alla biancheria e così via. Nel ’46 verranno strutturati come periodici.

Negli anni *Fili* perse il carattere di unicità del quale si era fregiato a lungo, ma anche in questo periodo di “tramonto” si avvalese di firme di primordine. Tra le tante, le celeberrime Maria Pezzi e Brunetta; Jeanne Michot, meglio nota come Jeanne Grignani che, successivamente con il marito Franco, lavorò molto per le grandi campagne pubblicitarie della Pirelli e di altri importanti marchi, ed Enrico Ciuti uno degli artisti a cui Ponti affidò l’illustrazione di numerose copertine. Il mensile cessò le pubblicazioni nell’agosto 1944.

Patrizia Caccia

LA ZANZARA 1945-1968: STORIA DI GIOVANI
CHE VOLEVANO SVEGLIARE L'ITALIA

LICEALI CORAGGIOSI

COMINCIÒ AD ESSERE STAMPATO CON LA CARTA
MESSA A DISPOSIZIONE DAI PARTIGIANI.
FINÌ IN TRIBUNALE PER AVER "DATO SCANDALO"

di SIMONE CAMPANOZZI

L 17 giugno 1945, a meno di due mesi dall'insurrezione vittoriosa contro il nazifascismo, al Liceo Ginnasio Statale Giuseppe Parini di Milano veniva pubblicato il primo numero de *la Zanzara* con la carta donata dai partigiani. «Organo del gruppo studentesco pariniano», fondato dagli studenti Achille Cutrera, Valerio Riva, Mario Scamoni, uscirà in tale veste fino al faticoso 1968. Risulta estremamente interessante e suggestivo ritornare oggi a rileggere quelle pagine, scritte nella temperie dell'immediato secondo dopoguerra, e quel primissimo editoriale, vergato con mano sicura da Mario Scamoni il 7 giugno del 1945, intitolato *La libertà nella scuola*. Lo studente scriveva: «Sta ormai per avere termine un anno scolastico che porremo tutti come il più nero della nostra memoria. Il mondo ci ha riserbati in una volta sola gli avvenimenti più terribili». Scamoni si dice convinto che l'Italia appe-

na uscita sconfitta da una guerra catastrofica consideri i giovani come «pegno del suo riscatto», chiamati a ricoprire posti di responsabilità.

Un sentito impegno antifascista e l'adesione morale ai valori della Resistenza sono alla base della nascita de *la Zanzara*, che fin dall'inizio riflette speranze e aspettative dei giovani di fronte al nuovo ordine democratico e testimonia il loro impegno nella ricostruzione dell'Italia. Nei primi numeri pubblicati durante l'estate del 1945, gli studenti pariniani ritornano sul concetto che, in fondo, «lo Stato siamo noi, popolo, nel significato più largo e comprensivo della parola, noi cittadini consapevoli dei nostri diritti come dei nostri doveri». È Gian Carlo Mazzola a scrivere queste parole, a nome di tanti altri studenti maturati in fretta, a dispetto della giovane età, e consapevoli del difficilissimo compito di ricostruzione cui sarebbero stati ben presto chiamati: «Il terreno su cui stiamo per co-

struire l'edificio è putrido e potrebbe franarci sotto i piedi». Mario Scamoni precisa, in un altro editoriale, che solo un popolo veramente educato sa apprezzare le libertà pubbliche e private e auspica, pertanto, che alla scuola venga finalmente ridato «il compito primo dell'educazione, della cultura e del raffinamento al senso di libertà».

Nel primo anno usciranno ben 10 numeri e, nel novembre del 1945, troviamo una prima grande inchiesta interna al Parini sulla necessità di una riforma della scuola, avvertita come vecchia e non rispondente alle esigenze dei tempi: «Lo studente oggi vuole soprattutto far valere le proprie attitudini, essere un elemento operante e non passivo, vuole poter concorrere alla vita direttiva della scuola e con ciò che sa fare e con ciò che sente di non poter fare». Come sappiamo, ci vorranno lotte ben più dure per affermare le istanze allora auspiccate di una «più diretta collaborazione tra insegnanti e alunni»; solo nel 1974 con la legge sui decreti delegati, sarà riconosciuta la rappresentanza studentesca all'interno di organi collegiali.

la Zanzara doveva il suo nome all'intento di «pungere» gli studenti, spingendoli alla discussione – sempre però rifuggendo dalla strumentalizzazione in funzione di ideologie particolari. Così gli studenti pariniani si mostrano fin dai primi anni attenti anche a quello che accadeva oltre i confini nazionali. Nell'ottobre del 1953 pubblicano un «reportage di eccezionale interesse», firmato da

Gigi Melega che, vincitore di una borsa di studio a New York, svelava ai suoi coetanei italiani le caratteristiche della scuola americana. Una formazione che, attraverso una diversa articolazione di materie e modulazione oraria, tendeva a indirizzare precocemente lo studente statunitense verso quegli studi «che formeranno più tardi la cerchia della sua vita». Ma in tal modo, una migliore specializzazione veniva «dolorosamente raggiunta a scapito della cultura generale dell'alunno». Considerazioni sull'insegnamento che sono ancora oggi al centro di discussione tra gli addetti ai lavori. Nell'ottobre del 1956 gli studenti Magri e Ginelli pubblicano un resoconto sul misero stato dell'istruzione in Italia, ricordando che secondo i dati del primo censimento del 1951, nel nostro Paese vi erano ancora 5 milioni e mezzo di analfabeti, il 12,90% della popolazione, e solo il 3% di diplomati e l'1% di laureati. Dati che non stupivano dal momento che l'Italia, secondo una pubblicazione dell'Unesco, era (allora) agli ultimi posti nella spe-

sa pubblica per l'istruzione, molto al di sotto di Germania, Francia, Olanda, Inghilterra. A coloro che ancora giustificavano i bassi investimenti statali nella scuola con la cronica povertà di risorse del nostro Paese, gli studenti replicavano indignati di non vedere «quale spesa in un paese civile sia più necessaria e urgente di quella per la scuola». Anzi, «proprio perché il nostro Paese è povero, dovrebbe curare maggiormente l'istruzione». Saggiezza



SOTTO ACCUSA

Nella pagina a fianco, due momenti della protesta degli studenti per il caso de *la Zanzara* nel 1966.

