

NUMERO 9 - NOVEMBRE 2018

PreText

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

A child with dark hair, wearing a light-colored shirt and dark pants, is sitting in the center of a dense, chaotic sea of colorful, stylized letters and symbols. The letters are in various colors (red, blue, purple, green, orange, grey) and fonts, some appearing to be cut out or layered. The child is looking down at the letters around them, with a thoughtful expression. The background is a light, textured surface.

**FERMATI A LEGGERE
E ANDRAI PIU' LONTANO**

PERCHÉ LE NUOVE FORME DI APPROCCIO AL TESTO RIDUCONO L'EMPATIA



PreText NUMERO 9 - NOVEMBRE 2018

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
Editing

Maria Canella, Antonella Minetto
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:

Maxfield Parrish, *Alphabet*, copertina
per *Collier's* del 12 settembre 1908

ISSN 2284-2659

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

Copia n. di 1000

COSA PERDIAMO SE IL LIBRO CI SFUGGE

PER NON PERDERE L'EMPATIA

LA RIVOLUZIONE DIGITALE CI FA LEGGERE DI MENO? NO, È LA RISPOSTA. PERÒ CI FA SCORRERE LE PAROLE SENZA LASCIARE CHE SEDIMENTINO DENTRO DI NOI. COSÌ IL NOSTRO SENSO CRITICO NE RISENTE E DIVENTIAMO FACILMENTE SUGGESTIONABILI, NON SOLO DALLA PUBBLICITÀ DEI PRODOTTI DI CONSUMO, MA ANCHE DAI VENDITORI DI SLOGAN POLITICI

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

M

aryanne Wolf, una delle più note neuroscienziate cognitive della University of California di Los Angeles, nel suo libro *Letto-re, vieni a casa* (Vita e Pensiero) sostiene che la rivoluzione digitale ha aumentato la quantità di parole in cui ci imbattiamo quotidianamente, ma a discapito della «lettura profonda», quella che mette in moto i circuiti del cervello e sviluppa il nostro senso critico.

Se cambia l'attenzione durante la lettura, il problema non è da poco, perché può influire sulla qualità del nostro pensiero. Noi leggiamo anche per sapere di non essere soli, per entrare nelle vite degli altri e capirne le ragioni, per fare esperienze per le quali non basterebbero dieci vite. Ne usciamo meno impauriti, meno aggressivi, più tolleranti e meglio disposti a comprendere. Non abbiamo bisogno di essere stati in un campo di concentramento per sapere che il razzismo è

un male assoluto. La «lettura profonda» ci rafforza emotivamente e intellettualmente. Quando sprofondiamo in un romanzo, si attivano le regioni del cervello che sovrintendono alle azioni e alle emozioni dei suoi personaggi: il vestito di seta di Emma Bovary, ad esempio, attiva le aree del tatto.

Cosa può accadere ai nativi digitali abituati a consumare informazioni sempre più velocemente, senza la possibilità di fare esperienze di «lettura profonda»?

Uno studio del Massachusetts Institute of Technology ha rilevato, a partire dal nuovo millennio, una diminuzione del livello di empatia fra i giovani americani del 40 per cento, con un picco negli ultimi dieci anni. Empatia significa essere connessi in maniera corretta con il mondo che ci

QUANDO LEGGIAMO UN LIBRO, I CIRCUITI DEL CERVELLO SI METTONO IN MOTO: IL VESTITO DI SETA DI MADAME BOVARY, AD ESEMPIO, ATTIVA LE AREE DEL TATTO

circonda: è il nostro «laboratorio morale», l'antidoto alla cultura dell'indifferenza.

La lettura, inoltre, è cumulativa: più abbiamo conoscenze sedimentate dentro di noi, meno siamo in balia delle sollecitazioni esterne. Se il nostro patrimonio interiore si svuota, diventeremo più suggestionabili, ci faremo guidare in modo acritico, non distingueremo le informazioni corrette da quelle sbagliate. Ancor peggio, conclude Maryanne Wolf, non ci importerà granché di cosa sia giusto e di cosa no.

SOMMARIO - PreText n. 9 – Novembre 2018



10 / Oliviero Ponte di Pino
Breve storia dell'eBook

18 / Maria Canella
Paolo Garimberti: «Vince solo la qualità»

24 / Stefano Lucchini
Alle origini della crisi

30 / Carlo Alberto Brioschi
L'ultimo reporter

38 / Andrea Kerbaker
Angelica, ma non solo

44 / Patrizia Caccia
Best seller in Galleria



50 / Andrea Palermitano
Tenere acceso il fuoco

56 / Vittorio Lingiardi
L'impronta di Raffaello

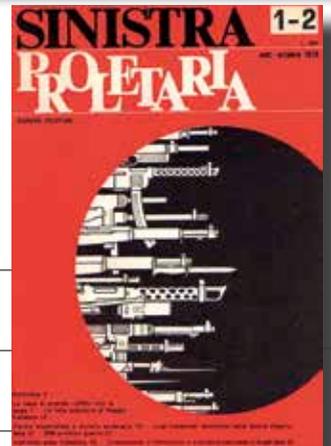
62 / Ada Gigli Marchetti
Dalla parte dei bambini

68 / Massimo Vitta Zelman
L'arte senza paragoni

74 / Maria Luisa Agnese
Le volte che l'Oriana...

80 / Marco Mocchetti
Mostri in prima pagina





84 / Piergaetano Marchetti
Se l'articolo inganna

86 / Irene Piazzoni
Il Tg di Montanelli

90 / David Bidussa
Cronache del Sessantotto - Rivoluzione di carta

96 / Matteo Barzaghi
Cronache del Sessantotto - *Il Giorno* della protesta

102 / Elia Rosati
Cronache del Sessantotto - Ce ne fu uno in nero?

108 / Marco Vigevani
L'armonia delle parole

112 / Alberto Toscano
Parigi di piombo e carta

120 / Sandro Gerbi
Il cronista di Bartali

126 / Nicoletta Vallorani
Uomini o melanzane?

130 / Duccio Dogheria
Via dall'editoria ufficiale

136 / Giuseppina Manin
Dario Fo, ci voleva un Nobel

142 / Laura Lepri
Nel libro come nella vita

L'ANTICO RIVOLUZIONARIO

Nella pagina a fianco, Johannes Gutenberg,
ideatore della prima rivoluzione
che portò la lettura alla portata di tutti.

FRONTIERE DELLA RIVOLUZIONE ELETTRONICA

COME GLI SCIENZIATI SCOPRIRONO
CHE SI POTEVA LEGGERE ANCHE SENZA LA CARTA

BREVE STORIA DELL'EBOOK

NEL '68 COMINCIÒ IL CAMMINO CHE PORTERÀ A UN
PROTOTIPO NEL 1986. DA ALLORA LA STRADA È STATA
IN DISCESA, MA LA POSSIBILITÀ DI SOPPIANTARE
IL LIBRO STAMPATO È ANCORA TUTTA DA VERIFICARE

di OLIVIERO PONTE DI PINO



**DUE MONDI
A CONFRONTO**
Caratteri mobili
e caratteri "digitali".

La storia delle invenzioni e l'adozione di una nuova tecnologia non è sempre un processo lineare. Spesso segue linee tortuose, con accelerazioni e rallentamenti. A sospingerla sono le imprevedibili convergenze tra settori diversi, le intuizioni degli imprenditori, le abitudini dei consumatori e le motivazioni economiche degli uni e degli altri. Non fa eccezione l'eBook, il libro elettronico che è insieme il supporto materiale (il *device*, ovvero lo *ereader*) e il contenuto che veicola (ovvero il libro elettronico, il testo in formato digitale), ai quali va aggiunto il software necessario per rendere leggibili e consultabili i testi. La prima scintilla l'aveva forse accesa un autore di fantascienza, Robert A. Heinlein: in *Cadetti dello spazio*, scritto nel 1948 e ambientato nel 2075, immaginava che nel mondo del futuro i libri sarebbero stati sostituiti da lavagne luminose. Dal punto di vista ergonomico, gli antenati dei tablet e degli *ereader* sono piuttosto le tavolette ricoperte di cera utilizzate nell'antichità per insegnare a leggere e scrivere, ma anche per prendere rapidi ed effimeri appunti.

Solo alla fine degli anni Sessanta, con la diffusione dei circuiti integrati, è diventato possibile concretizzare visioni e progetti. Nel 1968 Alan Kay, allora studente della Utah University, immaginò un personal computer portatile e interattivo, con uno schermo piatto e una connessione wireless: lo battezzò Dynabook e sviluppò il progetto allo Xerox Palo Alto Research Center, suscitando l'interesse delle forze armate americane (A. Kay, *A Personal Computer for Children of All Ages*, 1972). L'espressione *electronic book* (libro elettronico) venne inventata in quegli anni da Andries van Dam, professore alla Brown University,



anche se la paternità del termine resta contesa. Lo stesso van Dam guidava, tra il 1967 e il 1968, il team che sviluppò il primo sistema di ipertesti funzionanti: lo Hypertext Editing System, finanziato dalla IBM, usava una memoria di 128 K su un mainframe IBM/360; fu poi venduto allo Houston Manned Spacecraft Center, dove venne usato per produrre documentazione sulle missioni Apollo.

Negli anni Settanta alla Brown University era in funzione un pionieristico File Retrieval and Editing System (FRESS, Sistema per la ricerca e la redazione dei file), che offriva una gerarchia dinamica strutturata per esempio in capitoli o sezioni, riferimenti bidirezionali, link ipertestuali e nodi ricercabili in base a parole chiave e, sui terminali, finestre multiple e grafica vettoriale. Il termine *hypertext*, che designa un sistema te-

LA FORZA DEL CARATTERE

Nella pagina a fianco, l'incisione rappresenta la prima volta che una pagina stampata è uscita dal torchio, si tratta ovviamente della *Bibbia* di Gutenberg.

FRONTIERE DELLA RIVOLUZIONE ELETTRONICA

stuale dotato di chiavi che consentono una lettura non lineare, era già stato coniato nel 1965 da Ted Nelson, rilanciando un'anticipazione di Vannevar Bush, che vent'anni prima, nell'articolo *Come potremmo pensare*, aveva ipotizzato un sistema di informazione interconnesso, battezzato Memex. In realtà i volumi cartacei utilizzano da sempre diversi accorgimenti ipertestuali, come gli indici, le note (che spesso rimandano ad altri libri), i rimandi interni... Anche l'ipertesto ha i suoi visionari precursori, più o meno lontani. Nel Cinquecento, Agostino Ramelli aveva ideato una "ruota dei libri", una struttura di legghi rotanti che permetteva di consultare diversi volumi contemporaneamente. Il massimo teorico del montaggio cinematografico, il regista sovietico Sergej M. Ėjzenštejn, nel 1929 sognava di mettere a disposizione dei lettori i suoi saggi in modo che fossero «percepiti tutti insieme simultaneamente» per «comparare ciascun saggio direttamente con gli altri, di passare dall'uno all'altro avanti e indietro»: immaginava un dispositivo «dove i settori coesistono simultaneamente in forma di sfera, e dove, per quanto lontani possano essere, è sempre possibile un passaggio diretto dall'uno all'altro attraverso il centro della sfera» (Sergej M. Ėjzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986).

I testi in formato digitale consentono di moltiplicare e arricchire questi collegamenti, tanto che l'ipertestualità è da sempre il loro punto di forza. I collegamenti intertestuali sono anche lo strumento che rende fruibile la Rete: a segnare la svolta decisiva è stato Tim Berners-Lee, il ricercatore inglese del CERN che nel 1989 inventò il World Wide Web per dare alla comunità scientifica un sistema di condivisione delle informazio-

ni. Dal 1993, quando fu lanciato Mosaic, il primo browser, la Rete utilizza e continua a utilizzare in versioni via via aggiornate il linguaggio html, ovvero *hypertext markup language* (linguaggio a marcatori per ipertesti), caratterizzato già nel nome dall'ipertestualità. Ancora oggi per impaginare e adattare un testo "liquido" sullo schermo gli *ereader* utilizzano in genere versioni più o meno evolute dello html.

Il primo libro elettronico a utilizzare massicciamente le potenzialità dell'elettronica non lo ha quasi sicuramente letto nessuno, anche perché l'obiettivo dell'operazione non era un'edizione destinata alla lettura, ma la creazione di un sistema di indici e concordanze dell'opera di Tommaso d'Aquino: l'*Index Thomisticus* venne realizzato dal gesuita Roberto Busa a partire dalla fine degli anni Quaranta, grazie al sostegno di Thomas Watson jr., amministratore delegato della IBM, che gli mise a disposizione un computer 360/44 e una stampante laser 2686. In trent'anni di lavoro, padre Busa, pioniere dell'informatica applicata alla linguistica, pubblicò 56 volumi per un totale di oltre 60.000 pagine. Dal 1989, grazie alla collaborazione di Piero Slocovich, è disponibile anche una versione su CD-Rom dell'*Index Thomisticus*.

A partire dagli anni Settanta gli eBook hanno cominciato a evolvere e diffondersi nella forma di testi digitali. Nel 1971 Michael S. Hart, che all'Università dell'Illinois aveva accesso a uno dei 15 nodi destinati a far parte della prima rete Internet, lanciò il Project Gutenberg, una biblioteca digitale *open source* e gratuita, potenzialmente infinita, che pubblica in gran parte opere libere da copyright, per «rompere le barriere dell'ignoranza e dell'analfabetismo». Sulla sua scia si è inserito il

discusso progetto Google Books, lanciato alla Fiera di Francoforte nel 2004: nel 2010 aveva digitalizzato 130 milioni di volumi in tutto il mondo, grazie alla collaborazione con diverse prestigiose biblioteche. È nata così una gigantesca “Biblioteca di

Babele”, anche se non tutti i titoli sono di libero accesso, a causa della legislazione su copyright e su antitrust, oltre che della dura opposizione delle associazioni di autori ed editori che ha portato a un tortuoso contenzioso legale e al rallentamento del processo di digitalizzazione. Al gigantesco archivio di Google Books (in inglese, cinese, francese, tedesco, ebraico, italiano, russo e spagnolo) attinge Ngram Viewer, un motore di ricerca che misura le frequenze di una o più parole (o meglio stringhe di caratteri) nel corso del tempo.

La creazione di dispositivi specifici corre in parallelo allo sviluppo dei personal computer, ma all’inizio faticosamente. Quello che possiamo considerare il primo eBook, ovvero un dispositivo specifico con contenuti specifici, è nato nel 1986 come evoluzione delle prime agende elettroniche. Lo Spelling Ace, prodotto dalla Franklin Electronic Publishers, era un correttore ortografico per la lingua inglese con circa 80.000 parole: bastava digitare la trascrizione fonetica di una parola per far apparire la sua grafia esatta su uno schermo a cristalli liquidi e per ascoltarne la corretta pronun-



cia. Tre anni dopo, la Franklin mise in commercio una versione elettronica ricercabile della *Bibbia*. A partire dal 1995, la stessa azienda iniziò a commercializzare la linea Bookman, con un database contenente diversi volumi e la possibilità di carica-

re altri testi grazie a una memoria aggiuntiva esterna. In quegli stessi anni la Franklin e altre aziende iniziarono a produrre e commercializzare traduttori bilingui e multilingua.

Nel 1990 Sony mise in vendita il Data Discman, un lettore di CD con tastiera e display a cristalli liquidi sul quale potevano essere visualizzati e ricercati per parole chiave diversi tipi di testi: dizionari e manuali, ma anche romanzi. Un esemplare di Data Discman serie A DD-10EX venne esposto nella mostra *The Book and Beyond: Electronic Publishing and the Art of the Book* al Victoria and Albert Museum di Londra nel 1995, accanto a un CD-ROM progettato per essere letto dal dispositivo, *The Library of the Future*, una collezione con decine e decine di testi in formato digitale.

Di fronte a queste innovazioni si cominciò a discutere del rapporto tra libri analogici e digitali: per Sven Birkerts, «il modo in cui gli scrittori scrivono, vengono pubblicati, stampati e venduti, e infine letti – tutti i vecchi presupposti sono in discussione» (*The Gutenberg Elegies*, 1994). Di parere opposto una scrittrice come Annie

NULLA È PER SEMPRE

Nella pagina a fianco, l'organizzazione di un magazzino di Amazon. Il suo fondatore, Jeff Bezos, dopo aver creduto nell'intramontabilità del libro di carta, ha lanciato il Kindle.

FRONTIERE DELLA RIVOLUZIONE ELETTRONICA

Proulx: «Nessuno si metterà a leggere un romanzo su un piccolo schermo tremolante. Mai». Per gli scettici, il primo ostacolo era il dispositivo. Dal punto di vista del design, il salto di qualità arrivò nel 1998 con il Rocket eBook, una tavoletta con schermo monocromatico a cristalli liquidi, che ricordava i libri tradizionali per forma e dimensione. La versione più potente poteva contenere nella sua memoria di 16 MB circa 16.000 pagine. Ma non convinse i lettori: a causa del costo e del peso (un chilogrammo) eccessivi, oltre che della scarsa usabilità, il Rocket eBook ebbe un successo inferiore a quello previsto dal produttore, l'azienda Usa NuvoMedia.

Il limite più evidente era la scarsa leggibilità degli schermi e la breve durata delle batterie. La svolta arrivò con l'introduzione dell'*e-ink*, l'inchiostro elettronico commercializzato a partire dal 2004 dall'omonima azienda, uno spin-off del MIT Media Lab. La nuova tecnologia – basata su microsfere sensibili ai campi elettrici – non richiedeva più uno schermo retroilluminato, riducendo notevolmente il consumo della batteria e consentendo di leggere anche all'aperto. Il primo dispositivo in commercio a utilizzare lo *e-ink* fu Librie della Sony nel 2004: peso di circa 300 grammi, memoria da 10 MB, compatibile con Windows e Linux, collegabile al PC tramite una porta USB. Il Sony Reader ottenne un insperato successo, soprattutto negli Usa: per la prima volta si intuì che l'eBook poteva avere un mercato di massa.

Lo scettico Jeff Bezos, fondatore e proprietario di Amazon, che fino a poco prima si era dichiarato un devoto dei libri cartacei, si convertì al libro digitale: «Che cosa amo di quegli oggetti fisici? Perché mi piace il profumo della carta e

dell'inchiostro? Perché lo associo alle parole verso le quali mi ha trasportato. Ma quello che amo sono le parole e le idee», dichiarò durante il lancio del primo Kindle.

La prima versione del Kindle aveva una curiosa forma trapezoidale, uno schermo con 4 livelli di grigio e una tastiera, pesava meno di un *paperback* ma i suoi 50 MB di memoria (espandibili con una SD card, una caratteristica che i modelli successivi non avranno) potevano contenere circa 200 volumi. Amazon lo mise in vendita il 19 novembre 2007 a un prezzo di 399 dollari: le scorte si esaurirono in cinque ore e mezza, il prodotto tornò disponibile solo cinque mesi dopo. Accanto a una serie di funzioni già disponibili, come la possibilità di ingrandire il carattere e di inserire annotazioni o la capacità di contenere centinaia di volumi, il nuovo dispositivo aveva una connessione Wi-Fi 3G grazie al sistema Whispnet fornito da Qualcomm. Un'altra profonda trasformazione al momento non venne quasi percepita: Amazon non vendeva più un dispositivo (il Kindle) o un prodotto (il libro come oggetto fisico, che poi resta di proprietà dell'acquirente), ma forniva un servizio a pagamento, come già stava accadendo per i servizi in abbonamento online a musica e video. Al momento del lancio, il Kindle Store aveva già 90.000 titoli in catalogo, compresa la (quasi) totalità della lista dei best seller del *New York Times*, oltre alle edizioni online di molti dei maggiori quotidiani. È sintomatico che a rompere il muro della diffidenza nei confronti degli eBook non sia stato un produttore di hardware come Sony né un editore, ma un distributore con una profonda conoscenza di vendite online ed enormi capitali a disposizione.

Due anni dopo, il 23 febbraio 2009, venne messo

in commercio il Kindle 2: era molto più sottile del suo predecessore, aveva perso la tastiera e per scrivere si digitava sulla tastiera che compariva sullo schermo. Grazie a 2 GB di memoria interna, poteva contenere circa 2.500 libri senza illustrazioni. L'opzione *text-to-speech* venne disabilitata nei modelli successivi, dopo le proteste degli editori. Per il lancio, Stephen King rese disponibile in esclusiva per il Kindle Store la prima versione del suo nuovo romanzo *Ur*. Il prezzo del *device* scese dai 399 dollari iniziali fino a 259 dollari in ottobre, con un costo di produzione stimato in 185,49 dollari.

Lo straordinario impatto del Kindle 2 eccitò i profeti del nuovo. Jacob Weisberg, editore di *Slate*, dichiarò a *Newsweek*: «La macchina costruita da Bezos segna una rivoluzione culturale. I libri stampati, uno degli artefatti più significativi della civiltà umana, stanno per accodarsi ai quotidiani e alle riviste lungo il viale dell'obsolescenza». Qualche perplessità la manifestò invece il fondatore di Apple, Steve Jobs: «Esisteranno sempre dispositivi dedicati, ma sono convinto che a spuntarla sarà un dispositivo più generalista. La gente non vuol spendere per un *device* dedicato». Da un'intuizione del genere iniziarono a svilupparsi i tablet: personal computer privi di tastiera, con forma e dimensione simili a quelle del Kindle 2 (o quelle delle antiche tavolette cerate), che utilizzano come input lo schermo (*touch screen*) adoperando le dita o un'apposita penna. A cambiare lo scenario sarà il successo dell'iPad, lan-



ciato proprio da Apple il 27 gennaio 2010. Nel frattempo il *device* dedicato aveva iniziato a conquistare i consumatori.

Nel maggio 2010, Amazon (che peraltro fornisce pochi dati, a propria discrezione e difficilmente verificabili) annunciò il sorpasso: nei suoi stores nel mese precedente si erano venduti più libri digitali che *hardcover*. A questo annuncio ne seguirono altri, che sembravano confermare l'inevitabile declino del cartaceo. I concorrenti si accodarono al trend, contrapponendo al Kindle altri *device*, come Nook o Kobo. Nel 2010 secondo Rüdiger Wischenbart (*The Global eBook Market*) gli eBook valevano il 7% del totale del mercato Usa, l'anno dopo raggiunsero il 20% e, secondo una stima di Price Waterhouse Coopers, puntavano al 50% nel 2016. La previsione si è rivelata troppo ottimistica: dopo il boom iniziale, nel 2018 la quota di mercato degli eBook a livello mondiale si è assestata sul 25,8% rispetto al 12,3% del 2013.

Sui mass media all'epidemia di profezie sulla fine del libro si sono sostituiti i moniti sulla sua

L'IMPORTANTE È LEGGERE

Nella pagina a fianco, Maxfield Parrish,
Alphabet, copertina
per *Collier's* del 12 settembre 1908.

FRONTIERE DELLA RIVOLUZIONE ELETTRONICA

insostituibilità. Nel 2015 *The New York Times* parlava di tracollo del mercato degli eBook e di ripresa delle librerie indipendenti. Negli Usa, il mercato guida nello sviluppo degli eBook, il 2017 ha segnato una battuta d'arresto, almeno per quanto riguarda gli editori tradizionali: 162 milioni di dollari di fatturato rispetto ai 180 milioni dell'anno precedente.

L'Italia, secondo l'Aie (Associazione italiana editori), nel 2016 ha visto un forte aumento del numero di eBook pubblicati (81.035 ovvero +29,6% rispetto all'anno precedente) con un fatturato di 63 milioni di euro e una quota di mercato pari al 5,2%, ma nel 2017 si è registrata una sostanziale stabilità. Le due modalità di lettura, sempre secondo Aie, si sono via via integrate: ormai il 40% dei lettori le utilizza entrambe (rispetto al 28% del 2014).

Con il passare degli anni la feroce contrapposizione tra difensori e detrattori ha lasciato spazio a posizioni più pragmatiche: gli eBook offrono ad autori, editori e agenti letterari una ulteriore possibilità di diffusione e sfruttamento economico del contenuto, affiancandosi a paperback, audiolibri, adattamenti teatrali, cinematografici, radiofonici, televisivi...

La discussione si è concentrata su aspetti più specifici. Uno dei più controversi è da sempre il rapporto tra il prezzo della versione elettronica e di quella cartacea, o meglio l'entità dello sconto, visto che il costo marginale della copia di un libro elettronico è in apparenza nullo. Per difendere i propri margini (e il loro rapporto con i librai, ritenuti elemento essenziale nell'ecologia del libro) gli editori tendono a mantenere alto il prezzo degli eBook, mentre Amazon e i paladini del libero mercato e della concorrenza spingono per

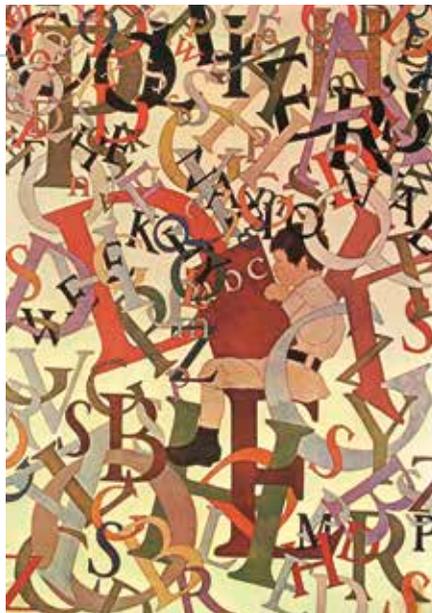
la liberalizzazione. Va anche sottolineato che gli stores online permettono una gestione della leva del prezzo molto più flessibile e personalizzata rispetto ai negozi fisici (senza dimenticare la possibilità di una comparazione del prezzo tra i venditori da parte del cliente).

Un altro terreno di indagine riguarda le tipologie di volumi più adatte all'ecosistema digitale. A giudicare dall'opinione più diffusa (e dai dati disponibili) sarebbe favorita la letteratura di consumo, a cominciare dal *romance* (il "rosa") e dai thriller. Non va sottovalutata la possibilità di valorizzare la "coda lunga", per raggiungere nicchie di lettori con titoli a bassa tiratura o difficilmente reperibili. La convergenza tra la auto-pubblicazione online (offerta anche da molte piattaforme, compresa Amazon) e la disponibilità del canale digitale sta cambiando molte abitudini di scrittura, pubblicazione, marketing e consumo. Come ha spiegato ai suoi azionisti Jeff Bezos, il programma Kindle Direct Publishing, la piattaforma di autopubblicazione di Amazon, ha pubblicato nel 2017 oltre 1.000 autori, distribuendo royalties per più di 100.000 dollari.

Un'innovazione scarsamente considerata riguarda la possibilità di monitorare in dettaglio e in tempo reale l'attività del lettore. Una delle prime applicazioni commerciali in questa direzione aveva finalità educative. La app CourseSmart Analytics, testata a partire dal 2012 e commercializzata l'anno successivo, è in grado di registrare la quantità di tempo che uno studente passa su ogni pagina di un libro di testo, i capitoli che tende a saltare, i passaggi che gli creano difficoltà, e comunica all'insegnante una valutazione sull'"impegno" dello studente; il CourseSmart Engagement Score prevede diverse metri-

che, tra cui lunghezza media della sessione di lettura/studio, numero medio di pagine, numero di sottolineature ed evidenziazioni, note, segnalibro e libri utilizzati, condensati in un punteggio che misura l'impegno. Il sistema permette di controllare l'attività del lettore ma – a partire da questi dati – dovrebbe anche consentire di migliorare la qualità dei libri di testo. Lo stesso meccanismo di feedback potrebbe essere adottato per intervenire su testi di qualunque genere, compresi i romanzi, e magari consentirebbe di personalizzarli – anche sulla base dei dati sulle preferenze dei singoli utenti. Le curve dell'attenzione che si possono ricavare dai *big data* sulle abitudini di lettura sul Kindle sarebbero preziose per qualunque editore e autore, ma anche per dattatori, marketing manager e affini. La diffusione sul mercato di una nuova tecnologia può avere effetti impreveduti e innescare trasformazioni profonde, che vanno al di là delle intenzioni di chi le ha promosse. Di recente Maryanne Wolf (autrice di *Come Home: The Reading Brain in a Digital World*, Harper Collins, 2018) ha lanciato un drammatico grido d'allarme. Alcune ricerche fanno ipotizzare che la lettura sullo schermo sia di qualità differente da quella sulla carta.

A Stavanger, in Norvegia, la psicologa Anne Mangen ha fatto leggere a un gruppo di studenti delle scuole superiori *Jenny, Mon Amour*, un ro-



manzo infarcito di scene di sentimento e desiderio: i lettori del “libro di carta” sono stati molto più abili dei colleghi che lo hanno letto su Kindle nel ricostruire la trama e le singole scene in ordine cronologico. Studiosi come Karin Littau e Andrew Piper sottolineano l'importanza della «fisicità» dell'«oggetto libro», che permette di cogliere la «geometria» delle parole e l'«esserici» del testo. Lo *skim reading*, la lettura intermittente che “screma” il

testo, concentrandosi sulla prima riga per poi soffermarsi solo su parole ritenute significative ma senza una attenzione costante e continua al tessuto delle frasi, è diventata la modalità tipica di chi legge in Rete: secondo i ricercatori, «riduce la comprensione profonda e l'apprendimento, non consente di dominare la complessità e di capire i sentimenti altrui, e ci impedisce di godere della bellezza e di produrre un pensiero personale» (cfr. Maryanne Wolf, *Skim reading is the new normal. The effect on society is profound*, in *The Guardian*, 25 agosto 2018).

Lo scenario è in continua evoluzione: la diffusione degli smartphone – dispositivi universali sempre connessi su cui convergono tutti i contenuti multimediali – sta cambiando tutti i consumi culturali. Ma c'è chi già profetizza che anche gli smartphone sono destinati al tramonto, e in tempi relativamente brevi.

Oliviero Ponte di Pino

miei colleghi più giovani che erano abituati a lavorare con regole diverse. In effetti ho avuto una formazione molto vicina al giornalismo anglosassone, essendo diventato corrispondente da Mosca quando avevo 27 anni. Lì si era formata una piccola colonia di giornalisti stranieri che viveva a lavoro a stretto contatto, quindi per me il sistema anglosassone non era una novità. In ogni caso quella di *CNN Italia* è stata un'esperienza fondamentale per tutti, anche perché ha dimostrato in anticipo come il giornalismo italiano avesse esagerato con l'aspetto autoriale e narrativo, avendo una tradizione colta ma troppo poco giornalistica nel senso stretto della parola. Innanzi tutto il giornalismo italiano è sempre stato privo di regole, mentre quello anglosassone ha un codice etico molto severo e poi il modo di scrivere era completamente diverso. Il famoso *lead*, ovvero l'attacco dell'articolo, nei giornali americani ha delle norme molto precise, ma se si prova a tradurle in italiano i risultati non sono gli stessi, proprio perché la concezione che ci sta dietro è completamente diversa. Il giornalismo inglese è molto fattuale e prevede sempre la citazione di una fonte, qualunque sia l'evento citato. Questo continuo rimando alla fonte, nel giornalismo "mediterraneo" sembrerebbe ridondante. Dico "mediterraneo", perché anche le testate spagnole e francesi sono riconducibili allo stesso approccio, basti pensare a *Le Monde* che una volta era scritto in maniera molto letteraria. In realtà però qualche testata italiana aveva cominciato ad usare il criterio della verificabilità: *La Stampa* nella quale ho lavorato dal 1969, allora era diretta da Alberto Ronchey, aveva già un approccio estremamente rigoroso. Anche Ronchey aveva una formazione anglosassone (non a caso era giudicato un po' troppo esterofilo) e imponeva il controllo della notizia, controllo che era già stato un caval-

lo di battaglia del precedente direttore, Giulio De Benedetti. Quando correggeva un articolo, ad esempio su un incidente stradale, De Benedetti segnalava: "Manca l'età, manca l'indirizzo", poiché voleva tutti i dettagli con estrema precisione e all'inizio del pezzo. A parte *La Stampa*, gli altri quotidiani puntavano a una scrittura che in effetti era troppo imitativa rispetto alla letteratura. Quando sono passato a *la Repubblica* dove ero a capo della redazione politica, confesso che impazzivo nel leggere i pezzi dei miei colleghi perché mancava sempre la notizia, che veniva "nascosta" affinché il testo sembrasse, appunto, più letterario. Ho avuto molte difficoltà a convincere giornalisti importanti e firme affermate a portare la notizia dal quinto al primo capoverso, anche perché Scalfari era molto indulgente in questo senso».

Tu sei arrivato a *la Repubblica* nel 1986, quando c'è stato il superamento nelle vendite rispetto al *Corriere della Sera*.

«Il *Corriere* aveva diminuito le vendite nel momento in cui la sua autorevolezza era stata compromessa dalla questione della P2; *Repubblica* aveva convinto il suo pubblico grazie alla sua formula e, in fondo, anche alla sua "partigianeria". Possiamo parlare di una rivoluzione attuata da *Repubblica*, anche se una prima rivoluzione era stata fatta dal *Giorno* diretto da Italo Pietra dal 1960 al 1972. Io ho deciso di fare questo mestiere perché mi ero innamorato del giornalismo di Pietra. Ero un liceale e amavo leggere gli articoli delle firme straordinarie che Pietra aveva raccolto intorno a sé e che confluirono poi in *Repubblica*: Bernardo Valli, Natalia Aspesi, Giorgio Bocca, Willy De Luca, Alberto Arbasino, Vittorio Emiliani, Giampaolo Pansa e Tiziano Terzani. Per lo sport, firme eccezionali come Gianni Brera, Mario Fossati e il mio grande amico

aveva negli anni di cui parlavo prima».

Questo per la politica; ma la stessa cosa avviene anche per la cultura e il costume?

«Le pagine di cultura, pur non essendoci più la terza pagina, hanno mantenuto il loro spazio, il che ovviamente è un fatto positivo. Purtroppo oggi lo spazio dedicato a costume e società si è enormemente dilatato; e a mio parere in queste pagine c'è anche molta "panna montata". Io sono un lettore particolare, ma ammetto che salto spesso questa parte dedicata al cosiddetto "stile di vita", perché non trovo qualcosa di veramente interessante. Per non parlare delle rubriche di gossip, che forse dovrebbero essere lasciate alle testate di settore. I giornali hanno creduto che questo tipo di informazioni fosse più appetibile in un'era in cui l'attenzione viene catturata dai *social media* e dalla eccessiva invadenza del privato. Lo stesso fenomeno è avvenuto alla televisione, dove c'è stato un progressivo aumento nei telegiornali della cronaca nera e rosa. Quando ho diretto il TG2 la cronaca nera entrava solo a fronte di fatti veramente eclatanti, la cronaca rosa era praticamente inesistente. Si può dire che sia stato Carlo Rossella a introdurre al TG1 la cronaca nera e rosa già a partire dal minuto 20 per proseguire fino alla fine del tg. Tra l'altro, tornando alla carta stampata, questo fenomeno non ha fatto aumentare le vendite, com'è evidente dai numeri».

Ma allora quale potrebbe essere un futuro possibile per il giornalismo?

«Credo che una possibilità sia nella sempre maggiore integrazione tra carta stampata e digitale. Sono due i giornali che considero esemplari da questo punto di vista, perché, pur essendo autorevoli e destinati a un pubblico non di massa, hanno capito in anticipo che la Rete poteva essere una grande possibilità: il *Financial Times* e il *New York Times*. Tut-

ti e due hanno integrato la versione cartacea e quella digitale in una maniera perfetta, per cui nella versione on line trovo l'articolo uscito sulla stampa, ma anche l'aggiornamento in tempo reale».

E anche immagini e video non disponibili sulla carta. Forse questa integrazione fra i tre media se ha portato a una semplificazione in senso riduttivo in termini di stile e di contenuto, col tempo potrebbe portare a un arricchimento in termini di verificabilità e correzione delle notizie, ma anche di possibilità di approfondimento sia testuale che iconografico.

«Il digitale ha una flessibilità che la carta non può avere. Le notizie vengono aggiornate continuamente. Non a caso il *New York Times* nel 2012 ha preso come amministratore delegato Mark Thompson, ex direttore generale della BBC, un uomo di televisione che non aveva esperienza di giornali, e l'anno scorso il *NYT* ha annunciato che la pubblicità della versione digitale ha superato quella della versione stampata. Credo che sulla carta sopravviverà solo il giornalismo di qualità, ovvero quotidiani che puntano a un pubblico sofisticato, che ha bisogno di notizie importanti date in maniera intelligente. Un altro punto da sottolineare è la difficoltà dei giornalisti italiani di usare il doppio registro, ovvero il linguaggio per la carta stampata e quello per la versione on line. Si tende a specializzarsi, mentre al contrario è necessario saper usare entrambi i registri».

Il futuro potrebbe andare nella direzione di un prodotto costoso ma di altissima qualità. Anche perché il tempo delle 700.000 copie vendute è ormai un ricordo.

«È un ricordo e non tornerà mai più. Ma gli editori e i giornalisti italiani non hanno ancora capito che vincerà la qualità sulla quantità. Anche i famosi tabloid inglesi hanno dovuto fronteggiare un calo im-

pressionante, perché le notizie che venivano offerte al pubblico oggi si recuperano in autonomia sui *social*. Non vedo novità e cambiamenti né sulla carta stampata né in televisione. Il pubblico sta cambiando; il giornalismo di bassa qualità e la televisione generalista ad un certo punto entreranno in crisi. Come avrebbe detto Brera c'è stato un "ingaggioffimento" del giornalismo televisivo in particolare nei *talk show*, con un decadimento in rissa, che prima o poi non troverà riscontro nemmeno nel grande pubblico. Certo non si può dimenticare tuttavia che a differenza delle testate inglesi, i nostri giornalisti vengono letti solo dal pubblico italiano, quindi il mercato è ovviamente molto più ridotto. Ma comunque anche il nostro mercato potrebbe avere dei numeri interessanti».

Forse ci potrebbero essere anche contaminazioni o integrazioni con altre professioni?

«No, io credo che nonostante tutto il giornalismo sia una professione che deve mantenere le sue caratteristiche e le sue prerogative, senza contaminazioni con altri mestieri. Lo scrittore deve fare lo scrittore e il giornalista deve fare il giornalista. Sono convinto che la professione del giornalista sia un lavoro altamente specialistico e che lo sarà sempre di più. Sono contrario alle contaminazioni che stanno prendendo piede in varie direzioni. C'è un'enorme differenza fra il "giornalismo fai da te" di un blogger e il lavoro di un professionista, e la contaminazione fra questi due approcci può portare solo alla disin-

formazione. Oggi il giornalismo viene insegnato anche all'università e questo lo trovo giustissimo. I giornali devono ricorrere a queste risorse, che avranno una formazione sempre più specializzata. Gli scrittori, quando ho iniziato, scrivevano in terza pagina, ma non erano giornalisti. Il critico letterario è qualcosa di diverso da uno storico della letteratura e parla ovviamente a un pubblico diverso, fatto di persone più o meno colte ma non di specialisti».

Tu hai vissuto un periodo storico straordinario, facendo un percorso professionale quasi incredibile per complessità e responsabilità. Ti chiedo un parere più che sul periodo che hai vissuto, su cosa si devono aspettare le nuove generazioni.

«In questi ultimi anni sembra che ormai non ci sia più niente di nuovo o di emozionante, sembra che tutto sia stato vissuto, forse perché oggi c'è un eccesso di immagini e dati, ma non certo un eccesso di informazioni. Si è persa la qualità del racconto per una sovraesposizione dell'immagine che prevale sul testo. Ma non è vero, mi ricordo i grandi servizi di reporter come Gianfranco Moroldo fatti con Oriana Fallaci, l'immagine aveva una funzione dirompente ma era sempre accompagnata da una riflessione. Quello che manca oggi è il grande giornalismo d'inchiesta, che è l'arma vincente di quel giornalismo anglosassone di cui parlavo prima e che a mio parere potrà far rinascere anche il giornalismo italiano».