IL GIORNALE STUDENTESCO CHE GUARDAVA AVANTI

giovane, non c'è che dire. Ma i pariniani mostravano di essere sempre sul pezzo; infatti, nella prima pagina del numero di novembre leggiamo, in risposta alla violenta repressione sovietica che aveva schiacciato nel sangue la pacifica rivolta ungherese: «L'Associazione studentesca pariniana si associa, insieme alla redazione de *la Zanzara* e alle altre associazioni e giornali studenteschi, nel deplorare i fatti d'Ungheria e intendono con questo manifestare la loro solidarietà con i coetanei magiari che muoiono per la libertà». In quel periodo tra i redattori troviamo Piergaetano Marchetti e Giulio Ballio, attuali professori emeriti della Bocconi e del Politecnico di Milano. E tra i collaboratori, Enrico Decleva, futuro Rettore dell'Università degli Studi di Milano. Nello stesso numero, in un altro reportage dall'estero, Dorli Wyss ed Emma Paola Sturani raccontano le impressioni ricavate dal loro viaggio studio in Germania, presso famiglie, a Monaco e a Retingen, mostrandosi stupite del fatto di aver riscontrato nei coetanei tedeschi un rifiuto del riarmo e una coscienza antimilitarista che non pensavano di trovare. Un decennio più tardi, i timori di una guerra nucleare lasceranno il posto alle proteste verso la guerra combattuta. Dai primi anni Sessanta *la Zanzara* visse una stagione particolarmente felice grazie all'impegno di redattori preparati e capaci come Salvatore e Alberto Veca, Vittorio e Guido Zucconi, Walter Tobagi, Marco De Poli, Marco Sassano, Massimo Nava, che affrontarono i problemi più attuali della realtà che li circondava: discriminazione razziale, sottosviluppo del Terzo Mondo, dittatura franchista, conflitto in Algeria e Vietnam, obiezione di coscienza, divorzio, emergere di neofascismi in Italia e in Europa, squilibri socio-economici del Mezzogiorno. Pur dedicando spazio

ai surrealisti francesi e alla poesia e narrativa italiana del Novecento, i giornalisti in erba del Parini si documentano e scrivono sulla ribellione del movimento beatnik contro la standardizzazione e il livellamento intellettuale della società americana del dopoguerra, sulla provocante prosa incendiaria di don Lorenzo Milani e Danilo Dolci a favore degli ultimi. Nel secondo numero del 1968 i redattori de *la Zanzara* pubblicano un impressionante articolo sulla «sporca guerra» del Vietnam, dal titolo *Come si difende la democrazia. Un'alibi per le coscienze sporche*. Vengono riportate le crude testimonianze di due militari americani, rilasciate al tribunale per crimini di guerra costituito da Bertrand Russell nel 1966. I reduci raccontano in modo dettagliato le torture e le uccisioni di prigionieri, gli eccidi di donne e bambini, le decapitazioni, le orecchie mozzate ai cadaveri dei vietcong, esposte come trofei. Il disprezzo ostentato dall'esercito americano verso i vietcong e l'uso di pratiche condannate dalla Convenzione di Ginevra è riassumibile nelle parole del soldato Tuck: «Un'altra usanza era che se veniva sparato qualche colpo dal villaggio, ci concedevamo quello che noi chiamiamo un minuto pazzo, cioè per un minuto ciascuno sparava all'impazzata con i tanks, con le mitragliatrici, con tutto sul villaggio, perché per noi, fino a prova contraria, ogni vietnamita era un vietcong». Negli anni a venire sarebbero stati girati film memorabili su quegli orrori, da *Il cacciatore* a *Apocalypse Now*, da *Full Metal Jacket* a *Nato il quattro luglio*, ma nel 1968 quelle testimonianze rese al Tribunale Russell e giustamente riportate senza censure da *la Zanzara*, rappresentarono un duro colpo alle certezze di coloro che ancora continuavano a considerare gli Stati Uniti, come leggiamo nell'incipit dell'articolo, «presidio del mondo libe-

ro e simbolo di progresso».

I lettori potrebbero a questo punto ritenere che i pariniani di allora fossero non solo colti ma impegnati e attivi politicamente e socialmente. Ma si dovrebbero ricredere, leggendo le tante inchieste portate avanti da Walter Tobagi, prima collaboratore e poi redattore de *la Zanzara* a metà anni '60, interessato a comprendere cosa leggessero i pariniani, come impiegassero il loro tempo libero, quali fossero le loro aspirazioni, le idee di fronte alla religione, alla politica, alla famiglia, alla patria. Da quegli articoli, che uscivano con titoli emblematici (*Divertirsi e far soldi*, *La gioventù dei bigini*, *Ignoranza e qualunquismo*, *Tempo libero: ma per che cosa?*), apprendiamo che il pariniano medio considerava sì storicamente superati il patriottismo e il nazionalismo, non esitando a contestare e spesso a rifiutare i dettami della Chiesa cattolica, ma risultava totalmente privo di ideali, indifferente alle grandi questioni sociali e politiche del suo tempo, sulle quali mostrava di avere conoscenze superficiali e standardizzate, che mancavano del tutto di capacità di esame critico. Si leggevano poco anche i quotidiani, con l'eccezione de *La Gazzetta dello Sport*. Insomma, gli studenti del liceo più prestigioso di Milano, che si apprestavano a diventare la futura classe dirigente, per Tobagi si dimostravano piuttosto «di un'ignoranza totale». Tobagi, che come è noto sarebbe da lì a pochi anni divenuto un valente e coraggioso cronista politico e sindacale del *Corriere della Sera*, per finire vigliaccamente ucciso da un commando di brigatisti rossi il 28 maggio del 1980, esprimeva in quei fondi giovanili una sincera preoccupazione per l'indifferenza mostrata dalla maggior parte dei suoi compagni e per la loro rinuncia a svolgere un ruolo stimolante nella società: «I giovani, nel tempo



libero, non si dedicano all'approfondimento e alla riflessione delle proprie esperienze; non “formano” democraticamente e personalmente i propri caratteri, ma inseguono vanamente l'attimo fuggevole di felicità, il divertimento: fuggono, senza interruzione, una noia che è frutto della mancanza di profondi interessi». I suoi articoli suscitarono vivaci proteste da parte dei lettori, almeno di quelli che



non ci stavano ad essere identificati con quegli studenti intervistati, per i quali l'unica cosa importante era: «Fare soldi, tanti soldi. Perché adesso non vale altro. Tu puoi essere più intelligente ed avere maggiore cultura. Ma alla resa dei conti cosa ti vale la tua cultura: farai delle conferenze e sarai applaudito, ma all'atto pratico?». Del resto, a To-