Paolo Garimberti

[intervistato da Maria Canella]



ESEMPI VIRTUOSI

Nella pagina a fianco, la sede del *New York Times*, che ha saputo contendere il primato delle *news* a Google e Facebook.

I RAPPORTI TRA STAMPA, POTERE E CITTADINI

PERCHÉ LA CARTA STAMPATA NON HA COLTO
CIÒ CHE STAVA ACCADENDO IN ITALIA

ALLE ORIGINI DELLA CRISI

"IL GIORNALISMO SCRITTO NON È UN MESTIERE
COME UN ALTRO: È NECESSARIO CHE RECUPERI
CAPACITÀ DI SCELTA, CORAGGIO E PASSIONE"

di STEFANO LUCCHINI

Per la generazione italiana che oggi è a cavallo dei cinquanta/sessanta anni uno degli aspetti più evidenti del tempo che è passato è la chiusura di almeno un terzo delle trentatremila edicole di una volta e la trasformazione di quelle che si ingegnano per resistere, che ora provano a vendere di tutto, e certo non hanno più le pile dei quotidiani cartacei come *core business*. E in gran parte non sono più gestite da connazionali ma da immigrati, per lo più cinesi. Per noi ragazzi, da studenti e poi anche da giovani che facevano gavetta, l'edicola era un luogo magico, il posto dove inseguire i propri sogni imparando a riconoscerli e a rincorrerli nelle testate più varie, che erano per noi veri e propri tesori da scoprire, una sorta di *master* continuo per capire qualcosa di più rispetto alle nozioni scolastiche, per scoprire mondi diversi e lontani. C'era anche, e contava, il rapporto con la giornalista o il giornalista, che muovevano un flusso vivo, con la guerra delle locandine la mattina

e con i titoli a caratteri cubitali dei giornali del pomeriggio che scandivano gli eventi più importanti di quegli anni. Era un posto con una dignità culturale evidente e, cosa persino più importante col senno di poi, era un posto dove si pagava tutto, salvo qualcosa che ci veniva permesso di leggere gratis durante le giornate in cui si bigiava la scuola e si restava almeno qualche ora in quel giardino incantato.

Oggi è pura preistoria ricordare la centralità fisica dell'edicola: i ragazzi (e noi stessi incalliti romantici sopravvissuti) ce l'hanno sempre con sé, è nello smartphone, è in gran parte gratuita, consente di collegarsi ai siti web di tutto il mondo e, attraverso le famigerate Faang (Facebook, Amazon, Apple, Netflix e Google), permette di essere in contatto tra di loro e reperire all'istante qualsiasi informazione o servizio di cui dovessero aver bisogno.

È la contemporaneità, ed è sbagliato chiedersi se si stava meglio o peggio allora. Certo è che il più gran-

de salto tecnologico degli ultimi trent'anni ha cambiato profondamente la struttura all'informazione. Quel che conta è chiedersi se, al di là delle difficoltà economiche del settore, il ruolo dei media come elemento fondamentale di democrazia è cresciuto o diminuito e se il perdurare della crisi della carta stampata è un rischio per l'equilibrio democratico oppure uno dei tanti assestamenti indotti dai tempi nuovi e dalle loro peculiarità. E, insieme, chiedersi quale può essere il rapporto tra nuovi media digitali e nuova fase politica mondiale che vira verso i sovranismi, i populismi e i protezionismi.

Volendo tenere il filo del discorso sulle conseguenze generali della crisi della stampa in Italia (negli Stati Uniti ad esempio, che è sempre un riferimento fondamentale nel settore, resta molto vitale la stampa locale mentre i tre grandi giornali nazionali si stanno riorganizzando con buoni risultati e abbiamo visto appena qualche mese fa a Bagnai, ospiti di Andrea Ceccherini, i direttori del *Washington Post*, del *Wall Street Journal* e del *New York Times* contendere il territorio ai responsabili delle *news* di Google e Facebook), dobbiamo dare per scontati alcuni fatti che meriterebbero lunghi discorsi. Ecco:

- a) Google e Facebook hanno drenato miliardi di euro di pubblicità, che prima in gran parte finivano ai cosiddetti media tradizionali, tv, radio e quotidiani, cosicché da dieci anni la carta stampata è all'angolo, avendo perso dal 35 al 50% delle proprie entrate, a fronte di costi per il personale che restavano elevati nonostante i tagli;
- b) le copie vendute nello stesso periodo sono vistosamente calate poiché i giovani si informano sul web e gli anziani vengono o sfortiti dall'età, oppure passano anch'essi al web;
- c) la Grande Crisi economica dell'ultimo decennio



ha dato l'ultimo tocco, anche perché in Italia i grandi inserzionisti (moda e auto in particolare, ma anche i grandi gruppi pubblici) hanno fatto quel che si dice "mantenimento", riservando invece i budget importanti ai mercati, soprattutto asiatici, dove crescevano a doppia cifra;

- d) la tv ha limitato i danni, anche perché quella pubblica ha usufruito del canone nella bolletta elettrica, una sorta di procedura forzosa per eliminare alla radice l'evasione, decisa dal governo Renzi;
- e) la radio ha tenuto meglio, confermandosi mezzo "caldo" e utile nella mobilità.

Si tratta di trend che possiamo definire indotti dalla storia, perciò difficilmente modificabili, salvo nicchie o casi particolari. È in questo quadro che dobbiamo esaminare quello che è successo e quel che sta succedendo dal punto di vista del triangolo giornali cartacei (che, sia pure in difficoltà, continuano ad avere molta influenza sull'opinione pubblica), politica (e più in generale assetti di potere) e cittadini. Lo faremo esaminando più da vicino i comportamenti dei soggetti che ne sono stati protagonisti, situando la nostra ricostruzione a partire dal 1992, dalla fine della Prima Repubblica, visto che la rivoluzione di Internet è successiva e che, prima del crollo, gli assetti erano stati più stabili anche per l'informazione.

Gli editori. Proprio in quell'anno vennero messi

TUTTO COMINCIÒ CON TANGENTOPOLI

Nella pagina a fianco, il Palazzo di Giustizia di Milano dove si inaugurò la stagione che portò alla fine della Prima Repubblica.

I RAPPORTI TRA STAMPA, POTERE E CITTADINI

sotto accusa per corruzione i più importanti di loro (i capi di Fiat, Olivetti e Montedison) dalla Procura di Milano. Cesare Romiti mandò un memoriale dopo gli arresti di alcuni manager di punta del gruppo, Carlo De Benedetti passò una notte a Rebibbia dopo un trasferimento in auto da Milano, Raul Gardini scelse un epilogo personale qualche ora prima di essere interrogato da Antonio Di Pietro. Gli editori, tutto sommato, uscirono abbastanza indenni dal filone d'inchiesta giudiziaria denominato "Mani Pulite". Ma con un certo affanno, che si tradusse in un coordinamento informale tra i principali giornali del Paese. Si cominciò con la regia unica delle notizie giudiziarie, poi un po' perché era comodo e un po' perché erano tempi difficili si passò a unificare di fatto le prime pagine dei principali cinque giornali italiani. Guidava il *Corriere della Sera*, qualche volta la *Repubblica* andava per conto proprio, ma sostanzialmente prima pagina e "primo sfoglio" erano gocce d'acqua. Questo autentico "pensiero unico" ebbe a durare nelle forme rigide di cui sopra per quasi tutti gli anni Novanta, ma fondamentale è rimasto in vigore tuttora. Non ci sono più le telefonate serali ma la cultura degli stati maggiori della carta stampata è rimasta la stessa, per cui anche oggi le prime pagine hanno pressoché la stessa gerarchia delle notizie, solo in parte vivacizzata dai giornali con maggiore vicinanza ad alcuni partiti politici e quindi, quando i loro referenti sono all'opposizione, dotati di maggiore verve polemica.

Secondo punto importante che riguarda gli editori: in generale non hanno saputo reagire alla crisi dello scorso decennio, se non ricorrendo al sostegno pubblico per i prepensionamenti dei giornalisti. È un fatto che solo in anni recentissimi Urbano Cairo sia arrivato a gestire il *Corriere della Sera* come editore "puro" (certamente con attività extra settore infinita-

mente minori rispetto ai suoi *competitor*) e abbia una sua idea di giornalismo popolare che cerca di innestare nel corpaccione del primo giornale italiano; John Elkann ha portato a casa la fusione tra *La Stampa* e il Gruppo Espresso, ma le difficoltà di *Repubblica* non sono state superate (è entrato invece nell'azionariato dell'*Economist*, seguendo in tal modo anche la ricollocazione all'estero di Fca); Confindustria resta tuttora alle prese con la crisi del *Sole 24 Ore*, giornale che a nostro giudizio avrebbe dovuto risentire meno degli altri della crisi, avendo un pubblico alto e una diversificazione del brand tra le migliori in Europa, a cominciare dalla Business School e dai prodotti per i professionisti, gli uni e l'altra ceduti per fare cassa. Si potrebbe continuare con gli altri editori: alcuni tengono le posizioni (Rifesser), operazioni di nicchia hanno avuto successo (*Il Fatto Quotidiano*), ma il *mainstream* non ha avuto colpi di reni.

I giornalisti. Guardando dall'esterno, appare chiaro che sono rimasti protagonisti e vittime di uno schema novecentesco e parasindacale: la colpa della crisi generalmente viene addossata agli editori, l'innovazione di prodotto si riduce spesso a *restyling* grafici più o meno costosi che non possono evidentemente cambiare le sorti economiche dell'azienda, il web viene tuttora visto come una sorta di serie B dell'informazione. E in generale si chiudono gli occhi di fronte alla situazione che peggiora. Le "firme" sono sempre più o meno le stesse, segno di un ascensore sociale interno alla professione bloccato. Si potrebbe continuare.

La politica. Nel primo ventennio di quella che per convenzione viene denominata Seconda Repubblica, uno dei principali protagonisti, Silvio Berlusconi, ha fatto leva sulle proprie televisioni, e anche su quella pubblica quando era al governo. La stampa gli è stata prevalentemente contro, essendo più con-



venenzionalmente vicina al Partito democratico e in generale alla sinistra, e quando nel 2008 sembrava che anche *la Repubblica* si fosse stancata di dargli addosso, lui stesso fornì nuovo materiale (Noemi e poi le Olgettine) per rinfocolare l'attacco che lo portò a lasciare il governo a Mario Monti a fine 2011.

Negli ultimi anni, poco meno di un decennio, è cresciuto a lungo in sordina e poi è esploso negli ultimi tre anni il Movimento Cinque Stelle. Non ha avuto alcun sostegno dai giornali del *mainstream* editoriale né, meno che mai, dalle televisioni. È cresciuto lontano dall'*establishment* anche giornalistico, salvo alcune eccezioni, si è nutrito di Internet come piattaforma organizzativa ma, a nostro giudizio, ha beneficiato soprattutto degli errori della sinistra, ha pescato a piene mani nella crisi economica e ha dato voce a tanti che non venivano considerati né dalla destra né dalla sinistra, proprio quando queste antiche distinzioni perdevano riferimenti sociali, con l'impovertimento del ceto medio, la globalizzazione e i fenomeni a essa collegati, e così via. La crescita della Lega è stata invece più fulminea, passando in poco più di una tornata elettorale da alleata minore in un ipotetico centrodestra ancora dominato da Berlusconi a partito egemone del centrodestra ma alleato di governo dei Cinque Stelle. Il tutto mentre molti giornali puntavano ancora sulla ennesima rimonta del Cavaliere. Anche qui, e torno alla domanda iniziale sul ruolo della stampa, il giornalismo non ha fatto completamente la propria parte. Legato agli interessi, magari declinanti ma sempre attivi, dei propri editori è rimasto per forza d'inerzia a sostenere forze politiche che inanellavano errori, non ha capito cosa succedeva nel Mezzogiorno del Paese e ha alzato un generico "allarme populismo" senza

distinguere tra le ragioni effettive del popolo (circa cinque milioni di poveri italiani e quindi guerra tra poveri con gli immigrati, insicurezza, giovani senza opportunità di cui si è occupata,

senza tuttavia raggiungere l'obiettivo, paradossalmente solo Confindustria con la proposta di abbattere il cuneo fiscale sulle nuove assunzioni, e così via). I media non hanno fatto nulla per andare a vedere le reali condizioni di vita, i "quartieri Bastogi" che anche il cinema ha saputo descrivere meglio. Di fatto, non intervenendo per raccontare, ha allargato il solco tra garantiti (seppur meno di prima) e non garantiti, tra *establishment* traballante e insicuro e popolo in difficoltà.

Ancora: l'Europa. Siamo stati il Paese più acriticamente favorevole all'Europa, senza mai impegnarci seriamente nelle istituzioni di Bruxelles (l'unico che l'ha fatto bene per qualche tempo, Antonio Tajani, è stato efficiente commissario europeo ed è tuttora presidente del Parlamento di Strasburgo, anche se in questi mesi è più spesso in Italia per seguire le sorti di Forza Italia), non abbiamo capito le leadership in esaurimento (Merkel), abbiamo dato troppo credito a quelle nascenti (Macron, che ora cerca ancora di nascondere dietro alla vittoria della Francia ai Campionati mondiali di Russia il crollo dei consensi interni), abbiamo recepito direttive su direttive, ma non abbiamo saputo utilizzare al meglio i provvedimenti davvero importanti, come ha fatto ad esempio la Germania con le sue banche.

E, tema quanto mai attuale, il governo giallo-verde: arrivato contro tutte le previsioni, rappresenta il primo vero cambio di rappresentanza politica dopo alcuni decenni in Italia, e si lega a un'ondata di protesta mondiale non catalogabile entro gli schemi cui eravamo abituati. Ha difficoltà evidenti di esperien-

za e di personale politico qualificato, tuttavia è espressione di ceti e bisogni riconoscibili e sinora non rappresentati. Il giornalismo italiano cosa fa? In gran parte, li considera quasi come usurpatori, barbari senza cultura (e per qualcuno di loro si tratta di un giudizio non affrettato), ma soprattutto senza *bon ton*, senza buone frequentazioni, gente che non va nei salotti, che peraltro non esistono più, perché non sa tenere le forchette in mano. Salvo esercitare un deferente ossequio ai leader pentastellati e deplorare che vogliano andare in televisione senza contraddittorio, dimenticando le platee offerte senza colpo ferire ai vecchi leader ora improvvisamente fuori moda.

Insomma, nel tema italiano della classe dirigente, tema che esiste ed è cruciale, i giornali così come sono non offrono alcun aiuto nella selezione, non puntano mai su qualcuno che potrebbe fare strada perché è più sicuro sostenere chi è già arrivato, si infiammano nelle battaglie elettorali per i “governatori” delle Regioni, ma non vanno mai a verificare cosa fanno dopo gli eletti. Rating, o più banalmente pagelle, tipo quelle dei giornali sportivi sulle partite di calcio, manco a parlarne perché significa assumersi delle responsabilità, dunque almeno lavorare di più.

Intanto, ci si informa sul web, le notizie principali sono dappertutto e sono gratuite e il fatto di essere fornite in tempo reale sembra quasi sinonimo di qualità. Purtroppo non è così, conoscere in tempo reale soprattutto i grandi fatti di cronaca aggiunge poco o nulla ad una riflessione matura, è un livellamento in basso, in definitiva una falsa partecipazione. Già quella fascia di ragazzi più avvertita che sa leggere i siti web dei grandi giornali stranieri si accorge facilmente che spesso le cose non stanno come le raccontano in Italia, che la realtà è più complessa

e che la complessità comporta costi e sacrifici, anche solo per capire. C'è anche un web meno legato al ruolo delle notizie per così dire ufficiali, ci sono molti siti indipendenti dalle testate tradizionali che concorrono a formare l'opinione pubblica e talvolta anticipano *news* o analisi, e vanno aiutati a restare in vita e a svolgere con più professionalità un ruolo importante poiché anche loro accusano difficoltà, pur avendo meno costi.

Quindi, e qui mi fermo perché su argomenti che toccano la carne viva delle democrazie occidentali avanzate la passione rischia di prevalere, è fondamentale che il giornalismo scritto, il giornalismo della carta stampata recuperi capacità di scelta, coraggio e passione perché esso non è un mestiere come gli altri. Che per tale missione civile serva prima recuperare bilanci in attivo è quasi una banalità, ma si possono recuperare bilanci in attivo o almeno in pareggio senza passione civile, senza il sacro fuoco di raccontare la realtà così com'è e non come vorremmo che fosse? Mi auguro che questo circolo vizioso si spezzi, nell'interesse di una comunità, quella dei nostri figli, che deve ritrovare coesione, orgoglio, sicurezza e il piacere di leggere buoni giornali, su qualunque piattaforma essi siano reperibili.

Solo così giornali, giornalisti (e relativi editori) possono ritrovare quell'*equilibrium point* che consente loro di avere un ruolo fondamentale nella società che cambia come sintesi giornaliera tra *watchdog* del potere nella visione americana, talvolta cinematografica e talvolta reale, del giornalismo e *routine* quotidiana. Altrimenti, come dicevano i nostri nonni, il rischio è che “succede un '48” e la stampa rischia di non riuscire nemmeno a distinguere a quale secolo della nostra storia patria esso si riferisca.

Stefano Lucchini



E^{ditori}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

AL SERVIZIO DEI LETTORI IN PERICOLO

Nella pagina a fianco, l'eroe dei fumetti Clark Kent, alias Superman, che lavora come redattore al *Daily Planet*.

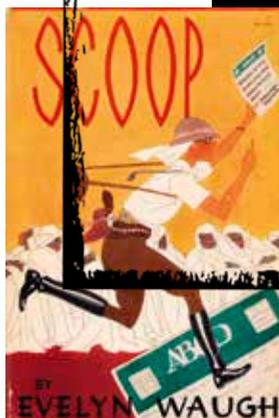
VITTIME LETTERARIE DELLE NUOVE TECNOLOGIE

ASCESA, APOTEOSI E ROVINOSA CADUTA
DEL GIORNALISTA DA ROMANZO

L'ULTIMO REPORTER

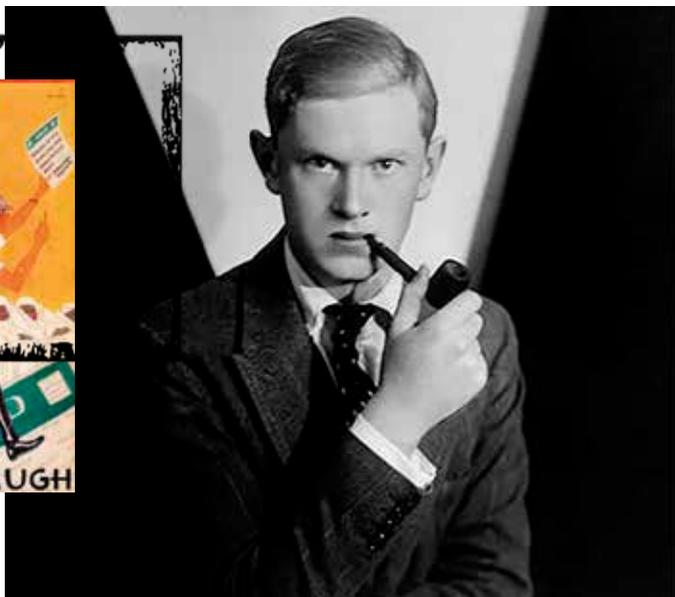
EROE O CINICO, L'INVIATO SPECIALE HA ISPIRATO
I ROMANZI DI UN'EPOCA ORA CANCELLATA CON UN
TWEET O UNA FOTO PUBBLICATA SU INSTAGRAM

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



POST VITTORIANO

Qui sopra, la copertina di *Scoop*
di Evelyn Waugh (a destra).