bagi e agli altri redattori del giornale, uno studente replicava: «Voi cercate di occuparvi di cose troppo serie: per i miei gusti almeno. Io prediligo le feste, gli scherzi, i divertimenti. A scuola non si viene per suscitare grossi problemi. Tant'è: neanche voi che li sollevate siete capaci di risolverli. Per cui è molto meglio godersi la vita, cum pace et tranquillitate». Ma non Tobagi, che denunciava le condizioni di vita delle migliaia di immigrati meridionali costrette a vivere nell'hinterland milanese (*Per tirare sera*, gennaio 1965), in enormi «quartieri dormitorio», che non offrivano alcuna possibilità ricreativa e culturale, deserti di sera perché la stanchezza del lavoro toglieva agli abitanti il desiderio di vita associativa («E vanno a dormire, perché sono troppo stanchi. [...] Nessuno fa niente. Neanche i partiti. Qualche festa ogni tanto. Ma è roba di poco. Io penso a me; tu pensi a te. [...] Ai giovani non pensa nessuno. Perché a Cusano la gente dorme»). Altro esempio di giornalismo sul campo è l'articolo scritto ancora da Tobagi in occasione della visita al campo di concentramento di Dachau, quando

avvicinò alcuni giovani operai per sapere cosa pensassero del passato del loro Paese, della Germania attuale e delle prospettive di riunificazione (*Non possiamo dimenticare*, novembre 1965). Siamo a metà di quegli anni '60 in cui si andava facendo strada una nuova generazione di italiani ribelli, politicizzati e anticonformisti. La società dei consumi che si andava affermando anche in Italia non rispondeva al bisogno di una trasformazione dei rapporti sociali, della morale in un Paese per molti versi ancora arretrato e con leggi risalenti al periodo fascista. I giovani cercavano uno sfogo nella musica, sia in quella inglese e americana sia in quella dei nuovi gruppi italiani. Le vendite di dischi passarono dai 18 milioni di 45 giri del 1959 ai 44 milioni del '69. Fece scalpore anche l'apparizione della minigonna, che rispondeva al crescente bisogno delle adolescenti e delle giovani di esprimersi liberamente. In questo clima sociale, *la Zanzara* pubblica sul numero di febbraio del 1966, l'inchiesta dal titolo *Che cosa pensano le ragazze d'oggi?*, firmata dall'allora direttore del giornale Marco De Poli, da Claudia Beltramo Ceppi e da Marco Sassano. I tre studenti non immaginavano certo che con quel pezzo giornalistico avrebbero sollevato un caso di rilevanza addirittura internazionale e che sarebbero finiti a processo insieme al preside Daniele Mattalia. I primi a gridare allo scandalo furono gli studenti cattolici pariniani, che facevano parte di Gioventù Studentesca, l'organizzazione cattolica fondata da don Giussani nel 1954, che più tardi confluirà in Comunione e Liberazione. Furono loro a denunciare in un volantino «la gravità dell'offesa recata alla sensibilità e al costume morale comune». Ma cosa conteneva quell'inchiesta di così tanto grave da smuovere questori, procuratori della Repubblica,

il fior fiore degli avvocati e attirare l'attenzione di giornalisti di decine di giornali, comprese autorevoli testate internazionali come *Le Monde* e *The Times*? Come scriveva Marco De Poli nell'editoriale del numero incriminato, l'inchiesta nasceva dalla necessità di discutere dei temi del matrimonio, del lavoro femminile, del sesso, in un'Italia in cui «sopravvivono in larghi strati della popolazione secolari pregiudizi [...] e un moralismo che è cosa ben diversa da una salda coscienza morale». Le risposte delle studentesse del Parini risultano illuminanti e offrono uno spaccato del bisogno diffuso di libertà e di autonomia dalla famiglia e dalle istituzioni quali la scuola non più rinviabile: «Io posso accettare un consiglio da mio padre solo se è motivato e non perché dice che è il padre e basta!». E un'altra: «L'educazione sessuale nella scuola, e non solo da un punto di vista medico, è assolutamente necessaria per una modifica della mentalità verso moltissimi problemi quali le ragazze madri, i figli illegittimi, ecc. Non vogliamo più un controllo dello Stato e dalla società sui problemi del singolo e vogliamo che ognuno sia libero di fare ciò che vuole, a patto che ciò non leda la libertà altrui. Per cui, assoluta libertà sessuale e modifica totale della mentalità». Il rinvio a giudizio dei tre studenti scatenò contrasti tra le forze politiche, che giunsero fino in Parlamento. A Palazzo Marino, sede del Comune di Milano, il consigliere socialista Michele Achilli, ex pariniano ed ex direttore de *la Zanzara* tra il 1948 e il 1950, proclamava la sua solidarietà ai tre studenti coinvolti, constatando come nella pubblicità, nel cinema e nello spettacolo le tematiche sessuali fossero trattate in modo certamente più grossolano di quanto avessero fatto



i tre giovani. Piena solidarietà anche da parte di Antonio Greppi, il primo e indimenticato sindaco della Milano liberata, per il quale la vicenda dimostrava che era giunto il momento di modificare in senso più democratico e garantista il codice penale e la legge di pubblica sicurezza. Il caso de *la Zanzara* mostrò al mondo intero l'arretratezza culturale di una classe politica e di un sistema di leggi ancora vigenti in Italia non più al passo dei tempi, mentre l'insoddisfazione dei liceali milanesi si sarebbe mostrata con tutta la sua forza meno di due anni più tardi: il 26 gennaio del 1968 i ragazzi del Berchet per primi in Italia occupano la loro scuola, anche se solo per un giorno. Al Parini il 5 marzo gli studenti danno vita alla "occupazione bianca", durante la quale chi vuole può continuare a frequentare le lezioni, gli altri si ritrovano in aula magna, messa a disposizione dal coraggioso preside Mattalia, che per questo atto sarà temporaneamente sollevato dal suo incarico. Ma ormai la rivoluzione aveva avuto inizio...