La deriva imboccata dalla stampa negli ultimi anni ha portato a dibattere sulla data di pubblicazione dell'ultima copia del *New York Times* e a fantasticare dei nuovi e brillanti mestieri dell'informazione digitale, ma sembra aver evitato l'elaborazione di un danno tutt'altro che collaterale e cioè la scomparsa della figura del giornalista da romanzo così come è evoluta nell'immaginario collettivo dell'ultimo secolo (anno più, anno meno). Non è in causa la scomparsa del giornalismo, sia chiaro, ma proprio quella del mitico inviato speciale, armato solo di *trench*, penna e taccuino nelle remote trincee del Pianeta, o del suo paradigmatico opposto, il cronista politico senza scrupoli, pronto a ogni compromesso tra velleità di potere e ambizione sociale. Come in un giallo perfetto, le indagini sono state minuziose e i detective si sono sfidati con analisi e deduzioni brillanti ma si sono concentrate essenzialmente sulla crisi dei giornali senza accorgersi del cadavere che giaceva da un pezzo in mezzo alla stanza: quello del giornalista da leggenda e dell'aura un po' maledetta che ne ha accompagnato per lungo tempo le gesta. Honoré de Balzac, in un suo piacevole "trattato", distingueva con un certo sprezzo tra camarillisti parlamentari, panflettisti, fabbricatori di articoli di fondo, factotum, nientologi, incensieri, giustizieri e molti altri. Ciascuno di essi, nel suo aspetto autentico o caricaturale, era palesemente un personaggio da fiction tanto quanto poteva esserlo uno scrittore *bohémien* o un politico corrotto. Nel tempo le cose sono cambiate di poco: alle

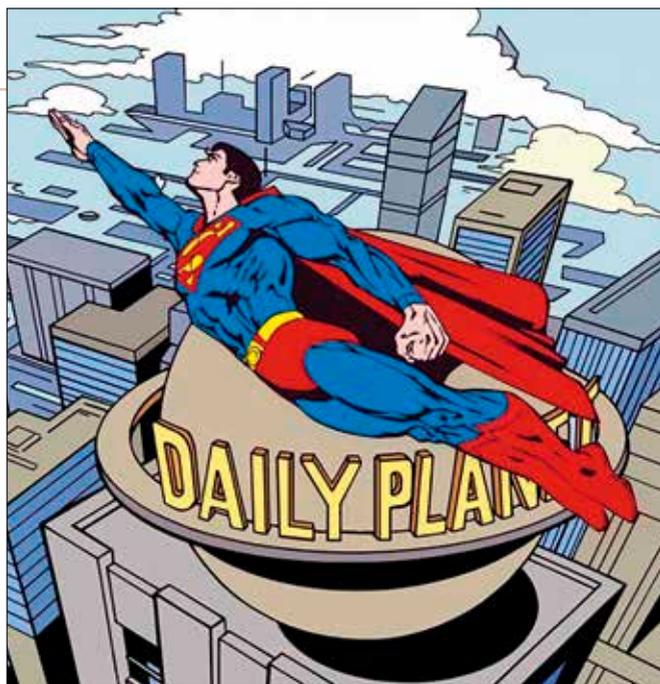


figure elencate si sono aggiunti "culi di pietra", addetti al desk, inviati di punta, editorialisti, tutologi e "scavafango" (come li ha definiti James Ellroy in *American Tabloid*), mezzibusti televisivi, miti mediatici (da Peter Arnett a Christiane Amanpour) e infine campioni dei *social network*, *youtuber* e artisti della corrispondenza virtuale istantanea. Anche se l'impressione è che questi ultimi abbiano raggiunto grandi vette di popolarità ma forse non il fascino dei professionisti delle *news* dell'era precedente all'avvento del web. Senza contare il rischio di un labile confine tra alcuni giornalisti di grande seguito internetiano e i veri e propri *influencer*.

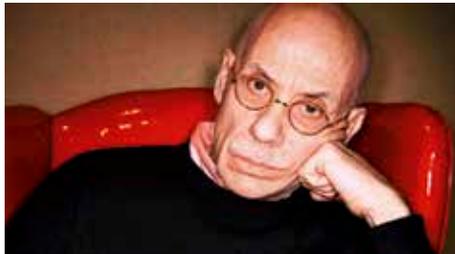
Nel nuovo mondo delle *fake news* e dei *troll* dispensatori di verità improbabili, nessuno mette in dubbio l'importanza delle notizie o la necessità del giornalismo investigativo. Anzi: della cocciutaggine del cronista c'è sempre più bisogno

e, tra le nuove leve, le autentiche regole del mestiere sono forse più sentite di prima. A sua volta il *citizen journalism*, che fa di ogni cittadino un potenziale scrittore civile e una fonte d'informazioni, apre senz'altro prospettive di trasformazione assolutamente promettenti se e quando non prende la forma dello sfogo collerico protetto dall'anonimato della Rete. Al massimo si può far notare che la caccia alla notizia sceglie spesso la scorciatoia della frivolezza e che si è passati con una certa disinvoltura dai dispacci di Luigi Barzini nella guerra russo-giapponese d'inizio Novecento ai *tweet* di puro *gossip* sui seni rifatti di qualche vip. Ma l'ossessione dello scoop resta vivissima e, se qualcuno rimpiange il mitico reportage del caso Watergate o le interviste di Oriana Fallaci dovrebbe ammettere che in ogni caso l'offerta giornalistica odierna è sempre più ampia: dalle immagini proibite delle guerre più esotiche alle inchieste sugli scandali politici e finanziari su scala locale o planetaria. Se la competizione si è allargata e gli attori della comunicazione si sono moltiplicati, è altresì vero che è cresciuta vertiginosamente anche la possibilità di far emergere uno scandalo o di portare all'attenzione del pubblico le notizie più remote e inaccessibili.

È proprio in questo passaggio però che è stato commesso il delitto di cui sopra: la tecnologia ha ucciso a poco a poco la figura romantica e maledetta del giornalista che ha vissuto a lungo nella realtà e ancor più in un fervido immaginario folkloristico coltivato da saggi, racconti, mitologie metropolitane

e dalla stessa comprensibile necessità di ognuno di noi di dare un volto e un carattere definito (positivo o negativo a seconda dei casi) ai dispensatori di notizie, di opinioni e di consigli utili alla comunità. Non è una semplice questione di conservatorismo e nostalgia. O almeno non è solo questo. Le grandi firme di un tempo avevano, è vero, l'aria di appartenere a una ristretta aristocrazia internazionale di raffinati reporter della vita, ma non c'era in effetti alcuna particolare patente di nobiltà per membri e affiliati dell'élite giornalistica. In redazione si arrivava un po' da ogni dove e la carriera dipendeva tanto dalla bravura professionale quanto dalla capacità di navigare tra la gestione di un direttore di giornale, le lotte tra colleghi, gli umori del proprietario della testata e le pressioni di imprenditori e politici di turno. Una volta dentro al giornale, la sigaretta ti si appiccicava al labbro in un certo modo, il ticchettio della macchina da scrivere ti accompagnava anche fuori servizio e gli abiti si raggrinzivano inconfondibilmente alimentando un'aria vagamente maledetta.

«Mezzo secolo fa», si legge in *Come si scrive il Corriere della Sera*, «un famoso film interpretato da Joel MacCrea, *The foreign correspondent*, ambientato nella Germania agli albori del nazismo, consegnò alla storia una immagine romantica del corrispondente dall'estero: un riluttante ma coraggioso detective in Borsalino e trench [...] dedito alla verità e alla giustizia». Se quello era il modello dell'inviato internazionale di celluloido, la sua versio-



QUAND'ERANO ANCORA I CANI DA GUARDIA DELLA DEMOCRAZIA

Dustin Hoffman e Robert Redford davanti alla sede del *Washington Post* in *Tutti gli uomini del presidente*, ispirato alla vicenda dei giornalisti Bob Woodward e Carl Bernstein che fecero scoppiare lo Scandalo Watergate. Nella pagina a fianco, James Ellroy.

ne in carne e ossa (con tanto di impermeabile sdrucito) fu il francese Albert Londres, noto per la famosa frase con cui abbandonò il giornale per cui scriveva: «Signori, continuo a credere che un giornalista debba seguire una sola linea, quella ferroviaria». Fu inviato tra l'altro nella Ruhr occupata dai francesi nel 1923 e nel 1929 partì alla scoperta delle comunità ebraiche europee, per incarico del quotidiano *Le Petit Parisien*. L'inchiesta lo portò da Londra alla Russia subcarpatica, poi in Transilvania, in Bessarabia, in Bucovina, in Galizia, dove visitò ghetti e insedia-

menti ebraici misconosciuti, raccontando le drammatiche condizioni di vita, la diffusione del sionismo alla vigilia dell'Olocausto e la fuga e l'emigrazione sulle navi della diaspora verso la terra promessa in Palestina.

Ma per capire come nasce la figura antropologica del reporter *d'antan* occorre tornare appunto al romanzo, perché della fiction il giornalista è stato spesso tanto il protagonista quanto l'autore. Si pensi all'Arthur Pendennis di William Makepeace Thackeray, autore della *Fiera delle vanità* e pungente articolista del *Punch*. E questo è in fondo naturale se si pensa quale straordinario concentrato del suo tempo rappresenti il giornalista: un perfetto campione della realtà perché, attraverso di esso, la possibilità di descriverla si moltiplica magicamente, a seconda della parte del mondo di cui il pennivendolo, o il suo giornale, si occupano (dai gatti caduti dal tetto alle massime questioni internazionali, dalla cronaca finanziaria e politica alle rubriche per cuori infranti).

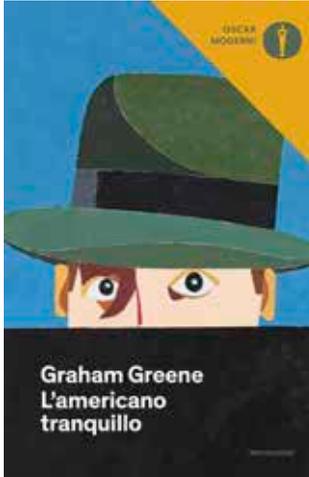


Indimenticabili i giornalisti descritti da Dickens nel *Circolo Pickwick* come Boz, osservatore e caricaturista umoristico della vita borghese inglese. Dickens, non a caso, prima di diventare il più famoso romanziere dell'età vittoriana, era stato cronista parlamentare, dopo aver trascorso quell'infanzia misera e infelice che rievocò in parte in *Oliver Twist* e *David Copperfield*, con il padre in carcere per debiti, e lui costretto a lavorare in fabbrica e poi come commesso. Ci sono i personaggi di Anthony Trollope e Thomas Hardy, quelli caricaturali e quelli brutalmente rapiti dalla realtà, come i personaggi di Henry Fielding; il Lucien Rubempré delle *Illusioni perdute* di Balzac o il *Bel Ami* di Maupassant (entrambi individui senza scrupoli ma in fondo oggetto di una malcelata ammirazione degli stessi autori di fronte alla rapida ascesa sociale, o alla discesa agli inferi, dei rispettivi personaggi). Tra i due il secondo, il bel Duroy («una canaglia descritta da una canaglia», secondo la definizione di Henry James), è forse l'esempio romanzesco più felice

del dongiovanni interessato che fonda la sua arrampicata politica su amori e favori di vario genere. Dalla conquista di Madame Walter, la moglie del padrone del suo giornale, fino alla seduzione dell'adolescente Susanna, figlia del milionario Walter e della sua stessa ex amante, sembra riuscire a conservare «una specie di spontaneità [...] quasi un'ombra di primitiva innocenza».

Di altra pasta, almeno nelle intenzioni dell'autore, sono i redattori dell'omonima commedia di Gustav Freytag (i redattori dell'*Unione* e del *Coriolano*, i giornali rivali di una città di provincia, in periodo elettorale), autentiche macchiette come Kämpe, che redige gli articoli di fondo, Körner che scrive le corrispondenze dall'estero, stando in redazione e il capo Bolz, che detta a un certo punto un perfetto ritratto dello spirito dei gazzettieri: «Chi appartiene alla nostra corporazione ha l'ambizione di apparire scrittore umoristico o scrittore di polso; il resto non c'importa. Noi giornalisti ci alimentiamo dei fatti del giorno; tutte le pietanze che Satana manipola per gli uomini dobbiamo assaggiarle. Chi lavora a un'opera giornaliera non è forse giusto che finisca con l'adattarsi a vivere giorno per giorno? E noi ronziame come le api, sorvoliamo in ispirito il mondo, sugghiam miele dove ne troviamo, ma dove qualcosa ci irrita piantiamo il pungiglione. Una simile vita non è certo fatta per produrre grandi eroi; ma è pur necessario che ci sian tipi della nostra specie».

Matteo Cantasirena, personaggio della *Baraonda*



di Gerolamo Rovetta (1851-1910), è un «tipico profittatore del patriottismo». Furbo, intrigante, invadente, e talora – quando il denaro corre – a suo modo, generoso e prodigo, il commendatore Cantasirena, bell'uomo dalla barba bianca, dall'aspetto autorevole, dagli occhi buoni, dal tratto affabile e paterno, fa il giornalista, a tutto adattandosi pur di procurarsi denaro: così presta la sua penna per poco eroici servigi di carattere elettorale e soprattutto sfruttando abilmente l'umana vanità adulando gli uomini «che han fatto l'Italia».

Poi viene il tempo dei più sofisticati o più scafati «violinisti da bordello» del Novecento, come il Fowler corrispondente in Indocina nell'*Americano tranquillo* di Graham Greene, i deuteragonisti de *I Giornali* di Henry James (vittime del moloch di Fleet Street) o ancora Mister Flack, che ne *Il Riflettore* di James è il corrispondente mondano dell'omonimo giornale scandalistico che ai propri fini carpisce a un'ingenua ragazza indiscrezioni sull'aristocratica famiglia del fidanzato; gli scrittori rivali dell'*Informazione* di Martin Amis o l'ubriacone Peter Fallow nel *Falò delle vanità* di Tom Wolfe.

Lasciando da parte molti altri possibili esempi – come gli scenari mai troppo fantapolitici di George Orwell (1984), dove al redattore si sostituisce di fatto un funzionario del Ministero della Verità, addetto alla correzione dei vecchi numeri del *Times* –, una piccola indagine comparativa rivelerebbe come, alla graduale diminuzione del-

COME MANIPOLARE L'OPINIONE PUBBLICA

Qui sotto, Orson Welles nei panni di Kane nel film *Quarto potere*. Nella pagina a fianco, la copertina de *L'americano tranquillo* di Graham Greene.

la stima nei confronti dell'“impiegato della notizia”, corrisponda un crescente livello d'ironia nella sua descrizione, in tutte le possibili sfumature del caso: dal forte realismo descrittivo di un Balzac all'umorismo canzonatorio fino alla feroce satira di costume. Su questo versante gli autori anglosassoni sono stati molto efficaci: dall'esilarante Psmith di Wodehouse, deciso a trasformare la testata *Dolci Momenti* in una rivista d'assalto e di ruvida denuncia sociale, all'in-

viato Mister Boot creato dalla penna di Evelyn Waugh. E sul tema ha scritto magistralmente anche Mark Twain in un paio di racconti: *Come fui redattore di un giornale agrario* e *Giornalismo nel Tennessee*.

L'inviato speciale di Waugh merita un piccolo approfondimento. Di origini agiate ma non aristocratiche, pittore mancato, allevato a Oxbridge e nutrito del suo pedante conformismo, Waugh vive la fine dell'età vittoriana, il declino dell'Im-



pero coloniale britannico e la tragedia della grande guerra. «Nel 1935 – racconta – ci fu l’invasione dell’Abissinia da parte degli italiani. Tornai in Africa nelle vesti di corrispondente di guerra [per il *Daily Express*, ndr]. Per quanto poco

sul serio potessi prendere il mio compito e anche le arie dei miei colleghi, avevo pur sempre indosso la livrea dei tempi nuovi [...]. Ma le speranze di allora si sono rivelate sciocche ingenuità». È allora e in quei luoghi che iniziano a intrecciarsi i suoi destini con quelli del protagonista dell’*Inviato speciale*, William Boot, placido corrispondente di argomenti botanici e bucoliche amenità venatorie dalla provincia inglese. Il signor Boot viene infatti richiamato dall’editore a Londra e scambiato per uno scrittore emergente a causa di una delle più classiche omonimie, e spedito, suo malgrado, a seguire una crisi internazionale in un luogo, l’immaginario (ma non troppo) Ismaelia, che non poteva rivelarsi in alcun modo più distante da lui.

C’è una celebre legge del pessimismo (più precisamente la legge di Fuller teorizzata dall’umorista Arthur Bloch) secondo cui più lontano accade una catastrofe o un incidente, più alto deve essere il numero di morti e feriti perché faccia notizia. A Ismaelia, in verità, la guerra non è ancora scoppiata, ma i *rumors* sono sufficienti per scatenare coorti di affilati “imbrattacarte”. Boot, che arriva da un mondo incantato che assomiglia molto alla corte di Blandings dipinta dalla fanta-



sia di Wodehouse, farà in fondo quello che ognuno si aspetta da un buon giornalista: come diceva Longanesi, «che ci spieghi benissimo quello che non sa». E grazie all’antica legge dell’antimeritocrazia, il nostro perfetto antieroe s’innamora (non ricam-

biato) della consorte di un geologo in missione e, grazie alla propria inettitudine, scopre un tentativo di colpo di Stato sfuggito ai colleghi di mezzo mondo.

Fin qui i giornalisti di carta stampata; ma ci sarebbero anche quelli disegnati, eroi dei *comics* come Clark Kent, alias Superman, che lavora come redattore al *Daily Planet* e che non casualmente ha lasciato ultimamente la prestigiosa testata per tenere un blog in proprio. Ma un capitolo fondamentale del grande romanzo del giornalismo è quello di celluloido. «È la stampa, bellezza!», secondo una delle citazioni più abusate di sempre. A pronunciarla nel film *L’ultima minaccia* di Richard Brooks è il direttore, Humphrey Bogart, facendo ascoltare all’interlocutore che ha al telefono il rumore delle rotative. Ma le pellicole che hanno contribuito a costruire la leggenda sono molte: da *Piombo rovente* di Mackendrick a *L’asso nella manica* con Kirk Douglas, da *Quarto potere* di Orson Welles a *Prima Pagina* con Walter Matthau e Jack Lemmon; da *Qualcosa di personale* con Michelle Pfeiffer e Robert Redford a *Tutti gli uomini del presidente* di Alan J. Pakula; da *Insider* con Al Pacino e Russell Crowe a *Quinto potere* di Sidney Lumet; da *Den-*

Nella pagina a fianco, Humphrey Bogart nel film *L'ultima minaccia*. Qui sotto, un'immagine da *Prima Pagina*, con Walter Matthau e Jack Lemmon.

tro la notizia con William Hurt a *Professione: reporter* di Antonioni; da *Un anno vissuto pericolosamente* con Mel Gibson ad *Accadde una notte* con Clark Gable e Claudette Colbert, o ancora a *Sesso e potere* di Levinson con Dustin Hoffman, dove viene inventata una guerra in Albania per distrarre le attenzioni del Paese sullo scandalo sessuale che coinvolge il presidente; fino al più recente *Good night, and good luck* di e con George Clooney che rievoca le gesta dell'integerrimo reporter Edward R. Murrow, conduttore della *Cbs* che si oppose alla caccia alle streghe comuniste del senatore McCarthy.

Un elenco pressoché sterminato di lungometraggi che hanno di volta in volta issato i giornalisti nell'empireo celeste o liquidato le loro contrefigure cinematografiche nella feccia degli arrampicatori corrotti, pronti a tutto per una conduzione serale delle *News*. Raramente una via di mezzo: martiri della libertà d'informazione con i muscoli di Stallone e il profilo di Redford o corrotti, piccoli truffatori e faccendieri al servizio di sporchi interessi e pericolose collusioni.

La realtà, per chi abbia minimamente frequentato le trincee del giornalismo odierno (e con buona pace del grande Kapuściński, o meglio del titolo di un suo libro, secondo cui *Il cinico non è adatto a questo mestiere*), rischia di essere un po' più complicata e meno romantica se si pensa agli

infiniti compromessi o alle inevitabili banali meschinità commesse non proprio in pieno *Territorio Comanche* (come Arturo Pérez-Reverte definisce trincee e frontiere pericolose) ma nella penombra di redazioni, circoli bocciofilo e varie stanze dei bottoni.

Oggi il reporter di un tempo, ammesso natural-



mente ci sia stata davvero una corrispondenza tra lui e la sua idealistica versione da romanzo, non sopravviverebbe a lungo a modi e tempi del nuovo mondo a realtà aumentata e a vorticoso ritmo di obsolescenza. Resuscitarlo naturalmente servirebbe a poco ma ricordarne il valoroso servizio sul vasto fronte della cultura occidentale è doveroso e ogni piccola rievocazione storica in fondo rischia sempre di aiutare a districarci nei meandri del presente.

Carlo Alberto Brioschi

LA POPOLANA DOMATA (DA LUCHINO VISCONTI)

Nella pagina a fianco: il manifesto del film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti; sotto, la copertina originaria del romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e la copertina di *Life* del 26 agosto 1963 (titolo: *Claudia Cardinale in The Leopard*).

STORIE DI COPERTINE

COME CLAUDIA CARDINALE
DIVENNE UN'ICONA "LETTERARIA"

ANGELICA, MA NON SOLO

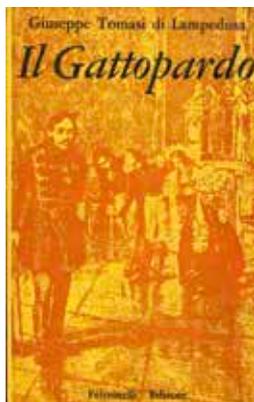
INTERPRETANDO IL CAPOLAVORO DI TOMASI DI LAMPEDUSA SI GUADAGNÒ 123 COPERTINE DI GIORNALI. E QUELLA DEL LIBRO. MA ERA SOLO L'INIZIO: DA *LA RAGAZZA DI BUBE* A *LA STORIA*

di ANDREA KERBAKER



In principio fu *Il Gattopardo* nella versione cinematografica di Luchino Visconti, Anno Domini 1963. Fino ad allora, era stato “solo” un libro, il più grande successo della narrativa italiana del dopoguerra: pubblicata postumo nel 1958, ristampato per quasi 100 volte, vincitore del Premio Strega, lettori ovunque, traduzioni in tutte le lingue. Un best seller, come si cominciava a dire anche in Italia. E per tutti – in assenza dell’autore, morto appena prima della pubblicazione – l’icona del *Gattopardo* era la sua copertina; che non era granché, per la verità: un confuso disegno d’epoca in bianco e nero, più sgranato che no, dove si intravede un signore *àgé* in mezzo a un gruppo di persone variamente omag-giante. Il tutto su uno sfondo giallino, che finì per diventare l’immagine stessa del romanzo. E così è stato dalla pubblicazione del libro, per 5 anni, fino al 1963.

Poi, appunto, arriva Luchino Visconti, innamorato perso di quel protagonista che gli ricorda tanto le frequentazioni dei suoi nonni, della aristocraticissima stirpe dei Visconti di Modrone. Quello sarà il suo film. E dev’essere perfetto, con gli attori che lui e solo lui sa identificare, ruolo per ruolo. Non tutto è facile dall’inizio, soprattutto per la parte del principe che – su suggerimento del produttore interessato al mercato statunitense – finisce a Burt Lancaster, fino ad allora attore di western, protagonista improbabile che



invece, sotto la direzione di Visconti, si rivelerà il più credibile dei Salina. Il giovane Tancredi non può che essere Alain Delon. E poi c’è Angelica. Per lei Visconti non ha dubbi: sarà Claudia Cardinale. Sa precisamente di che cosa parla: l’ha già avuta sul

set per una parte minore in *Rocco e i suoi fratelli*, dove l’ha presa in grande simpatia. È tunisina, si parlano in francese; ed è impossibile non essere conquistati dalla sua vitalità selvaggia, capace di affascinare perfino un intellettuale duro e puro come Pier Paolo Pasolini: «Quegli



LA CONQUISTA DI BUBE

Sotto, *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola con la copertina originale: un dipinto di Federico Zandomeneghi (Einaudi); la 14ª edizione con fascetta ritraente Claudia Cardinale; il volto della Cardinale nel disegno di Ferenc Pinter per l'edizione Oscar Mondadori del 1965; disegno del volto dell'attrice per l'Oscar Mondadori del 1970.

STORIE DI COPERTINE

occhi che guardano solo con gli angoli accanto al naso, quei capelli neri spettinati (unica vera prorompente citazione gaddiana), quel viso umile, di gatta, e così selvaggiamente perduta nella tragedia... Una Cardinale che mi ricorderò per un pezzo». Sono le parole che Pasolini ha usato per recensire *Un maledetto imbroglio*, film che nel 1959 Pietro Germi ha tratto dal *Pasticciaccio* di Gadda.

Claudia Cardinale sarà Angelica, dunque. E la scommessa riesce in pieno, come notano fin dall'inizio tutti i critici, nessuno escluso, a partire da Alberto Moravia su *L'Espresso*: «Quanto a Claudia Cardinale, Visconti ha colto nel segno, facendone una bellezza isolana proterva, acre, un po' bestiale, al limite della volgarità, senza dubbio autoritaria e ambiziosa». Moravia, del resto, è un altro che la Cardinale la conosce bene: l'anno precedente le ha dedicato perfino un libro intervista, pubblicato dall'editore Lerici, estendendo un testo preparato per *Esquire*. E Angelica spopola: mentre Cannes assegna al film la Palma d'oro, i settimanali di tutto il mondo approvano; in quel 1963 C.C. (come viene chiamata in opposizione al mito di

B.B., la Bardot) ottiene 123 copertine di riviste. Per la precisione 18 francesi, 12 tedesche, 11 spagnole, 20 giapponesi, 4 statunitensi, 4 argentine e 4 brasiliane. In Italia sono 50; per fare un paragone, nello stesso anno la Vittori, musa di Antonioni, ne ha 10, la Lollo 11, la Loren 30. Non è un successo della sola Cardinale: lo è di Angelica. Quella giovane meravigliosa in costume ottocentesco che fa innamorare Delon-Tancredi e Lancaster-Salina è l'icona del film. È quella che fa il giro del mondo, finendo perfino sulla copertina di *Life*. Sono passati 55 anni: da allora quell'immagine ha rappresentato *Il Gattopardo* sostituendo la copertina giallastra. Insieme a lei, l'altra, quella del ballo con il principe. Dove ancora una volta al centro della scena c'è lei, con il suo vestito lungo e la sua eleganza che soltanto Visconti poteva tirar fuori da una ragazza tunisina di origini ordinarie. Insomma, per il pubblico di tutto il mondo *Il Gattopardo* è diventato Angelica, e cioè Claudia Cardinale.

Già così, per un'attrice sarebbe il massimo: diventare la personificazione vivente di uno dei grandi



DUE STORIE SICILIANE PER UNA RAGAZZA TUNISINA

Qui sotto: *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia con la copertina originaria, un paesaggio di Guttuso (Einaudi); la copertina con il disegno di figura femminile realizzato da Guttuso che pare rievocare la Cardinale (Einaudi);

Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati con un fotogramma del film con la Cardinale e Marcello Mastroianni (Oscar Mondadori).

volti della narrativa italiana. Ma la Cardinale ha solo 25 anni e non si ferma, come potrebbe? E così l'anno successivo la troviamo in un altro dei grandi successi del dopoguerra, *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola. Un libro che la sua icona ce l'ha già: è la protagonista di un quadro di un artista poco noto del secondo Ottocento italiano, Federico Zandomeneghi. Una ragazza giovane, verginale, molto pulita. È l'immagine che Einaudi ha scelto per la sovracoperta del libro: come sempre molto studiata e perfettamente azzeccata. Quella che accompagna il libro dalla sua uscita nei "Supercoralli" per tutte le numerose edizioni che si succedono nel corso degli anni Sessanta. Anche in questo caso la gloria è passeggera: di nuovo sta arrivando Claudia Cardinale. Con Cassola si conoscono; «Quel Carlo Cassola così chiuso, timido, pallido, schivo», ricorderà anni più tardi in un libro intervista. Ma non è stato lui a sceglierla: l'ha fatto Luigi Comencini, regista del film: «Chi altro se non Comencini doveva scegliere l'attrice? – dichiara l'autore a *L'Espresso* – A metterci bocca sarebbe come se lui, domani, venisse a dirmi che

devo togliere un personaggio del mio prossimo libro». Peraltro l'attrice gli piace, come pensa fin da quando, nel luglio del 1960, il romanzo si aggiudica il Premio Strega: «Mi ricordo che quando Comencini annunciò che sarebbe stata lei, la guardavo e pensavo tra me: "Però, non c'è male..."». Non c'è male, effettivamente: di lì a poco la Mara di Bube, che la Cardinale interpreta con una vistosissima parrucca rossa, diventa lei; una sostituzione che Einaudi anticipa prima ancora dell'uscita del film, già in occasione della quattordicesima edizione, quella che prepara l'uscita nelle sale: con un'enorme fascetta che copre quasi per intero il dipinto. Exit Zandomeneghi, enter Cardinale; e così per tutto il 1964. Col che siamo a metà anni Sessanta: quando anche in Italia giunge la moda del tascabile. Il romanzo è tra i primi a uscire negli "Oscar", e qui di Zandomeneghi non c'è proprio traccia: l'immagine è quella della Cardinale, ridisegnata da Ferenc Pinter. In queste pagine riproduciamo un'edizione del 1965 e una del 1970, con cui il libro entra nelle case degli italiani. Quello di oggi ha invece una foto di scena del film, in cui l'attrice è insieme al protagonista maschile, George Chakiris.

In quei primi tempi di attività, la Cardinale interpreta sempre più film tratti da romanzi, con un ruolo quasi intellettuale, oggi riconosciuto perfino dalla sussiegosa *Enciclopedia del Cinema* della Treccani: «Nessun'altra attrice nell'arco della sua carriera ha



UN VOLTO SENZA CONFINI

Sotto, *La Storia* di Elsa Morante, nell'edizione francese Folio;

History: A Novel, nell'edizione inglese Penguin;

La historia, nell'edizione spagnola Círculo de Lectores.

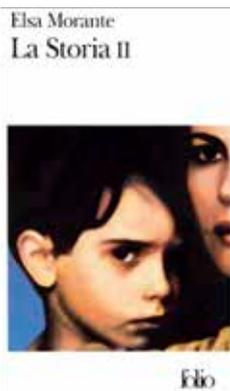
STORIE DI COPERTINE

impersonato tanti personaggi appartenenti alla narrativa italiana del Novecento, divenendo l'immagine femminile di riferimento per gli intellettuali e per un cinema raffinato e di matrice letteraria. Dopo aver cominciato nel 1959 con *Un maledetto imbroglio* (dal romanzo di C. E. Gadda), continuò successivamente con *Il bell'Antonio* (da V. Brancati), *La viaccia* (da M. Pratesi), *Senilità* (I. Svevo), *Il Gattopardo* (dal romanzo di G. Tomasi di Lampedusa), *La ragazza di Bube* (da C. Cassola); e ancora *Gli indifferenti* (da A. Moravia), diretto nel 1964 da F. Maselli; *Il giorno della civetta*, interpretato nel 1968 per la regia di Damiano Damiani (sebbene nel romanzo di L. Sciascia il personaggio della Cardinale non ci sia); *La pelle* (da C. Malaparte), film del 1981 di Liliana Cavani che le valse il Nastro d'argento come migliore attrice non protagonista; sino a *Enrico IV* (1984) di Marco Bellocchio (da L. Pirandello) e a *La donna delle meraviglie* (1985) di Alberto Bevilacqua (dal suo stesso romanzo)».

Anche di alcuni di questi romanzi la Cardinale diviene l'icona, magari per un tempo più breve. Accade soprattutto per *Il giorno della civetta*, dove

anzi Einaudi pare precorrere il film. Dopo un paio di edizioni in brossura con un paesaggio di Guttuso, ne appronta una rilegata dove mantiene l'artista, ma passa a un disegno di figura femminile che pare proprio modellato sulla Cardinale. Quando lei sarà effettivamente la protagonista, viene fatta una fascetta simile a quella della *Ragazza di Bube*. In questo caso, però, la personificazione dura poco: in fondo la figura della vedova, interpretata dalla Cardinale, esiste nel film assai più che nel libro; e poi il regista, Damiano Damiani, non è Comencini. Capita invece di più con *Il bell'Antonio*, che nella versione originale era uscito da Bompiani con una sobria sovracoperta. Il film esce nel 1960; ha un notevole successo, ma per i primi tempi non tanto da cambiare aspetto al libro. La sostituzione avviene molto più tardi, quando la coppia Cardinale-Mastroianni si impone come quella di maggior successo del nostro cinema; da allora saranno loro a divenire, in gran parte delle edizioni successive, il volto dei protagonisti.

Altro decennio, altro best seller: nel 1974 esce *La Storia* di Elsa Morante. Ancora per Einaudi, in un'edizione in brossura a cui l'autrice impone un



prezzo contenutissimo, 2.000 lire. Tra i suoi lettori, anche la Cardinale – non sorprendentemente: abbiamo visto che tra le sue frequentazioni c’era Alberto Moravia. Ma certo, per immaginarla nei panni di Iduzza Ramundo ci vuole una gran fantasia. Non per Luigi Comencini, che una decina di anni più tardi si accinge alla versione cinematografica e la conosce bene, per averla diretta nella *Ragazza di Bube*. Come Visconti ai tempi del *Gattopardo*, il regista non ha dubbi: lei, e solo lei, può essere quella protagonista. Forse, paradossalmente, di dubbi ne ha più la stessa Cardinale: «Tutti conoscono il romanzo di Elsa Morante, la moglie di Alberto Moravia, da cui il film è stato tratto. Una serie di orrori. La guerra, l’occupazione, lo stupro, la miseria. Dovevo assomigliare a una maestra, sfinita e invecchiata prematuramente a causa delle avversità. È uno dei ruoli più drammatici che abbia interpretato». Tra l’altro, è impegnata appieno nelle riprese quando, a fine novembre 1985, sul set arriva la notizia della morte della Morante. «È stato terribile», racconta Comencini. «Stavamo girando la scena della morte del figlio di Ida, Usepe... C’era quel bambino, morto, sul letto. La follia disperata di sua madre, davanti a lui. E quella voce al telefono: “È morta Elsa Morante”». Anche la Cardinale è sul set quel giorno, come racconta Anna Maria Mori su *la Repubblica*, «con sul viso il dolore, la paura, la stanchezza, la povertà di Ida Ramundo dal libro al film: “Avevo conosciuto Elsa Morante tanti, tanti anni fa... Forse venti... Stava ancora con Moravia. Ricordo poco. Recentemente non l’avevo più incontrata: pensavo di farlo al termine della lavorazione del film. Avrei voluto il suo giudizio sul mio lavoro...”». Chissà come sarebbe andato quell’incontro: la Morante certo non era un carattere malleabile. Va comunque abbastanza be-

ne con il pubblico, quello televisivo. Coprodotto dalla Rai e Antenne 2, in Italia il film va in onda in due puntate sulla seconda rete nel novembre del 1986. Per la Cardinale la sfida riesce appieno: «Se la presenza del bambino accende il film – scrive per esempio Giovanni Grazzini sul *Corriere della Sera* –, quella di Claudia Cardinale gli dà una costante carica drammatica, gli conferisce un’ammirevole potenza». E anche in questo caso, per le copertine del libro l’uscita del film rappresenta una svolta. Prima erano sobrie, all’estero prevalentemente senza illustrazioni. Da allora, di nuovo, ecco la protagonista prendere le fattezze della Cardinale. Avviene soprattutto in Francia, con la sua foto di scena a occupare stabilmente le illustrazioni delle Éditions Folio, quelle dei più diffusi tascabili francesi. E così sulla versione spagnola del libro del Círculo de Lectores, su quella inglese della Penguin, su quella tedesca come su quella olandese. In Italia, paradossalmente, molto meno. Forse perché nel frattempo l’attrice, legata sentimentalmente a Pasquale Squitieri, era divenuta politicamente scorretta, soprattutto per un marchio come Einaudi; oppure per più banali motivi di copyright e costi. Sta di fatto che ancora oggi sul tascabile Einaudi attualmente in commercio c’è un fotogramma del film, ma con il bambino, l’indimenticabile Usepe; mentre l’immagine della Cardinale si trova sull’audiolibro pubblicato dalla Emons. Beghe ideologiche a parte, resta il fatto che non credo esista altro volto italiano femminile che sia stato capace di rappresentare con altrettanta credibilità così tanti testi importanti della nostra narrativa alta. Una qualità di cui la letteratura del Novecento dovrebbe essere profondamente riconoscente.

Andrea Kerbaker

QUARANT'ANNI A PARLAR DI LIBRI

Nella pagina a fianco, Cesare Tallone,
Ritratto dell'editore Ettore Baldini, 1912,
particolare (Pinacoteca di Brera, Milano).

CASE EDITRICI CHE HANNO SEGNA TO UN'EPOCA

LE MOLTE VITE
DELLA BALDINI E CASTOLDI

BEST SELLER IN GALLERIA

NATA ALLA FINE DELL'OTTOCENTO, HA DOMINATO
IL MERCATO EDITORIALE ITALIANO CON AUTORI
COME ANTONIO FOGAZZARO, GUIDO DA VERONA E
SALVATOR GOTTA. POI LA CRISI E LE RINASCITE

di PATRIZIA CACCIA

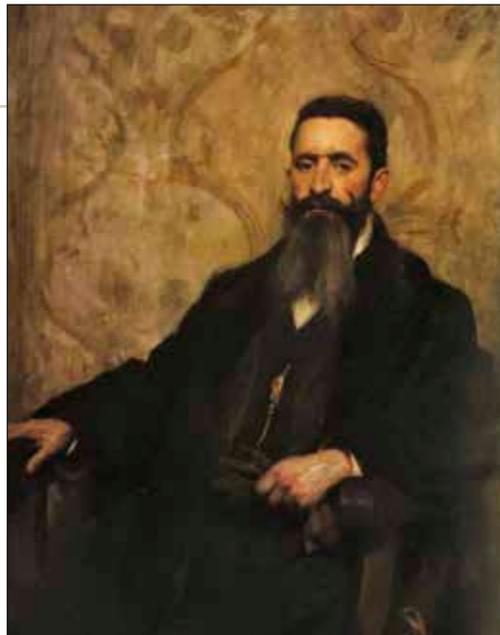


LE DONNE, GLI AMORI

Qui a fianco, da sinistra:
Salvator Gotta,
Olindo Baldini (fratello di Ettore),
Adelina Gotta ed Ettore Baldini,
Portofino, 3 novembre 1936.
Sopra, cartolina intestata.