Simone Campanozzi

UN FENOMENO GIÀ NOTO ALTROVE
DAGLI ANNI NOVANTA ANCHE IN ITALIA

MIGRAZIONI LETTERARIE

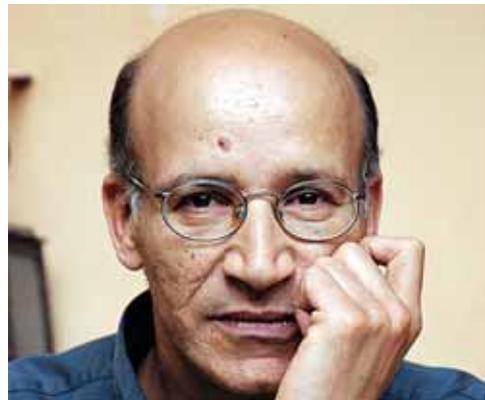
MOLTI SCRITTORI PROVENIENTI DA ALTRI PAESI
HANNO DECISO DI ADOTTARE LA LINGUA ITALIANA
PER FARSI COMPRENDERE CULTURALMENTE

di MARINA GERSONY

Vengono dall’Africa, dai Paesi del Medio Oriente, dall’Europa dell’Est e dall’Asia e scrivono in italiano. Al contrario dei Paesi con un passato coloniale dove si sono già formate delle élite che parlano e scrivono nelle lingue dei colonizzatori (scrittori come Tahar Ben Jelloun, in Francia, o Hanif Kureishi, in Inghilterra), in Italia i cosiddetti *migrant writers* rappresentano un fenomeno che si è sviluppato intorno agli anni Novanta, all’indomani dei flussi migratori importanti. Ispirati dal bisogno di farsi ascoltare da un pubblico italiano, scrivono spesso testi autobiografici che parlano di violenza, razzismo, solitudine e integrazione impossibile. Soltanto quando si sentono più consolidati e inseriti nel tessuto sociale – che in genere avviene dopo il passaggio generazionale tra vecchi e nuovi immigrati, l’integrazione di quelli esistenti, la trasformazione del lavoro e i ricongiungimenti familiari –, iniziano a esprimersi in senso

pieno con opere sempre più tese a oltrepassare l’autobiografismo testimoniale e la denuncia della prima fase.

Che la migrazione sia un topos letterario tra i più potenti non è certo una novità. Basti nominare due



Qui sotto, Yousif Latif Jaralla, di origine irachena.

Nella pagina a fianco, Tahar Lamri, scrittore di punta algerino e ravennate di adozione.

“sottotemi” dell’esperienza migratoria o dell’esilio – il viaggio e la nostalgia –, per capire quanto essi abbiano nutrito le letterature. La storia abbonda di esempi di scrittori che decidono di lasciare il porto sicuro della propria *Muttersprache* per dare vita a capolavori linguistici ricchi di contaminazioni. Pensiamo a Samuel Beckett che a un certo punto dall’inglese emigra nel francese; o a Joseph Conrad, Vladimir Nabokov e Arthur Koestler, rispettivamente passati dal polacco, russo e tedesco all’inglese; o pensiamo a Iosif Brodskij, ebreo russo nonché finissimo prosatore di lingua inglese dopo essere diventato il cittadino americano Joseph Brodsky. E ancora Milan Kundera, romanziere ceco naturalizzato francese assunto alla notorietà con *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, che negli anni Novanta ha sfidato se stesso scrivendo la sua prima opera narrativa in lingua francese (*La lentezza*, 1995).

La chiamano letteratura migrante, della migrazione, multi-etnica, multiculturale, interculturale, della diaspora, ibrida, sincretica, creola o meticcias; ognuno cerca di dare una sua definizione. In realtà, al di là di ogni etichetta, sarebbe invisibile se non fosse per l’impegno di alcune associazioni (Eks&Tra, ad esempio), di piccole e medie case editrici o riviste che negli ultimi decenni hanno promosso la diffusione di testi e idee che non troverebbero spazio nell’editoria *mainstream* e nei media principali (ricordiamo, fra gli altri, le riviste *El Ghibli*, *Nigrizia*, o le Edizioni dell’Arco, Terre di Mezzo, il blog collettivo *Nazione Indiana*). I primi libri dei nuovi autori che scrivono in italiano iniziano a farsi conoscere tramite la vendita *on the road* da parte di volenterosi librai nomadi, per lo più senegalesi, che guadagnano una percentuale su ogni copia venduta per pochi centesimi ai passan-



ti. Il resto viene distribuito in libreria, nei negozi di commercio equo e nei centri sociali.

Pap Khouma è tra le figure più note in Italia che ha dato il via allo sdoganamento della letteratura migrante e contribuito a farla conoscere in una nuova prospettiva. Nato a Dakar nel 1957, naturalizzato italiano, si è stabilito a Milano nel 1984. Il suo primo libro *Io, venditore di elefanti* (Garzanti) firmato con Oreste Pivetta nel 1990, narra la difficoltà che egli stesso ha dovuto affrontare da venditore ambulante e da immigrato. Adottato da molte scuole come libro di testo, fa parte dei primi scritti in cui l’autore migrante, non ancora padrone della lingua italiana, si fa aiutare da giornalisti professionisti per la scrittura. Come Saidou Moussa Ba che si è fatto affiancare da Alessandro Micheleletti per scrivere *La promessa di Hamadi* (Editore De Agostini Scuola, 1991), o Mohamed Bouchane che in collaborazione con Carla De Girolamo e Daniele Miccione ha scritto *Chiamatemi Ali* (Editore Leonardo, 1991). Un tratto che accomuna gran parte di questa produzione letteraria è l’oralità, materia prima per forgiare racconti che si ispirano ai cantastorie (*griot*) venuti da lon-

PENNE IN FUGA

Qui sotto, Milan Kundera, romanziere ceco naturalizzato francese assunto alla notorietà con *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Nella pagina a fianco, Pap Khouma, senegalese autore di *Io, venditore di elefanti*.

SCRITTORI CHE DECIDONO DI CAMBIARE LINGUA

tano. Significativi, in questo senso, i testi dei senegalesi Mohamed Ba e Mbacke Gadjji.

Quando si parla di letteratura italiana della migrazione, non si può non citare Armando Gnisci, professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università La Sapienza di Roma e fondatore della Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana (Basili), nata nel 1997. «Oggi si chiama Basili&Limm, ossia Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale – scrive Gnisci sul suo sito ufficiale – e conterrà anche i dati di quella che noi chiamiamo Nuova Generazione di scrittori, vale a dire le opere della letteratura italia-



na contemporanea degli scrittori nati e/o scolarizzati in Italia da genitori immigrati e/o da coppie meticce. Queste persone scrivendo letteratura preparano il “nuovo mondo” e vanno formando l’attuale transculturazione europea».