Lil 7 ottobre 1897, nello studio del notaio Leopoldo Cuttica, quattro giovani uomini, Ettore Baldini (1870-1946), Antenore Castoldi (1872-1956), Alceste Borella (1862-1910) e Gian Pietro Lucini (1867-1914), firmarono l'atto di costituzione di una tra le più longeve case editrici italiane, la Baldini Castoldi e Co. Per il gruppo l'avvio dell'impresa fu un passo decisivo, ma non il primo nel campo dell'editoria. Castoldi, infatti, aveva maturato una certa esperienza nel settore in Germania, mentre Borella si era fatto le ossa a Parigi per dieci anni. Entrambi erano poi stati assunti alla libreria editrice Galli, dove Baldini era entrato a 17 anni come "ragazzo di bottega". E fu proprio lì che i quattro s'incontrarono. Avviata a metà Ottocento da Carlo Brigola, a cui seguì, dopo vari passaggi, Giuseppe Galli, la libreria editrice ebbe una vita finanziaria tumultuosa che si concluse con un tracollo, nonostante il sostegno di un folto numero di associati, tra i quali il poeta Lucini. In aiuto della Galli accorsero i tre dipendenti e Lucini che versarono 60.000 lire per il suo acquisto ma, secondo alcuni, chi si accollò l'onere maggiore fu il Borella. La spesa non era irrilevante. Consapevoli, però, delle dimensioni dell'impresa, Baldini, Castoldi e soci decisero di affrontarla. Il "pacchetto" comprendeva un catalogo di ben 500 titoli, spesso con autori di peso che andavano da Raffaello Barbiera a Enrico Castelnuovo, da Gerolamo Rovetta ad Antonio Fogazzaro, da Neera a Ugo Ojetti. Ma il vero valore dell'azienda era costituito dalle due librerie ubicate ai civici 17 e 80 della Galleria Vittorio Emanuele II, il cuore di Milano, considerata da molti il primo centro commerciale al mondo, piena di caffè e ristoranti eleganti, il Biffi, il Savini, il Campari. *Il passage* alla moda della borghesia milanese, istruita e amante delle buone letture.

Lucini abbandonò l'impresa quasi subito. Gli altri



soci si suddivisero i compiti in questo modo: a Baldini e a Castoldi venne affidata la gestione del negozio situato verso il Duomo, al n. 17, quello all'80, dalla parte del Teatro alla Scala, fu assegnato a Borella, che abitava in un appartamento sopra la bottega. Alla sua morte subentrò Giovanni Battista Brioschi, di origine ticinese, sempre vestito di nero, autodidatta, di fede turatiana, dal fisico robusto e di bassa statura, scapolo. Su di lui i giudizi differiscono. Per lo scrittore piemontese Salvator Gotta era un misantropo, tranne che con lui e pochi altri. Per Cesarino Branduani, il collega della vicina libreria Hoepli, più che vendere discuteva di libri. Per il *Corriere della Sera*, che dopo la morte causata dalla Spagnola, gli dedicò un lungo e affettuoso ritratto, era un uomo rispettoso, senza untuosità, di un sano umorismo meneghino, cordiale sia con i clienti più affezionati sia con quelli di passaggio, anche se quando si infervorava, specialmente nella difesa a oltranza dell'amico poeta Giovanni Bertacchi, era capace di qualsiasi risposta. Tutti

UNA VITA IN LIBRERIA

Nella pagina a fianco, Ettore Baldini (1870-1946), uno dei fondatori della casa editrice, soprannominato *el barba* (Archivio privato).

CASE EDITRICI CHE HANNO SEGNA TO UN'EPOCA

però concordavano nel considerarlo il libraio per eccellenza. Sebbene fosse solo un commesso, fu colui che trasformò il negozio in un salotto frequentato dai più bei nomi della cultura italiana, non solo milanese, come Gabriele D'Annunzio, Carlo Bertolazzi, Emilio Praga, Sem Benelli, Eleonora Duse, Luigi Majno, Delio Tessa, ecc. ecc., dove ci si recava non solo per acquistare libri, ma pure per scambiare quattro chiacchiere, oppure per darsi semplicemente appuntamento prima di un aperitivo, per poi cenare al Savini o andare alla Scala. Tra gli *habitué* non mancavano affascinanti signore. Morto Brioschi, Baldini e Castoldi decisero di cedere l'esercizio e di far convergere libri e clienti al 17. Gotta nel suo *Almanacco* lo descrive minuziosamente: «Quivi la porta e l'unica vetrina s'affacciavano in quel tratto più movimentato della Galleria che sbocca sulla piazza del Duomo. Il locale era lungo e stretto; zeppo di libri, le scansie alte fino al soffitto, correnti lungo le pareti, stracarico di libri un enorme banco a leggio che occupava tutta la parte centrale di quella cupa corsia ove in qualunque stagione dell'anno le lampade stavano accese dalla mattina alla sera. Nel fondo, una da una parte e una dall'altra di una porticina che metteva nel cortile, c'erano due scrivanie pur esse cariche di libri e di carte, polverose; all'una sedeva Baldini, all'altra Castoldi». Comunque fosse, gli *amis de la bottega*, come Tessa definì i clienti-amici, superato il dolore per la perdita di Brioschi, si rimobocarono le maniche ancora una volta e continuarono a occuparsi dell'attività a 360 gradi, offrendo pareri di lettura, correzione delle bozze, assistenza legale e medica ai soci, insomma dando un aiuto concreto in base alle proprie competenze, infondendo, così, al civico 80, lo stesso *glamour* che aveva contraddistinto il 17. Tra gli affezionati

ci fu persino Arturo Toscanini, e non solo per amore dei libri. «[...] Vorrebbe avere la gentilezza di procurarmi e mandarmi [...] i *Canti* di Leopardi nella nuova edizione di Leone Ginzburg [già attenzionato dal regime] – scriveva il maestro a Baldini nel '37 – Non so niente di quel che accade nel mondo [...]. Mi dicono che i due Grandi Delinquenti stanno festeggiandosi!!!! Dio li *strämaledissa* [...]. Saluti i cari amici e compagni di fede». Secondo Rossella Pulito, che ha studiato il carteggio *Ettore Baldini* custodito alla Biblioteca Nazionale Braidense, i saluti finali erano destinati ai frequentatori del "salotto" con cui Toscanini scambiava opinioni politiche non proprio in linea con il fascismo.

Per molto tempo la casa editrice ripropose il vecchio catalogo al massimo aggiornandolo con nuovi titoli delle penne storiche, Gerolamo Rovetta e Antonio Fogazzaro in testa. Il primo era l'autore di *Mater dolorosa* di cui si tirarono dal 1882, data di uscita, al 1902, 18 edizioni per un ammontare di 50mila copie. Una popolarità di tale portata da valergli il conferimento del cavalierato. Il secondo firmò, nel 1896, *Piccolo mondo antico*; rifiutato da Treves, impresso a ritmi vertiginosi, contò 7 edizioni nei primi due mesi. Fogazzaro, più volte candidato al premio Nobel per la letteratura, fu l'autore Baldini e Castoldi per antonomasia. Un altro trionfo di pubblico fu *Il Santo* (1906), grazie al quale venne contrastata la tiepidezza della critica e la messa all'Indice da parte della Chiesa. «Oggi [7 aprile 1906, dopo cinque mesi dalla prima stampa] – comunicavano i due soci al vicentino – abbiamo messo in vendita il 24° migliaio. Nel mentre le esterniamo il nostro vivo dispiacere nutriamo fiducia che non per questo abbia a diminuire la diffusione dell'opera» che, infatti, raggiunse nel

1912 la 41ª edizione per un totale di 41mila copie. Infine *Leila* (1910), che subì la stessa censura ecclesiastica, vendette 15mila esemplari alla prima uscita.

L'abituale tranquillità un po' sonnacchiosa che vi-geva al 17 continuò fino al 1907, quando entrò a far parte della "squadra" il modenese Guido da Verona. Di questo arrivo esistono due versioni riportate nella biografia del narratore firmata da Enzo Magrì. La prima, quella del romanziere, che sostiene di aver ammaliato Baldini dicendogli: «Ho per amante la più bella forestiera d'Italia e il mio insuperabile levriero siberiano è il più puro esemplare che sia nato negli allevamenti imperiali del granduca Wladimiro. Qui c'è un romanzo molto nuovo, molto bello e vi consiglio di pubblicarlo». La seconda, quella sicuramente più realistica, nella quale si narra che da Verona abbia chiesto a Baldini di stampare un suo manoscritto, impegnandosi a partecipare totalmente alle spese. Qualche giorno dopo l'offerta, le due parti concordarono il versamento anticipato di 600 lire e la corresponsione allo scrittore di parte dei diritti d'autore. A *L'amore che torna* (1908), la prima opera di da Verona con impresso il logo Baldini e Castoldi, è legato un altro aneddoto, sempre raccontato da Magrì. Quando il volume era già in fase avanzata di stampa, il "bel Guido", come lo chiamavano le fan, che al secolo faceva Guido Abramo Verona, pretese di modificare il cognome anteponendogli il patronimico "da". Il risultato fu che sul frontespizio compare "Guido Verona" e sul dorso "Guido da Verona". Queste furono solo le prime stravaganze del narratore modenese a cui gli editori e il pubblico dovettero abituarsi, ma che contribuirono a farne un idolo dei lettori e un salvadanaio d'oro per i soci del 17. Tra il 1908 e il 1922 uscirono:

L'amore che torna (8 edizioni, 150mila copie), *Con tutte le vele* (1910, non molto apprezzato), *Colei che non si deve amare* (1911, 10 edizioni, 220mila copie), *La vita comincia domani* (1913, 8 edizioni, 150mila copie), *Il cavaliere dello Spirito Santo. Storia d'una giornata* (1914, 5 edizioni, 70mila copie), *La donna che inventò l'amore* (1915, 9 edizioni, 140mila copie, 4mila solo nella prima settimana), *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1916, 300mila copie). Numeri fantasmagorici, a maggior ragione se si pensa all'alto tasso di analfabetismo nel nostro Paese (nel 1921 per i maschi era calcolato nell'ordine del 24,4%, per le femmine 30,4%), senza contare la limitata disponibilità economica.

L'opera *Mimi Bluette*, concepita durante il periodo passato in trincea con il grado di sottotenente del Terzo Reggimento Cavalleria Savoia, costituì un vero e proprio caso editoriale. Carlo Linati ne *Il bel Guido ed altri ritratti* ricorda «come a vent'anni [gli uomini] partissero per il fronte con una copia di *Mimi Bluette* nella loro cassetta da ufficiale e che i volumi [di da Verona] erano avidamente letti negli ozi di trincea e di retrovia [...]. Baldini faceva squillare in Galleria il suo nome su reclame sperperate, le pile dei suoi volumi scemavano e si annullavano nelle librerie, come panettoni a Natale



[...] Non solo l'affascinante ufficiale batteva ogni record precedente ma creava un successo fantastico che pure i più venduti romanzi francesi potevano invidiargli». Asserisce ancora Magri: «Almeno l'ottanta per cento delle ventimila copie stampate nel primo anno, e delle sessantacinquemila che saranno impresse prima della fine della guerra vennero acquistate, spesso per contrassegno, dai militari combattenti nei vari fronti».

L'autore contribuiva a far accrescere la propria fama, e il conto in banca, persino dalle zone di guerra dove tesseva proficui rapporti con i giornalisti stranieri e premeva gli editori affinché gli garantissero un margine maggiore di guadagno. Non era certo come Fogazzaro che scriveva a Baldini: «Avrei bisogno di sapere se dentro l'anno corrente avrò denaro da lei [...]. Badi che questa non è una sollecitazione [...]. Non vorrei che Ella mi vedesse affamato».

Da Verona, però, sognava da tempo di emanciparsi dai due comproprietari, provvedendo da sé alla pubblicazione delle proprie opere. Nel '19 con l'uscita de *Il libro del mio sogno errante* (3 edizioni, 100mila copie) recise il rapporto con la Casa milanese, anche se, pure in questo caso, esistono differenti versioni dell'accaduto. Ma, come dice il detto, morto un papa se ne fa un altro. Subito dopo da Verona, le vetrine del 17 furono allestite con i libri di Salvator Gotta, affiancati da un suo ritratto, perché la migliore pubblicità, secondo Baldini e Castoldi, continuava a essere l'esposizione dei volumi in Galleria, il cuore pulsante della città. «Chi non passa dalla Galleria – chiosavano i due –. Ci passa mezza Milano e mezza Italia e tutti quelli che passano sono obbligati per trecentosessantacinque giorni all'anno a vedere il ritratto di Gotta e le copertine dei suoi libri!».

Gotta entrò in azienda già nel 1909, quindi prima di da Verona, grazie ai buoni uffici di Ettore Janni. La sua popolarità crebbe nel tempo fino al 1919, quando uscì il romanzo che lo consacrò beniamino dei "romantici", *La più bella donna del mondo*, la cui vendita raggiunse le 75mila copie fino al 1945. Come registra Michele Giocondi in *Best seller italiani: 1860-1990*, la pubblicazione degli scritti di Gotta raggiunse, fino a metà degli anni Quaranta, il milione e mezzo di copie. Il nome dell'autore piemontese, penna a tutto tondo, suo è il testo di *Giovinezza*, è legato ai romanzi che danno vita a *La saga dei Vela*. Il ciclo, iniziato nel 1912 con *Pia*, si concluse nel '40 con *La sposa giovane*. In sintesi, la vendita di queste opere significò che, per una decina d'anni, il marchio fu sostenuto solo da quanto incassato con la loro vendita. Nonostante le non poche recriminazioni da parte di Gotta, il legame instaurato con gli editori fu positivo. Il rapporto fu sciolto solo dopo il 1945, quando lo scrittore cedette alle lusinghe di Mondadori che, nel 1926, aveva pubblicato il *Piccolo alpino*, rifiutato dai due soci perché i racconti per ragazzi non erano ritenuti un loro genere.

Gotta, come da Verona e altre personalità, ebbe un intenso rapporto epistolare con Baldini. Giulia Crivelli, nipote di Ettore, rammenta come questo legame andasse ben oltre il semplice rapporto di lavoro. «Per il nonno essere editore non significava solo esercitare un mestiere: per lui il mondo iniziava e terminava in Galleria, oltre l'Ottagono non andava mai».

Baldini lasciò l'impresa nel 1940 «perché la convivenza con il socio era diventata insostenibile per lo scontro continuo di due caratteri implacabilmente opposti», come ricorda Filippo Crivelli, un altro nipote. Eh sì! *Se el barba*, il soprannome di

UN CARATTERE DIFFICILE

Antenore Castoldi (1872-1956),
uno dei fondatori della casa editrice,
“il meno ottimista” (Archivio privato).

Baldini perché uomo dalla barba talmente fluente da essere considerata ispiratrice della pubblicità della Chinina Migone, era apprezzato per la cordialità e la generosità (oltre che per gli immacolati colletti duri con le punte a risvolto, ovvero quelli indossati dai comuni mortali solo nelle grandi occasioni), Castoldi, al contrario, era noto per il suo pessimismo cosmico, per il continuo brontolare. «È un profeta di sventura», lo apostrofò Tessa. I clienti, poi!

– prosegue Giulia Crivelli – Si affacciavano in negozio e chiedevano «*El gh'è el Baldini?*», se la risposta era «*No, el ghe el Castoldi*», invariabilmente aggiungevano «*Alora torni pusse tard!*».

Una ventata di rinnovamento fu portata nel 1932 con l'entrata nella gestione della Casa di Enrico Castoldi. Se fino all'ingresso in azienda del figlio di Antenore la produzione comprendeva quasi esclusivamente firme italiane, dal '33 in poi il catalogo venne abbondantemente farcito di stranieri, in particolare di ungheresi, sia perché “di moda”, sia perché frutto dell'amicizia personale che il giovane editore seppe stringere con molti di loro durante i frequenti viaggi. Nacque così la collana “I grandi successi stranieri” che comprendeva tra gli altri Dezső Kosztolányi, Mihály Földi e Sándor Márai (*Le braci*, ripubblicato da Adelphi nel 1998, ha venduto più di 200.000 copie in un anno; nel 2014 è uscita la nona edizione).

Nonostante il piglio e le capacità di Enrico la produzione però languiva. Alla fine della guerra il bilancio dell'azienda era più che negativo: il magazzino, compreso l'archivio, era andato perduto a causa dei bombardamenti, l'alta conflittualità



negli stabilimenti poligrafici non aiutava, così come non aiutava la mancanza di carta e il complessivo stato di povertà del Paese. L'unica nota positiva per l'anziano Castoldi, che si era ritirato nel '40, fu il ritorno a casa di Enrico, deportato in Germania.

Dagli anni Cinquanta in poi l'editrice milanese puntò molto sul settore dedicato ai giovani e sul romanzo d'intrattenimento popolare. Un discreto successo lo raggiunse pubbli-

cando anche la trilogia su Milano di Eligio Posenti. Scelte oculatissime che le consentirono di risollevarsi non poco fino alla cessazione all'inizio degli anni Settanta. Negli anni Novanta il marchio, per volere di Giorgio Fantoni e Massimo Vitta Zelman, fu acquisito dalla Elemond (Electa ed Einaudi) quale «sede di opere d'intrattenimento che non potevano essere incluse con coerenza nei programmi dello Struzzo», come riporta Paolo Di Stefano in *Potresti anche dirmi grazie: gli scrittori raccontati dagli editori*. Qualche tempo dopo l'azienda passò ad Alessandro Dalai, in precedenza amministratore delegato della Elemond, che la rilanciò anche per merito del supporto dello zio, Oreste del Buono (è a lui che si deve la felice serie delle *Formiche* di Gino e Michele), e a Piero Gelli. Accanto a strepitosi successi, giusto per citarne uno, *Va' dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro che vendette 16 milioni di copie in tutto il mondo, sono però susseguiti momenti di incertezza e di crisi economica.

Dal 2017, la Baldini & Castoldi appartiene al gruppo editoriale de La nave di Teseo.

Patrizia Caccia

LA SECONDA GIOVINEZZA

Nella pagina a fianco, Luca Formenton,
che ha fatto rifiorire il Saggiatore,
e lo scrittore messicano Paco Ignacio Taibo II.

UN EDITORE CHE HA SPROVINCIALIZZATO L'ITALIA

SESSANT'ANNI FA ALBERTO MONDADORI
FONDAVA IL SAGGIATORE

TENERE ACCESO IL FUOCO

IL FIGLIO DI ARNOLDO DECISE DI PRENDERE UNA
STRADA DIVERSA DA QUELLA DEL PADRE PERCHÉ
SENTIVA FORTE IL BISOGNO DI CONTRIBUIRE
ALLA CRESCITA DELL'ITALIA REPUBBLICANA

di *ANDREA PALERMITANO*



**UNA SCELTA
CORAGGIOSA**

Alberto
Mondadori,
fondatore del
Saggiatore, nel
suo studio.

Nel marzo 1958 Alberto Mondadori si era ormai convinto ad aprire una casa editrice soltanto sua, annunciandone la nascita a due autori con cui era legato professionalmente e amicalmente da diverso tempo: William Faulkner e Jean-Paul Sartre. Allo scrittore americano parlò della realizzazione di «una mia vecchia aspirazione, una casa editrice che si chiamerà il Sagittario, il cui programma sarà abbastanza vasto, e articolato in vari settori», mentre al filosofo francese illustrò l'obiettivo sostanziale dell'iniziativa da intraprendere: «Quello di diffondere libri di grande importanza nella storia della cultura, delle arti, delle dottrine e del costume». Alberto Mondadori si circondò quindi di intellettuali come Giacomo Debenedetti, Giulio Carlo Argan, Enzo Paci ed Ernesto de Martino, pianificando un catalogo di saggistica di impronta «illuministica», nel senso di «messa a punto degli strumenti conoscitivi e razionali, di cui l'uomo dispone per muoversi nel mondo». Lo scopo dichiarato era di «sprovincializzare» e laicizzare la cultura italiana.