Ma è con l’inizio del nuovo millennio che la letteratura migrante italiana – analoga a movimenti denominati *Black Britain* nei Paesi anglosassoni, e *Littérature Beur*, diventata poi *Littérature de banlieue*, *Littérature urbaine*, *populaire* e “post-

beur” in Francia – comincia a decollare sul serio. Gli editori italiani più autorevoli le riconoscono una dignità letteraria rendendosi conto del contributo che essa può dare alla letteratura italiana ampliandone l’immaginario e gli orizzonti. Il fenomeno lo analizza, tra gli altri, un saggio sulla nuova dimensione di *in-betweenness* dal titolo *Ci siamo. Il futuro dell’immigrazione in Italia* (Sperling & Kupfer, 2007, ormai fuori catalogo), scritto a quattro mani da Otto Bitjoka e dall’autrice di questo articolo. Sono gli anni in cui la Fiera del Libro di Torino inizia a dedicare una serie di eventi alla letteratura di una minoranza scritta nella lingua della maggioranza. Fra di loro tanti i “nuovi italiani”, tra i quali anche le voci degli scrittori in esilio, costretti a scappare dal loro Paese per motivi politici o in seguito a conflitti. Poeti bilingue e ricchi di talento come Gëzim Hajdari, nato a Lushnje (Albania) nel 1957 in una famiglia di proprietari terrieri i cui beni sono stati confiscati durante la dittatura comunista di Enver Hoxha. Dal 1992 Hajdari vive come esule in Italia, dove scrive e traduce in albanese e in italiano. Ignorato in patria, da noi gli sono stati conferiti diversi riconoscimenti, tra cui il prestigioso Premio Montale per la poesia inedita. In questo contesto vale la pena ricordare scrittori come Carmine Abate, italiano di origine arbëresh, figlio di emigranti e a sua volta con un passato di emigrazione in Germania. Le sue opere raccontano la migrazione degli albanesi, arrivati in Italia dopo la morte del mitico condottiero Skanderbeg, e trattano temi di migranti e incontri tra culture. Un’esperienza, quest’ultima, che ha lasciato, a torto, poche tracce nella letteratura italiana. Eppure esiste una vasta produzione di letteratura dell’immigrazione nella nostra lingua, o prodotta da scrittori di origine italiana come John

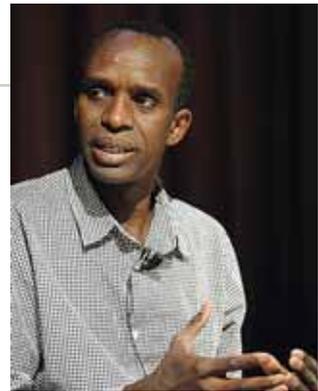
Fante che meriterebbe di essere recuperata e studiata, se non altro come occasione per approfondire la storia del passato migratorio del nostro Paese; una storia anche dolorosa e per molti aspetti non diversa da quella dei tanti immigrati di oggi. Pensiamo al caso di Yousif Latif Jaralla, di origine irachena, che intreccia tradizione mediorientale e siciliana, creando un linguaggio modellato su quello della narrazione orale sufi; o di Tahar Lamri, scrittore di punta algerino e ravennate di adozione, che mescola dialetti della Pianura Padana con il linguaggio dei *meddha*, i cantastorie maghrebini. Sono gli anni in cui si fanno notare autori naturalizzati italiani come l'iracheno Younis Tawfik, l'antropologo e giornalista algerino Amara Lakhous o Mihai Mircea Butcovan, scrittore e poeta romeno nato a Oradea nel 1969 e approdato in Italia nel 1991 dopo la fine ingloriosa di Ceaușescu. Nel suo libro *Allunaggio di un immigrato innamorato* (Besa Editrice, 2006), descrive senza peli sulla lingua vizi e virtù di italiani e romeni. Ma la chicca è la storia (vera) del protagonista, che dalla Romania emigra a Milano e si innamora della bella Daisy, leghista militante nonché figlia devota di una ricca famiglia brianzola con tutto quello che ne consegue. E ancora autori come Kossi Komla-Ebri, nato in Togo nel 1954 e naturalizzato italiano. Dopo aver conseguito la maturità in Francia, una laurea in Medicina e Chirurgia a Bologna e una specializzazione in Chirurgia Generale all'Università degli Studi di Milano, il dottore ha faticato non poco prima di poter esercitare la professione nel Belpaese: dieci anni di attesa del riconoscimento della cittadinanza italiana e altrettanti per iscriversi all'albo dei medici. Un percorso pieno di ostacoli che Komla-Ebri ha descritto in una serie di aneddoti raccolti in due volumi (*Imbarazzismi*, Coedi-

zione con Edizioni dell'Arco, 2002). Non a caso è diventato il più lombardo e conosciuto tra i nuovi autori africani, abilissimo nell'u-

sare l'umorismo per sdrammatizzare. Un esempio? «Un giorno Charles, un mio amico togolese, sposato con una ragazza italiana, portava a passeggio i suoi due figli piccoli. Incrociarono due signore anziane. Una di loro, mossa da amorevole compassione, mormorò: “*Oh, por diavùl, ga tucà fa ùl baby-sitter!*”».

E come non citare Santino Spinelli, in arte Alexian, nato a Pietrasanta nel 1964. Musicista, compositore, poeta, scrittore, è stato tra l'altro docente di Lingua e Cultura Romani nonché collaboratore del Centro di ricerche zingare della Sorbona di Parigi. Spinelli ripercorre il viaggio del popolo rom al quale orgogliosamente appartiene, recuperando espressioni musicali della tradizione romani in una prospettiva di cultura cosmopolita e transnazionale. La sua poesia *Auschwitz* fa da ornamento a Berlino, nei pressi del Bundestag, al monumento dedicato alla memoria del genocidio di Sinti e Rom durante il nazismo, inaugurato il 24 ottobre 2012 alla presenza del capo di Stato tedesco e di Angela Merkel (Faccia incavata / Occhi oscurati / Labbra fredde / Silenzio / Cuore strappato / Senza fiato / Senza parole / Nessun pianto).

Moltissime anche le donne straniere che scrivono in italiano spaziando attraverso tutti i linguaggi letterari senza vincoli da limiti di genere. Scrittrici e intellettuali come l'albanese Ornella Vorpsi (ora risiede a Parigi), la capoverdiana Jesus Maria de





Lourdes, la greca Helene Paraskeva, la slovacca Jamila Ockayová, la giornalista e regista polacca Magdalena Szymków (ora vive in Olanda) o la brasiliana Christiana De Caldas Brito. Quest'ultima ha visto lontano già una quindicina di anni fa: «Sarebbe bello se accanto alla *new economy* ci fosse uno spazio per la *saudade*; che le *favelas* e i *meninos de rua* potessero essere compresi dagli italiani nella stessa misura in cui oggi capiamo *file* o *link*. Se accettiamo *clickare* o *chattare*, perché opporre resistenza ai neologismi della letteratura della migrazione?» (dichiarazione tratta dal primo Convegno Nazionale Culture e letteratura della migrazione, Ferrara 2002). Intanto nel 2005 nasce il

Concorso letterario nazionale Lingua Madre, ideato dalla giornalista e saggista Daniela Finocchi, con l'approvazione e il sostegno della Regione Piemonte e del Salone Internazionale del Libro di Torino. Sono gli anni in cui si impongono giovani autrici piene di passione e di slancio. Un esempio fra tutti è l'antologia *Pecore Nere* a cura di Emanuele Coen e Flavia Capitani, pubblicata da Laterza. Uscita nel 2005, raccoglie le testimonianze di Laila Wadia (nata a Bombay da genitori indiani, trasferita in Italia nel 1986), Gabriella Kuruvilla (nata a Milano da madre milanese e da padre indiano), Ingy Mubiayi (nata al Cairo da madre egiziana e padre zairese) e Igiaba Scego (nata in Italia da genitori somali). «Era il primo libro del genere scritto sul tema nel nostro Paese e infatti all'epoca i giornalisti non sapevano bene come trattarci – osservava Igiaba Scego in un articolo apparso su *Internazionale* (21 gennaio 2015) –. Non si capacitavano di quelle quattro “straniere” che parlavano così bene l'italiano e sapevano tante cose sull'Italia. Quando noi spiegavamo che eravamo di fatto italiane, nate e cresciute a Roma, Milano o Trieste, loro ci guardavano dubbiosi. Possibile? Italiane? Voi? Ma siete troppo marroni! All'epoca non era nemmeno entrata nell'uso la formuletta magica “seconda generazione” che un po' spiegava delle cose, anche se non in modo ottimale. Eravamo di fatto, per chi ci doveva raccontare, delle aliene». Nel frattempo Igiaba ha vinto nel 2011 il Premio Mondello come autrice italiana con *La mia casa è dove sono* (Rizzoli, 2010).

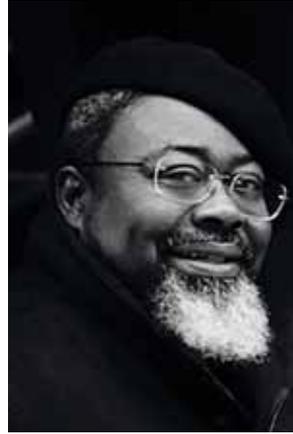
Negli ultimi anni, tuttavia, dopo un periodo di meritata notorietà, la letteratura migrante in Italia sembra attraversare un momento di stallo. I flussi migratori, gli scambi turistici, commerciali, di soggiorno, di studio e la globalizzazione delle aziende,

LA DIFFICOLTÀ DI FARSI ACCETTARE

Nella pagina a fianco, il poeta Gëzim Hajdari e Santino Spinelli in arte Alexian. Qui sotto, la scrittrice albanese Ornella Vorpsi e il togolese Kossi Komla-Ebri.



danno per scontata la fusione di tradizioni, lingue e culture. Cambiano le mode e cambiano le etichette, questo tipo di letteratura fa meno notizia e si confonde con quella che qualcuno già chiama *global novel*. Senza contare i “nomadi virtuali”, quelli che navigano nell’oceano della Rete e costruiscono nuove *communities without propinquity*, ossia comunità senza vicinanza. In questa società liquida, per parafrasare Zygmunt Bauman, anche gli scrittori non sembrano sentirsi più a casa da nessuna parte: da un lato c’è il desiderio legittimo di conservare la propria identità locale o nazionale, dall’altro l’adesione a una realtà globale è inevitabile. Sul piano linguistico, questi intrecci culturali hanno già prodotto un mescolamento di carte continuo tra linguaggi codificati e deviazioni dalla norma. Le interferenze linguistiche, le ambiguità semantiche, perfino l’intraducibilità, che a volte si manifestano nel passaggio da una lingua all’altra, possono dare origine a percorsi inaspettati, talora divergenti (e divertenti) e condurre a soluzioni e prospettive insolite, a modi diversi di leggere la realtà: viene in mente Salman Rushdie che inserisce parole di sua invenzione, una fra tutte, *chutnification*, una commistione tra il nome di un piatto indiano (*chutney* o *chatni*) e un suffisso inglese. Con orrore dei puristi della lingua italiana (e non solo loro), oggi anche nello Stivale si parla e si scrive *globish*, un inglese corrotto e ridotto ai minimi termini, impastato di Internet, *emoticons*, pubblicità, musica e fumetti, usato più o meno correntemente da circa due terzi della popolazione terrestre. Dal *globish* derivano direttamente il *franglais*



(francese-inglese), il *japlish* (giapponese-inglese), lo *spanGLISH* (spagnolo-inglese) e così via. Senza contare i nuovi (e improbabili) termini letterari che circolano in Rete, tra cui il *portulano*, un miscuglio di portoghese e italiano, o l’*itaniolo* che mescola spagnolo e

italiano. Dulcis in fundo, non possiamo non citare l’*Europanto*, la lingua artificiale creata nel 1996 da Diego Marani, un traduttore del Consiglio dei Ministri Europeo di Bruxelles. Definita dal suo stesso creatore uno scherzo linguistico, è un ibrido di termini presi da molte lingue europee. In breve, *to speakare europanto, tu basta mixare alles wat tu know in extranges linguas*: un 42% di inglese, un 38% di francese, un 15% misto delle altre lingue europee, un 5% di fantasia e il gioco è fatto. Marani ha scritto alcuni articoli su questa lingua e ha pubblicato una serie di racconti umoristici molto divertenti (*Las adventures des inspector Cabillot*). A questo punto cercare di definire o circoscrivere la letteratura in generale – da qualsiasi parte del mondo essa provenga – diventa un esercizio assai complesso che rischia come minimo l’incompletezza. La Babele del terzo millennio la dice comunque lunga sul grado di contaminazione non solo della nostra, ma di tutte le lingue, letterature e culture del pianeta, nessuna esclusa, che le rende irrimediabilmente mutevoli, nomadi, ibride e meticce.

Marina Gersony

CON L'AMICO NERUDA

Qui sotto, Bianca Bianconi Tallone; nella pagina a fianco, Pablo Neruda con la moglie, Bianca Bianconi Tallone e Alberto Tallone.