A inaugurare nell'autunno dello stesso anno la produzione editoriale del Saggiatore era la "Biblioteca delle Silerchie" con *Lettera sul matrimonio* di Thomas Mann, seguito da *Storia di un romanzo* di Thomas Wolfe. Nella collana trovò subito spazio anche la narrativa, ospitando opere di autori italiani come Giuseppe Raimondi, Arturo Loria, Umberto Saba, ma anche stranieri tra cui D. H. Lawrence, William Faulkner, Georges Bernanos. L'offerta editoriale delle Silerchie era molto differenziata: si trovavano pagine di filosofia (come il *Breviario* di Kierkegaard e *Del tragico* di Karl Jaspers), raccolte di disegni di Marc Chagall, Henry Moore, Emil Nolde e pagine



d'arte di Franz Marc, Cesare Brandi e Massimo Palottino. Non mancavano gli epistolari, come *Lettera al padre* di Franz Kafka e *Lettere ai contemporanei* di Hermann Hesse, e saggi che spaziavano dal cinema, tra cui gli scritti di Guido Aristarco, alla letteratura, come la *Storia dell'eternità* di Jorge Luis Borges. Dopo il 1960 comparvero anche opere narrative di James Joyce, Paul Valéry, Francis Scott Fitzgerald, Lev Tolstoj e Oscar Wilde, e antologie poetiche, come quelle di Vittorio Sereni e Vladimir Nabokov.

Nel 1959 nacque un'altra collana che segnerà il futuro del Saggiatore: "La Cultura". Inizialmente re-

cante la dicitura “Storia, critica, testi”, la serie aveva il compito di ospitare quei libri concepiti come «strumenti» in grado di generare «un clima di cultura adulto ed emancipato da ogni intolleranza e pregiudizio e conformismo». Tra i primi titoli figurarono i *Saggi critici* di Giacomo Debenedetti, un *Omaggio a Husserl* a cura di Enzo Paci, *La grande festa* di Vittorio Lanternari e i *Diari* di Paul Klee, seguiti negli anni successivi da importanti uscite tra cui *Che cos'è la letteratura?* di Jean-Paul Sartre, pubblicata con l'intento di far conoscere quest'ultimo in Italia anche come critico letterario, *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss, prima opera dell'antropologo tradotta in italiano, *Manuale di armonia* di Arnold Schönberg, *Gli dèi e gli eroi della Grecia* di Károly Kerényi, *La psicologia del transfert* di Carl Gustav Jung e *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, prima testo femminista a uscire in Italia.

Nonostante il posto di grande rilievo riservato dalla casa editrice ai libri tradotti, si affiancarono a questi anche numerosi titoli di autori italiani come Giulio Carlo Argan, Sergio Solmi, Ernesto de Martino, Eugenio Montale, Anna Banti, Emilio Cecchi, Carlo Tullio-Altan, Franco Fortini, Remo Cantoni e Giorgio Petrocchi. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta “La Cultura” si ramificò in diverse serie tematiche dedicate all'economia, alla storia antica e moderna, alla letteratura, alla filosofia e alle scienze, tentando di orientare l'offerta editoriale in modo più accurato.

Parallelamente alla “Biblioteca delle Silerchie” e alla “Cultura” nacquero diverse collane incentrate perlopiù su libri d'arte dedicati a pittori come Miró, Picasso, Kandinskij, Mondrian, Pollock e che ospitarono una *Storia generale della pittura* e due volu-

mi dell'*Enciclopedia della pittura moderna*. Forte era anche l'interesse verso le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche, come dimostrò la pubblicazione dell'*Enciclopedia della civiltà atomica* e la collana “L'universo del conoscere”. Questi grandi progetti enciclopedici erano una manifestazione concreta dell'impianto concettuale del Saggiatore, orientato dai principi illuministi della cui epoca l'enciclopedia fu grande rappresentante.

“I Gabbiani” vennero inaugurati nel 1964 e costituiscono uno dei primi esempi in Italia di tascabili di larga diffusione dedicati interamente alla saggistica, caratterizzati da una natura maggiormente divulgativa in modo da essere «veramente alla portata di tutti». La collana, aperta con *Le origini del Cristianesimo* di Alfred Loisy, terminò nel 1980 dopo aver ospitato al suo interno 140 titoli.

Nel settembre 1967 Alberto Mondadori lasciò la casa editrice paterna e si dedicò completamente al Saggiatore, che nel 1969 dovette affrontare una seria crisi finanziaria costringendolo a ristrutturare profondamente l'azienda. Nel 1971 nacque “Theoria”, una collana destinata al dibattito filosofico. Il primo titolo era *I fondamenti filosofici della fisica* di Rudolf Carnap, a cui seguirono *I modi del paradosso e altri saggi* di Willard Van Orman Quine, *Sintassi e semantica nella grammatica trasformazionale* di Andrea Bonomi, *Saggio sul programma scientifico di Marx* di Salvatore Veca e molti altri, fino alla chiusura della serie nel 1997.

Tra John Stuart Mill e Popper. Il 14 febbraio 1976 si spense a Venezia il fondatore e presidente Alberto Mondadori, ma gli eredi del patrimonio editoriale non cessarono di riconoscersi «nella sua filosofia

del libro». L'ultimo progetto ideato di suo pugno, la collana "Lo spazio politico", fu portato avanti dal figlio Marco Mondadori che firmò, insieme a Giulio Giorello, la prefazione di *Saggio sulla libertà* di John Stuart Mill. Maria Laura Boselli ricoprì inizialmente il ruolo di amministratrice delegata, per poi passare a quello di presidente nel 1981 con l'arrivo di Giulio Bollati al Saggiatore. Nel 1980 fu riattivata la serie delle Silerchie, la cui prima stagione si era conclusa ufficialmente alla fine degli anni '60, mentre Vittorio Sereni collaborò con la casa editrice occupandosi soprattutto della collana "I Paralleli", interamente dedicata alla poesia e che ospitò raccolte di Eugenio Montale, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Guillaume Apollinaire ed Ezra Pound. Fu di Bollati l'idea di dare alla "Cultura" una fisionomia unitaria, chiudendo progressivamente le diverse serie rimaste ancora attive e inaugurando il nuovo ciclo con *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert* di Stefano Agosti. Nel corso degli anni Ottanta "La Cultura" ospitò saggi di autori stranieri come *Utilitarismo e oltre* a cura di Amartya Sen e Bernard Williams, *Scritti filosofici* di Imre Lakatos, *Questioni mortali* di Thomas Nagel e i tre volumi del *Poscritto alla logica della scoperta scientifica* di Karl Popper. Erano presenti anche gli autori italiani con *Storia del pianoforte* di Piero



Rattalino, *Le frontiere del tempo* a cura di Ruggiero Romano, *La carne impassibile* di Piero Camporesi, *Manuale di storia delle dottrine politiche* di Giorgio Galli e diversi altri.

Nel 1986 il Saggiatore, anche a causa della crisi che aveva colpito l'intero apparato editoriale italiano, tornò a fare parte della Arnoldo Mondadori Editore, che ne assunse la proprietà e la derubricò a poco più di una mera collana editoriale.

L'indipendenza ritrovata. Nel 1993 il Saggiatore tornò a essere indipendente dopo che la famiglia Formenton ebbe rilevato il catalogo storico della casa editrice. Luca Formenton divenne quindi presidente del Saggiatore, mentre Roberto Gulli ne era l'amministratore delegato. In continuità con i tratti più caratteristici della casa editrice storica fu inaugurato il terzo ciclo delle Silerchie e apparvero, nel-

la prima metà degli anni Novanta, nuovi prodotti editoriali come *Stato del mondo*, *Stato dell'Italia* e *Stato della Costituzione*, una serie di volumi curati da centinaia di esperti italiani e stranieri con l'obiettivo di ricomporre l'atlante geopolitico del mondo e del nostro Paese all'indomani della caduta del Muro di Berlino.

A metà degli anni Novanta diversi nomi di rilievo entrarono a far parte in modo stabile e continuativo del catalogo della casa editrice. Tra questi si possono annoverare lo scrittore Jean Genet, edito per la prima volta dalla casa editrice nel 1971, l'esule romeno Norman Manea, che esordì al Saggiatore con *Clown*, e il poeta Allen Ginsberg, le cui opere erano tradotte da Lucio Fontana. La prima fu *Saluti cosmopoliti. Poesie 1986-1992*, che creò anche l'occasione, nell'aprile del 1996 ai Magazzini Generali di Milano, di ospitare l'autore per un reading dal vivo. Questo fu l'ultimo viaggio di Ginsberg in Italia, un evento che diede il via al revival della Beat Generation nel nostro Paese.

Nel 1995 il Saggiatore fondò, insieme a Pratiche Editrice e Marco Tropea Editore, il Gruppo Saggiatore. Lo scopo era quello di affrontare nel modo migliore le nuove sfide poste dal mercato editoriale, valorizzando sia le opere di narrativa sia la «saggistica, soprattutto di attualità e di taglio sociologico-politico». Nella seconda metà degli anni Novanta venne pubblicata la biografia di Ernesto Che Guevara di Paco Ignacio Taibo II intitolata *Senza perdere la tenerezza*, diventata immediatamente un best-seller, mentre entrarono nel catalogo della casa editrice diverse opere di Carlos Fuentes. Nel 1998 «La Cultura» ritrovò la sua fisionomia unitaria, dopo una breve parentesi che l'ha vista divisa in due serie distinte, ospitando nei primi anni titoli come *L'enig-*

ma di Fermat di Amir D. Aczel, *L'invenzione del quadro* di Victor I. Stoichita, *I dannati della guerra* di Bernard-Henri Lévy e *La ricerca di sé* di Alain Touraine e Farhad Khosrokhavar.

La serie «NET» – Nuove Edizioni Tascabili – nacque nel 2002 con il compito di riproporre alcuni dei titoli già pubblicati dalle tre case editrici in edizione tascabile. I tratti caratterizzanti della «NET» risiedevano nella sua natura spiccatamente divulgativa, ritagliandosi allo stesso tempo un'identità indipendente rispetto alle singole case editrici che la componevano, così come era per gli «Oscar» della Mondadori e la TEA. L'esperienza del Gruppo Saggiatore si conclude nel biennio 2006-2007, lasciando modo al Saggiatore di aprirsi a una politica editoriale nuova che mira a rafforzare il marchio e la riconoscibilità della casa editrice tra i lettori.

La nuova stagione saggioriana. Terminata l'esperienza dei «NET», è «La Cultura» a confermarsi negli anni come colonna portante di tutto l'assetto editoriale del Saggiatore, pubblicando tra le sue file libri come *Nuovi orizzonti nello studio del linguaggio e della mente* di Noam Chomsky, autore per il Saggiatore di diverse opere, *Il cigno nero* di Nassim Nicholas Taleb, *Patria 1978-2008* di Enrico Deaglio, *Dormono sulla collina* di Giacomo Di Girolamo e *Il libro dell'incontro*, quest'ultimo dedicato ai colloqui tra le vittime e i responsabili della lotta armata degli anni Settanta.

Nel 2008 la casa editrice compie cinquant'anni e, come nel 1958, coltiva ancora l'idea del libro non come verità definita, ma come strumento di conoscenza. Uno degli obiettivi, come recita il Manifesto del Saggiatore redatto per il Cinquantenario, è «progettare libri più che trovarli o subirli dal mercato»,

dando «origine a un unico macrotesto» che rispecchi la fisionomia e gli obiettivi della casa editrice.

Dal 2010 in poi comincia una rimodulazione degli apparati editoriali che punta alla graduale riduzione del numero delle collane. Nel giugno 2012 viene inaugurato il quarto ciclo delle Silerchie che ospita opere notevoli di autori come Pier Paolo Pasolini, Osip Mandel'stam, John Steinbeck, Thomas Mann, J. D. Salinger e Vittorio Sereni.

Il Saggiatore pubblica anche volumi illustrati, spesso di musica, come per *Kind of Blue* di Ashley Kahn e *Claudio Abbado* a cura di Gastón Fourmier-Facio, o di cinema, tra cui *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut. Nel 2014 Andrea Gentile, attivo già da diversi anni all'interno della Saggiatore, assume la guida della direzione editoriale e, due anni più tardi, «La Cultura» rimane l'unica collana attiva del Saggiatore. Nel 2016 la serie festeggia anche il suo numero 1.000, con un'antologia che raccoglie gli estratti dei libri considerati più significativi della sua storia.

«La Cultura» ospita ormai stabilmente al suo interno, oltre che la saggistica, opere narrative di autori come Joyce Carol Oates, David Peace, Joan Didion, Witold Gombrowicz e Geoff Dyer. L'operazione che il Saggiatore vuole realizzare non è un semplice «sconfinamento» tra i generi, ma la ricerca di un modo nuovo per affrontare e ridefinire le classificazioni letterarie tradizionali. Luca Formenton illustra nel Manifesto della casa editrice quello che è il punto cardine intorno al quale gira la poetica di questa nuova stagione: «Il Saggiatore pubblica saggistica



e narrativa, spesso intrecciandole, nella convinzione che anche un saggio sia una narrazione e un romanzo uno strumento di conoscenza». I saggi continuano infatti a contribuire in modo determinante alla costruzione dell'offerta editoriale del Saggiatore, che pubblica testi come *Postcapitalismo* di Paul Mason, *Il futuro senza lavoro* di Martin Ford, *Biocentrismo* di Robert Lanza e *Le particelle elementari* di Antonio Ereditato. In questa direzione di rinnovamento va anche la pubblicazione di carteggi e scritti di autori, registi, musicisti e politici tra cui Oscar Wilde, David Lynch, Roland Barthes, Marcel Proust, Edgar Allan Poe, David Bowie e Nelson Mandela. L'intenzione è quella di creare un «dialogo» diretto tra questi

e il lettore, senza servirsi di altri scarti critici come intermediari. Oltre alle opere che intersecano saggistica e narrativa, il Saggiatore cerca anche il punto di armonia fra «antico e contemporaneo», soprattutto per quanto concerne l'importante catalogo storico della casa editrice che ha alle spalle 60 anni di vissuto e migliaia di volumi pubblicati. Non basta semplicemente recuperare libri dal passato, ma c'è bisogno di riproporre «titoli dimenticati accanto a novità che resteranno nel catalogo di domani». Si tratta quindi di elaborare e costruire un macrotesto, frutto di scelte precise e mirato alla definizione e al mantenimento di un'identità editoriale e poetica dai contorni ben distinti, il cui scopo, soprattutto quando si ha alle spalle una storia di tale caratura, «è conservare il fuoco, non adorare le ceneri».

Andrea Palermitano

ARTISTA TRA I LIBRI

Nella pagina a fianco, Aldo Cortina
mentre dipinge
a Cannes nei primi anni Sessanta.

SCOMMESSE EDITORIALI

COME UN GIOVANE DI 26 ANNI
SFIDÒ I GIGANTI DELL'EDITORIA SCIENTIFICA

L'IMPRONTA DI RAFFAELLO

PARTENDO DALLA LIBRERIA FONDATA DAL PADRE
ALDO, NEL 1980 CORTINA COMINCIÒ A INSIDIARE
IL "MONOPOLIO" DI BORINGHIERI. I COLLEGHI
DISSERO CHE ERA UNA FOLLIA, MA IN POCHI ANNI...

di VITTORIO LINGIARDI



PRENDERE IL VOLO
Raffaello Cortina, editore
e pilota di aianti. Sopra,
lo stand in fiera a Milano.

È difficile racchiudere in una parola il carattere della Raffaello Cortina Editore. Dopo averci riflettuto a lungo (qualità? indipendenza? pluralismo? continuità?) ho desistito, pensando che spesso il simbolo dice più del verbo. In questo caso il simbolo è il *Nautilus*, che non è solo l'immaginario sottomarino ideato e pilotato dal Capitano Nemo, ma anche un animale misterioso e dal fiuto sviluppato, che vive riparato in una coriacea conchiglia. La conchiglia, molto bella, è resa particolare dalla sua sezione di spirale logaritmica, cioè ha un raggio che cresce ruotando. Descartes l'amava particolarmente e il matematico Bernoulli la definì *Spira mirabilis*. Se al centro del *Nautilus* Cortina mettiamo l'esperienza umana nella sua complessità, possiamo pensare alle volute della spirale come alle tante discipline che sviluppano, abbracciandolo, un catalogo *mirabilis*: psicologia, psichiatria, psicoanalisi, filosofia, neuroscienze,

antropologia. Se poi aggiungiamo che *Nautilus*, in greco antico, significa sia "nave" sia "marinaio", il ritratto si completa, perché raramente come in questo caso è difficile immaginare il naviglio senza pensare al suo nocchiero.

Quando fonda l'omonima casa editrice, a Milano nel 1980, Raffaello Cortina ha 26 anni; e alle spalle un promettente futuro: non di capitali, ma di ispirazioni. Il padre Aldo, bellunese, parte giovane per il capoluogo lombardo, dove prima studia pittura da Filippo De Pisis e poi dà avvio a una tenace stirpe di librai. Il primo punto-vendita apre nel



1946 in via Festa del Perdono, ancora sede della Libreria Cortina. A Milano tutti sanno che si trova davanti all'Università Statale, ma Cortina ci tiene a precisare scherzosamente che «non è la nostra libreria a sorgere di fronte all'Ateneo, ma l'Università che è diventata nostra dirimpettaia». Al tempo, infatti, le vetrine affacciavano sull'allora Ospedale Maggiore. L'altro personaggio importante della famiglia è lo zio Renzo, gallerista, amico di Dino Buzzati e figura di spicco nella Milano artistica e culturale degli anni Settanta e Ottanta. L'esordio della casa editrice avviene, dice Cortina,

con «passione e incoscienza» e un organico di sole tre persone. A queste, due anni dopo, si è aggiunta Mariella Agostinelli, oggi direttore editoriale e da sempre figura fondamentale per la costruzione del catalogo e la vita – dall'autore al lettore con tutto ciò che ci sta in mezzo – di innumerevoli volumi. A volerli contare tutti, si superano i 1.500 titoli in catalogo (con un organico che sfiora i 20 dipendenti). Se l'argomento delle prime uscite si limitava alla psicologia, la rosa tematica è fiorita fino a coprire pressoché tutte le discipline umanistiche e scientifiche: ammesso e non concesso che questa distinzione abbia ancora senso. Uno dei fattori che più caratterizzano la casa editrice è infatti, oltre all'indipendenza economica, l'apertura culturale e disciplinare. «Molte case editrici americane, ancorate a forme ideologiche o parrocchiali, non hanno saputo affrontare lo sviluppo articolatissimo e spesso litigioso delle tante scuole e tradizioni psicoanalitiche», spiega Cortina, «e questo campanilismo le ha portate al fallimento». Ecco allora che l'apertura alle diverse correnti interne alla psicologia, se inizialmente poteva sembrare una mancanza di ancoraggio, o un eccesso di curiosità, nel lungo periodo si è rivelata una scelta vincente non solo per la tenuta dei conti, ma anche per il pluralismo, oggi irrinunciabile, delle culture e delle tradizioni. Per dirla con il titolo di un famoso volume dello psicoanalista Philip Bromberg, la casa editrice è cresciuta *standing in the spaces*, abitando le aree contigue, coltivando la molteplicità, preferendo al monoteismo culturale il politeismo identitario.

L'inizio, certo, non dev'essere stato facile: il mercato editoriale della psicologia era saldamente nelle mani di Boringhieri (l'editore di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, John Bowlby e Stephen

Mitchell), all'epoca marchio indipendente, con la famosa collana blu fondata e diretta da Pier Francesco Galli. Gli anni Ottanta sono però di grande interesse e sviluppo per la psicoanalisi, e per Cortina iniziano a uscire le traduzioni di autori di grande prestigio e richiamo, pietre miliari come John Bowlby, Donald Winnicott e James Hillman, che l'editore ricorda così: «Era uno junghiano poco conosciuto; nell'84 pubblicammo *Le storie che curano*, oggi fra i tanti *long seller* del nostro catalogo». I primi lampi di visibilità arrivano con il *Trattato di psicoanalisi* (1997) curato da Antonio Alberto Semi, ma la costruzione editoriale inizia a poter contare su altre colonne.