LA GRANDE DINASTIA DI STAMPATORI-EDITORI

RICORDO DI
BIANCA BIANCONI TALLONE

UNA REGINA IN TIPOGRAFIA

NATA A VINCI, AVEVA SPOSATO E SEGUITO A PARIGI IL MARITO ALBERTO, GIÀ AFFERMATO STAMPATORE DI LIBRI DI GRANDE QUALITÀ. ALLA SUA MORTE MANDÒ AVANTI L'AZIENDA

di MARIA GIOIA TAVONI

Bianca Bianconi Tallone, moglie, madre e nonna della maggiore dinastia di editori italiani che stampano ancora manualmente e i cui “prodotti” s’impongono per bellezza ed eleganza, è deceduta il 29 ottobre 2017; l’hanno pianto in molti, non solo la famiglia.

Quando Bianca Bianconi andò sposa ad Alberto Tallone era molto giovane – quasi trent’anni la dividevano dal marito. Era nata a Vinci nel 1927, dove conobbe, nel 1950, Alberto Tallone, il quale sostò nella piccola città toscana per definire l’edizione di *Léonard Architecte* curata da Alberto Sartoris. Se Alberto, figlio del celebre pittore Cesare, in seno alla fami-



glia aveva respirato un’aria densa di effluvi culturali non solo artistici, Bianca, al momento in cui abbandonò tutto per seguire lo sposo che la condusse con sé a Parigi, non era certamente una sprovveduta: svolgeva attività di insegnante elementare nella città natale, dopo il diploma di maestra conseguito a Empoli nell’Istituto Magistrale R. Conservatorio SS.ma Annunziata, istituzione ancora viva e operante.

A quanto mi risulta, nessuna biografia della famiglia Tallone, neanche quella di Scheiwiller, ha rilevato finora il dato relativo all’insegnamento a Vinci di Bianca, che invece costituisce un elemento non secondario per inquadrarne con maggiori cognizioni la personalità,



di rilevante spessore, fin da quando la si comincia a conoscere a fianco del marito, poi, nel lungo periodo in cui, rimasta sola, si possono seguire le gesta anche di imprenditrice in grado di esercitare un'attività complessa che prevedeva cognizioni tecniche non comuni, così come profonde intuizioni anche nello scegliere autori e testi.

Non c'è dubbio che il gruzzolo di Bianca portato in dote, costituito da cultura, capacità didattiche e signorilità, si poté alimentare in Francia giorno dopo giorno grazie alla frequentazione assidua che entrambi i coniugi ebbero con il migliore *milieu* della capitale francese.

Il modo di porgersi di Bianca, le facilitò i rapporti con i tanti intellettuali incontrati nella Ville Lumière, fra i quali anche celeberrimi letterati italiani, da Gianfranco Contini a Giuseppe Ungaretti e Riccardo Bacchelli; ma anche Angelo Roncalli, divenuto poi Papa Giovanni XXIII, allora nunzio a Parigi, e registi dello spessore di Luchino Visconti e Vittorio De Sica. E la favorirà anche nelle relazioni intrattenute assieme con il marito una volta rientrati in Italia dove, nel 1960, per perpetuare i fasti parigini della loro Casa editrice e stampatrice, scelsero di rinverdirli ad Alpignano, nei pressi di Torino, dove

ancora si trova la “Alberto Tallone”, famosa in tutto il mondo.

Conoscere le doti di Bianca, sebbene appena sfiorate, aiuta inoltre a mostrare come la moglie di Madino – così veniva chiamato Alberto Tallone in famiglia e dagli amici – brillasse già in origine di luce propria. La guidava una ferrea volontà: lo stesso severo apprendistato, condotto dal marito, al quale Bianca si sottopose già a Parigi per apprendere molto di ciò che avrebbe successivamente mosso i suoi passi di imprenditrice, rivela come la moglie di Madino si accingesse con passione a imparare, per poi esercitarli, mestieri ben poco frequentati all'epoca dal gentil sesso, riuscendo nel contempo a coniugare lavoro e vita familiare, una doppia “militanza” per l'epoca e per il ceto dei Tallone, non facilmente riscontrabile in altre donne.

Quando Alberto condusse Bianca a Parigi fu lei a occuparsi per prima cosa di rimettere in sesto la contabilità fino ad allora gestita in modo approssimativo. Madino, infatti, preso prevalentemente dalla sua arte, non era incline a seguire gli aspetti economici e burocratici della casa editrice. Bianca fu così coinvolta e messa a parte di ogni decisione riguardante sia l'amministrazione sia la produzione: le fu inse-

CELEBRATI IN GIAPPONE

Nella pagina a fianco: 1993, Kyoto, Istituto Italiano di Cultura; Enrico e Bianca Tallone illustrano l'esposizione libraria al maestro cartaro Toshiharu Kano e ai professori dell'Università di Kyoto.

LA GRANDE DINASTIA DI STAMPATORI-EDITORI

gnato e affidato il compito di correzione delle bozze, ma anche di seguire i rapporti con i maggiori intellettuali di Parigi, consentendole di capitalizzare “saperi” per quando rimase vedova nel 1968.

Sono questi i prodromi che consentono di capire meglio gli anni eroici di Bianca, la quale, dopo la morte di Madino, dovette sopperire in quasi tutti i campi all'assenza del marito. Basti pensare che alla scomparsa di Alberto, il figlio Aldo, il quale morirà nel 1991 dopo essere divenuto ottimo continuatore della tradizione paterna, aveva sedici anni, e il fratello Enrico quattordici. Fu pertanto Bianca con l'aiuto degli operai anziani a mandare avanti l'attività, mentre i ragazzi prendevano sempre maggiore confidenza con il mestiere. A tal fine Bianca chiamò dalla Francia il tipografo M. Roger Lautray, che da giovane aveva stampato la prima edizione dell'*Ulysse* di Joyce presso Darantière. Lautray si portava ad Alpignano per tenere, finite le scuole, ad Aldo ed Enrico, in piena estate, un corso intensivo sui segreti della stampa. Il bagaglio di conoscenze pregresse e quelle man mano conseguite nella vedovanza, consentirono a Bianca di divenire lei stessa abile anche nello stampare con i caratteri mobili, nello scegliere le migliori font in rapporto alle carte preziose e idonee su cui imprimere, sapendole differenziare secondo i testi dei rispettivi autori, abilità che seppe far migrare ai figli.

È vero che diverse amicizie e conoscenze del marito, rappresentate soprattutto da colti professionisti, le furono di grande aiuto nel crescere i due figlioli, ma va ancora riconosciuto a Bianca che, oltre ai dati tecnico-artistici, e a quelli aziendali, dovette insegnare ad Aldo e a Enrico anche l'astrazione, ovvero la capacità di immergersi in bagni di conoscenze non comuni, riuscendo a fiutare e scegliere testi prevalentemente letterari, non sempre in lingua

italiana, per dare vita a quei raffinati cataloghi già dei suoi anni e oggi a quelli di Enrico, testi degni di affrontare i torchi per essere stampati secondo i canoni severi di un lontanissimo passato.

Stampare un'opera in offset e ora anche in digitale ha un costo, ma tirarla dopo averla composta in caratteri mobili, se non corrisponde alle attese, significa avere vanificato un progetto che può portare a un invenduto dalle conseguenze difficilmente prevedibili.

Altre considerazioni consentono inoltre di affermare che Bianca seppe rapportarsi sempre alla clientela non unicamente con garbo ma sapendo fidelizzarla alla Casa con grandi capacità. Si prenda la corrispondenza che fin dagli anni parigini intercorse fra lei, in nome anche del marito, e personalità di varia provenienza e origine, corrispondenza non solo nella lingua madre. Quella con Pablo Neruda e la moglie costituisce uno degli esempi più illuminanti in proposito.

Neruda aveva già avuto occasione di conoscere le edizioni Tallone nel suo periodo parigino e, durante un soggiorno in Italia, nel 1962, avendone viste diverse esposte nelle vetrine della libreria Garzanti di Milano, raggiunse Alpignano con la moglie Matilde. Si intrecciò da allora una amicizia con i Tallone che continuò anche dopo la morte di Madino al quale Neruda aveva concesso di stampare la *princeps* di *Sumario-Sommario* (1963). Fu Bianca a interessare infatti un fitto carteggio con i Neruda, mai blandendoli ma sempre incrociando le vere aspirazioni del grande poeta e premio Nobel cileno, riuscendo pertanto ad assicurarsi altre edizioni prime, come *La Copa de Sangre* (1969) e il *Discurso de Stockholm* (1972). Se una stampa dei Tallone è già di per sé un miracolo d'arte, un'*editio princeps* di un autore celebre composta con i particolari tipi vanto della Ca-

sa, e uscita dai loro torchi può illuminare il firmamento dell'editoria e non solo.

Inedite sono alcune lettere di Francesco Messina che provano come uno dei massimi scultori del Novecento si avvicinasse anch'egli alla "Tallone" con profonda ammirazione e desiderio di entrare a fare parte della scuderia dei suoi autori.

Va precisato che, a differenza di molte *private press* del tempo, i Tallone hanno aspirato a quella che ancora Enrico chiama una "tecnologia pura". Il ricorso al segno inciso, alla grafica nelle sue più varie manifestazioni, perfino al disegno d'autore, è una "concessione" che la Casa riserva ancora oggi a grandi dell'arte. Per la corrispondenza con Messina, il quale all'epoca aveva già riscosso grande plauso, credo sia sufficiente uno stralcio da una lettera dello scultore per provare come Bianca non riuscì a sottrarsi al fascino di un artista di collaudata fama. Così si esprime Messina in un incipit, indirizzandosi a Bianca nel settembre del 1972: «Cara signora, la Sua proposta di darci in seguito del "tu" mi onora e mi riporta al "tu" con Madino, che ho tanto stimato. Tu ne sei la straordinaria allieva ed erede. Il Leonardo della tua Vinci affermò che guai all'allievo il quale non supera il maestro. E con tutta la riverenza dovuta alla memoria del tuo maestro e marito, la dichiarazione di Leonardo mi sembra che ben ti riguardi». Bianca gli affidò pertanto il compito di illustrare con otto litografie nei *Fioretti di San Francesco* alcuni episodi importanti della vita del Santo, in un'edizione curata da Giorgio Petrocchi (1973) e, cedendo alla profondità dell'ispirazione e degli ideali dello scultore, accettò poi di pubblicare anche suoi versi.

E per la stima che tutti gli autori ebbero di lei anche nelle sue vesti di editrice e pure di *editor*, si potrebbero citare moltissimi attestati espressi per lettera.



Mi limito a un unico esempio. Così infatti le si indirizzò Elémire Zolla nell'agosto del 2000: «Cara Signora, la Sua cartolina da Forte dei Marmi mi rallegra molto, perché temevo si fosse guastata, per motivi a me impenetrabili, la nostra amabile consuetudine! Chissà che non abbia avuto qualche effetto la conversazione fatta con Ceronetti qualche giorno fa, quando gli scrissi che ci si era allontanati. Non so, poco importa. Il risultato è stupendo. Se mai foste interessati ad un libro nuovo, ne ho completato uno or ora. Sono un centinaio di pagine di filosofia delle religioni, in uno stile assai serrato e, credo, denso al massimo. È già approntato sulla nuovissima diavoleria del computer, perché Grazia ha passato un mese a ricopiarlo. Vuole vederlo? Glielo manderei con furia. A presto, suo devotissimo, Elémire Zolla».

Nell'aver parlato di Bianca Bianconi Tallone si spera di essere riusciti a gettare un piccolo fascio di luce su di lei donna, moglie, madre, imprenditrice, una personalità che avrebbe bisogno di essere illuminata più nel profondo. Ci si augura che ora non cada il sipario, ma che qualcuno, a seguito della sua scomparsa, proprio perché molto partecipata, sappia riaccendere i fari e sia in grado di dedicarle a breve, come merita, una vera e propria monografia.

Maria Gioia Tavoni

Finito di stampare
nel mese di maggio 2018
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

LA FRAGILITÀ DELLA BELLEZZA

Tiziano, Van Dyck,
Twombly e altri 200
capolavori restaurati

Anton van Dyck, *Ritratto di Caterina Balbi Durazzo*, 1624, Olio su tela, Genova, Palazzo Reale.
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Palazzo Reale di Genova

**NUOVA LUCE ALLA BELLEZZA,
AFFIDATA A MANI ESPERTE.**

Reggia di Venaria - Sale delle Arti

28 marzo > 16 settembre 2018

2018
RESTITUZIONI
Lesori d'arte restaurati

INTESA  SANPAOLO

Media Partner



RESIDENZE
REALI
SABAUDE



+39 011 4992333 residenzereali.it
VENARIA REALE - TORINO lavenaria.it