Nel 1984 nasce la collana "Psicologia clinica e psicoterapia", longeva e autorevole, ormai da anni diretta da Franco Del Corno. Al suo interno troveranno posto argomenti e autori diversissimi tra loro, come – solo per citarne alcuni – la terapia familiare di Mara Selvini Palazzoli; l'analisi co-nemica di Franco Fornari; la psicoanalisi nelle istituzioni di Paul-Claude Racamier e di Ping Nie Pao; la psicoanalisi relazionale dell'ultimo Stephen Mitchell e di Daniel Stern; il già citato Bowlby e la sua teoria dell'attaccamento. Nel 1991 nasce "Psicoanalisi e Ricerca", diretta da Massimo Ammaniti e Nino Dazzi; il titolo della collana non ha bisogno di spiegazioni: tra i meriti della casa editrice, infatti, vi è anche quello di aver sostenuto la causa della verifica empirica in psicoanalisi anche in anni in cui questo approccio veniva fortemente avversato (*in primis* dagli stessi psicoanalisti!). Tra i titoli della collana, in gran parte dedicata ai contributi della teoria dell'attaccamento e dell'*infant research*, uno dei più amati dagli studenti di psicologia è proprio *Le origini dell'attaccamento. Infant research e trattamento degli adulti* di Bea-

Qui sotto, l'ingresso della libreria Cortina aperta in via Festa del Perdono prima che l'Università Statale di Milano vi si trasferisse.

trice Beebe e Frank M. Lachmann. Nel 1992 nasce infine la collana "Psichiatria Psicoterapia Neuroscienze", diretta da chi scrive questo articolo e mirata a favorire un dialogo interdisciplinare purché fondato sulle dimensioni più applicative e di ricerca in ambito clinico.

Tra i titoli che mi piace ricordare, perché la loro vita in libreria è alimentata da continue ristampe, ci sono *Psichiatria psicodinamica* di Glen O. Gabbard, *Archeologia della mente* di Jaak Panksepp e Lucy Biven e *La mente relazionale* di Daniel J. Siegel.

Si diceva degli inizi non certo facili, e Cortina non nasconde che i suoi primi passi da editore li ha compiuti tra lo scetticismo dei colleghi. «All'inizio mi sentivo poco stimato dal mondo editoriale», confessa. «Ma oggi non mi monto la testa per i complimenti che ricevo». Sostiene infatti di non aver inventato un nuovo modello di editoria, semmai di averne recuperato uno ingiustamente maltrattato dalle contingenze del mercato. «Per anni molte case editrici, anche le più grandi, hanno accantonato la saggistica, relegandola ai margini del programma editoriale. Poi è venuto il momento dell'*instant book*, più snello e imbastito per non perdere la cresta dell'onda: via le note e

via la bibliografia, che secondo alcuni "non servono" e richiedono troppo impegno redazionale. Io non ho fatto altro che restituire ai lettori un'editoria tipica degli anni Settanta-Ottanta: mettere un lavoro di artigianato industriale al servizio di chi legge e di chi scrive.

Al centro degli equilibri, per me, rimangono sempre l'autore e la sua opera. È vero che nel catalogo Cortina prevalgono le traduzioni, soprattutto dall'inglese, ma sono orgoglioso di aver fatto conoscere al grande pubblico autori come Mancuso, Rovelli e Recalcati, tradotti poi in tutto il mondo».

Raffaello Cortina è un editore che sceglie di stare sempre nel punto in cui si incrociano i percorsi di un libro: tra l'autore e il lettore, ovviamente, ma anche tra l'autore, la redazione, il mercato e i media. È noto che non si tratta di posizioni facili, soprattutto perché i loro punti di congiunzione possono vivere frizioni, ma direi che il talento di Cortina, con cui collaboro da anni (così tanti, più di

trenta, da escludere il rischio di un conflitto di interessi nello scrivere questo ritratto della casa editrice), è quello di cercare il più possibile di occupare, personalizzandole, queste posizioni scomode, senza rinunciare al dialogo tra creazione,



produzione e mercato né alla qualità del prodotto finale. Come gli editori del passato, Cortina si appoggia spesso alla figura del consulente editoriale, che in molti casi intende come operatore di settore: clinico, medico, scienziato, accademico. Il rapporto lavorativo è così stretto e continuativo che a volte sfocia in vere amicizie. E mi fa piacere ricordare qui quella con Gianni Liotti, che da poco ci ha lasciato e che è stato un punto di riferimento fondamentale nei campi del cognitivismo e della teoria dell'attaccamento.

Se già la libreria del padre Aldo era caratterizzata dalla contiguità con l'ateneo milanese, col tempo la casa editrice ha instaurato con il mondo accademico un rapporto di collaborazione virtuosa, di reciproco vantaggio culturale e mai meramente di servizio. Docenti e ricercatori, come consulenti disseminati in tutta la galassia universitaria pluridisciplinare, suggeriscono potenziali titoli stranieri da acquisire, propongono manuali e volumi, scrivono prefazioni, seguono curatele ma soprattutto presentano idee e persone nuove all'editore. E questo mi fa pensare che un'altra delle parole chiave che cercavo all'inizio è *aggiornamento*. In campo scientifico e accademico, la casa editrice Raffaello Cortina è sicuramente all'avanguardia.

Come già accennato, il nome di un consulente è spesso associato alla direzione di una specifica collana. L'esempio più importante riguarda la "Scienza e idee": nata nel 1994 «da un'idea di

Maria Gregorio, traduttrice e amica», ormai prossima ai 300 volumi, deve parte del suo successo alla direzione e alla vulcanica curiosità di Giulio Giorello, storico docente di Filosofia della scienza alla Statale di Milano. Se è vero che fin dai primi anni Novanta la casa editrice aveva già aperto il suo catalogo alla filosofia e alle scienze umane grazie alla consulenza fraterna di Pier Aldo Rovatti e dello stesso Giorello, è "Scienza e idee" che consacra Cortina come editore di saggistica a tutto tondo. Non solo: la collana ha abbattuto muri che troppo a lungo hanno diviso i campi del sapere e ha fatto dialogare discipline apparentemente distanti.

Il primo volume della collana fu *Terra-Patria* (1994) del filosofo francese Edgar Morin, un altro dei grandi amici-autori di Cortina: «Sono contento che questa collana così importante sia stata inaugurata con un suo volume. Morin è uno degli autori a cui sono più legato, per la sua caratura di pensatore ma anche per la vitalità e l'apertura mentale contagiose che, a 97 anni, continua a dimostrare». "Scienza e idee" è quasi un marchio nel marchio, un filo rosso (o meglio blu, in omaggio al suo dorso riconoscibilissimo – a proposito, grafica e copertine Cortina sono di Fabrizio Confalonieri) che ha raccolto i nomi di grandi autori italiani e internazionali. Sul versante delle neuroscienze basti ricordare Eric Kandel, premio Nobel per la medicina, Joseph LeDoux e Michael Gazzaniga,



Qui sotto, Raffaello Cortina: «All'inizio mi sentivo poco stimato dal mondo editoriale. Ma oggi non mi monto la testa per i complimenti che ricevo».

nonché Vittorio Gallese e Giacomo Rizzolatti (i grandi scienziati italiani, scopritori dei neuroni specchio). E poi, nelle altre discipline, Daniel Dennett, John Searle, Frans de Waal, Edward O. Wilson, Neil deGrasse Tyson e così via.

I segni caratteristici di ogni collana sono la coerenza, la riconoscibilità

e l'autorevolezza, anche nel caso di una serie più ibrida come la "Minima": i testi brevi di Hannah Arendt, Walter Benjamin, Gregory Bateson, Vladimir Jankélévitch e René Girard, fra i tanti, convivono benissimo uno a fianco all'altro.

Al 2003 risale l'incontro con l'antropologo Ugo Fabietti, subito seguito dalla fondazione della collana "Culture e società" che ha riunito opere di rilievo, tra gli altri, di Bronisław Malinowski, Edward E. Evans-Pritchard, Pierre Bourdieu, Marc Augé. Non va dimenticato il contributo dato al settore delle risorse umane, permesso dalla consulenza di Gian Piero Quaglini e realizzato con la traduzione di classici del pensiero organizzativo di Edgar H. Schein, Karl E. Weick e Manfred F. R. Kets de Vries fra tutti.

Una nuova scommessa è stata la recente apertura alla grande manualistica diagnostica, negli anni precedenti anticipata dall'incessante attenzione per i manuali e gli strumenti ausiliari alla valutazione psicologica dei pazienti. La pubblicazione del *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* (DSM-5) e del *Manuale diagnostico psicodinamico* (PDM-1 e 2), sistemi nosografici di riferimen-



to internazionali, ha rappresentato per la casa editrice un'importante affermazione nel mondo clinico e accademico della psichiatria, della psicoterapia e, nel caso del PDM, anche della psicoanalisi.

Tornando alle parole chiave inseguite fin dall'inizio di questo breve ritratto, sceglierei,

per concludere, *solidità*. Il modo in cui Cortina l'ha raggiunta può sembrare paradossale perché coniuga due concetti che suonano distanti: coraggio di cambiare e fedeltà a se stessi. «È proprio questo che ci ha permesso di reggere economicamente in un mercato sempre più difficile. Ma, nonostante la crescita, la nostra produzione annuale è rimasta stabile sulle 70 novità e le oltre 250 ristampe, un numero importante che denota un'editoria di catalogo. Perché l'editore che non patisce crisi è quello che conserva la propria identità nel tempo, specialmente nel difficile mercato online di oggi». Quando il discorso passa dall'oggi al domani, Cortina sorride: «Non so cosa riservi il futuro per la casa editrice. Ho un buon rapporto con l'incertezza e il pericolo: sono pilota di aianti e di aerei e anni fa ho aperto una collana di Opere scelte di Derrida, un'avventura ben più rischiosa del volo».

Vittorio Lingiardi

[L'autore ringrazia Gabriele Perrone e Marco Malandra per aver collaborato alla stesura di questo contributo]

IL BURATTINO SEMPRE SULLA CRESTA DELL'ONDA

Nella pagina a fianco, «Pinocchio, a quest'antifona, si buttò per terra e non volle più camminare», illustrazione di Luigi e M. Augusta Cavalieri ne *Le avventure di Pinocchio*, di C. Collodi (ristampa Salani a tiratura limitata del 2002).

GRANDI EDITORI TRA OTTO E NOVECENTO

SALANI – PARTE II: CON L'AVVENTO DI ETTORE, LA SECONDA GIOVINEZZA

DALLA PARTE DEI BAMBINI

IL FIGLIO PORTÒ UNA VENTATA DI INNOVAZIONE E SI
COMINCIÒ AD AMPLIARE IL PUBBLICO DEI LETTORI

di ADA GIGLI MARCHETTI

Ettore Salani nacque a Firenze nel 1869. Figlio dell'editore Adriano, entrò nell'impresa di famiglia quando era poco più di un ragazzo. Lì, partendo "dal basso" apprese i primi rudimenti dell'arte tipografica e del mestiere dell'imprenditore. In tipografia – si narra – aiutava suo padre in ogni genere di lavoro, buscandosi spesso e volentieri rimproveri e talvolta anche qualche scapaccione dal "sor Adriano", il quale era dell'opinione, allora più diffusa di quanto non sia oggi, che i figli si guastano a lodarli, anche se fanno bene. Superato il primo e duro periodo di apprendistato, Ettore compì vari viaggi di istruzione in giro per l'Europa, così come si conveniva ai rampolli dell'imprenditoria dell'epoca. In Francia, Germania, Inghilterra si rese conto dello straordinario sviluppo tecnologico che aveva investito l'intero settore tipografico e dall'esperienza fatta in quei Paesi maturò la convinzione, condivisa dal padre, che bisognava completare l'opera di modernizza-

zione del loro opificio, iniziata nel 1888. Così, nell'arco di qualche tempo, nei primi anni del Novecento anche i Salani – similmente a quanto stava accadendo per i grandi complessi del Nord Italia, da Vallardi a Ricordi – poterono contare sul loro stabilimento modello. Posto in aperta campagna e dotato di ampi e salubri spazi, era arricchito di macchine moderne e perfezionate, capaci di coprire tutto l'arco della produzione libraria, tanto da suscitare lo stupore dei contemporanei.

Il processo di razionalizzazione della tipografia con l'acquisizione di moderne attrezzature tecniche, in particolare quelle idonee alla stampa delle illustrazioni, e una generale favorevole congiuntura economica incoraggiarono i Salani ad ampliare e a diversificare ulteriormente la loro produzione. Conquistato – e fidelizzato – il pubblico popolare cui continuavano a proporre i romanzi italiani e stranieri, sia storici sia sentimentali (dai "vecchi" Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Georges Ohnet, Carolina Invernizio alle nuove acquisizioni

quali Flavia Steno, Elisabeth Werner, Elisabeth Marlitt, Wilhelmine Heimbürg, Henry Gréville, Gyp), Adriano ed Ettore individuaronò un nuovo pubblico cui rivolgersi e di cui soddisfare i bisogni: i giovani. A questa fascia di lettori divenuta particolarmente promettente grazie all'allargamento, sia pur relativo, dell'istruzione promosso dagli interventi legislativi di Casati e Coppino, a un piú diffuso benessere sociale e, dopo l'Unità, alla formazione di un mercato nazionale, gli editori non proposero tanto, come avevano fatto i loro colleghi della prima metà dell'Ottocento, iniziative di tipo solamente culturale, quanto libri che, pur non escludendo intenti formativi, si presentavano come opere attraenti e di amena lettura sia nella veste grafica sia nei contenuti. Riccamente illustrate dai migliori disegnatori dell'epoca (da Enrico Mazzanti ad Adolfo Bongini, da Giuseppe Anichini a Filippo Marfori, da Corrado Sarri al piú assiduo di tutti, Carlo Chiostri), curate e tradotte da nuovi collaboratori (spesso collaboratrici legate al mondo della scuola, da Elisa Cappelli ad Albertina Palau), e in genere raccolte nella "Biblioteca Salani Illustrata", le prime proposte furono per lo piú titoli collaudati e che perciò non comportavano particolari rischi di insuccesso: alcune traduzioni di classici della letteratura straniera per l'infanzia, qualche opera di autori italiani e molte fiabe. Nel 1896, ad esempio, uscirono *Tartarino di Tarascona* di Alphonse Daudet e *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe; nel 1897 *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Jules Verne; nel 1898 *Senza famiglia* di Hector Malot, libro fortunatissimo e piú volte riproposto per tutto il secolo seguente e, nel 1900, *Quo Vadis?* di Henryk Sienkiewicz. Tra gli autori italiani furono pubblicati alcuni libri di una delle piú note autrici italiane del secondo Ottocen-



to, Ida Baccini (ad esempio, *Tonino in calzon lunghi* nel 1896 e *Il libro delle novelle* nel 1897), e due opere di una straordinaria figura di scrittrice quale Anna Franchi (*Cirillo a reggimento* nel 1900 e *I viaggi di un soldatino di piombo* nel 1901). Il primo testo di fiabe, capostipite di una serie fortunatissima e che doveva rimanere a lungo nel catalogo, pur con molti rimaneggiamenti, fu curato dallo stesso Adriano Salani e uscì nel 1900 con il titolo *Il libro delle fiabe. Fiabe dei migliori scrittori italiani e stranieri*.

Opera emblematica della filosofia editoriale dei Salani per quanto concerneva la produzione dei libri per ragazzi, fu il romanzo di Collodi nipote, *Sussi e Biribissi. Storia di un viaggio verso il centro della terra*. Uscito nel 1902, il libro si proponeva di divertire i giovani lettori senza far galoppare troppo la loro fantasia, ma riportando le loro

menti alla considerazione della vita vera, umana. La gestione aziendale e le scelte editoriali condotte insieme da Adriano Salani e dal figlio negli anni a cavallo tra Otto e Novecento ebbero esiti particolarmente positivi. Mentre in tutto il territorio nazionale la produzione libraria si aggirava sui 10.000 volumi all'anno, quella annuale dei Salani si attestava sulle 70 unità, passando da un minimo di 43 volumi nel 1897 a un massimo di 135 nel 1902. E fu proprio in tale periodo aureo che le redini dell'impresa passarono gradualmente di mano.

Subentrando ad Adriano, Ettore proseguì nella via da lui tracciata. Seguendo il motto «libri buoni e a buon prezzo», egli continuò a cercare opere che potessero soddisfare i gusti del suo pubblico raccogliendole in varie collane: nel 1902 la “Biblioteca per tutti”; nel 1905 la “Biblioteca moderna” e la “Collezione Salani per i ragazzi”; nel 1910 “Miracoli e orazioni”, “Preghiere e orazioni” e “La musica universale”; nel 1912 la “Collezione Salani Romanzi”. Ciò non gli impedì di realizzare anche libri fuori collana, purché si trattasse di testi di sicuro successo come fu, nel 1907, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi.

Alla fascia popolare dei lettori, oltre a molti nuovi romanzi di Francesco Mastriani (nel 1912 fece uscire, ad esempio, *La cieca di Sorrento*), Salani propose tre altri fortunatissimi autori: a partire dal 1908, Conan Doyle, di cui editò 22 opere, e dal 1912 Pierre Souvestre e Marcel Allain, con tutta la serie di Fantomas. Al classico genere dei romanzi d'appendice veniva così accostato, con felice e per l'Italia pionieristica intuizione, il nuovo filone della giallistica. Al pubblico femminile, che continua-

va ad espandersi, l'editore seguiva a offrire romanzi sentimentali. Alla collaudata e popolarissima Carolina Invernizio, i cui romanzi vecchi e nuovi venivano continuamente stampati, egli affiancò alcune importanti novità. Tra queste le opere di Matilde Serao, della quale pubblicò, nel 1912, il primo libro, *La mano tagliata*. Amicizia e reciproca stima legarono ben presto le due star del catalogo Salani. «Le donne – diceva la Serao dell'Invernizio – chiuse a chiave, la leggono tutte». «Tu scrivi per la *crème*, io per quello che rimane...», era la replica di Carolina.

Attento a quanto avveniva oltralpe – come già accaduto al tempo del padre Adriano – e attratto dalle nuove generazioni di scrittrici francesi che avevano abbandonato il sentimentalismo trattando invece ciò che era sordido, inquietante e sensuale, Ettore Salani introdusse nel catalogo molte altre opere di Gyp e soprattutto la famosa quadrilogia della scandalosa Colette. Nel 1906 infatti, a pochi anni dalla pubblicazione in Francia, egli editò *Claudina va a Parigi*, *Claudina a scuola*, *Claudina maritata* e *Claudina se ne va*. Infine propose per i più giovani qualche libro formativo, in particolare di Elisa Cappelli (nel 1910, ad esempio, *l'Abbecedario per imparare a leggere e scrivere contemporaneamente e il primo libro del bambino*. *Letture e scrittura contemporanea*), e soprattutto, in quantità via via più rilevanti, libri di fiabe italiane e straniere. Ai titoli sempre più numerosi e riccamente illustrati di Emma Perodi, figura di scrittrice moderna, frutto dell'attenzione all'infanzia, e di Albertina Palau, che da traduttrice e curatrice divenne fidata e fedele autrice di libri Salani, si affiancarono, a partire



Nella pagina a fianco, il logo della collana “I romanzi della rosa”. Qui sotto, Ettore Salani, figlio di Adriano, il fondatore della casa editrice.

dal 1908, le famose opere dei fratelli Grimm (*Il libro delle fiabe*, *Le novelle celebri*, *Le novelle per famiglie*, *Le novelle per tutti* e le *Novelle straordinarie*).

L'incremento della produzione libraria nei primi anni della gestione di Ettore continuò ad essere di proporzioni notevoli e spesso di grande successo. Si pensi che solo nel 1910, pur tra ristampe e riproposizione di stessi titoli in differenti collane, si registrò l'uscita di ben 525 volumi, tutti assai curati sia nei contenuti sia nella veste grafica. E tutti pubblicati solo dopo essere stati controllati e approvati dall'editore in persona. Benché il numero e il livello dei collaboratori si fosse elevato – da giovani studiosi a insegnanti di scuola e, di lì a poco, a professori universitari – era solo Ettore Salani a decidere l'uscita di un libro. Egli, come riportano diverse testimonianze, oltre a quell'intuito che gli permetteva di capire, dopo una sola lettura, se l'opera sarebbe potuta «andare» o se non se ne sarebbe neppure «venduta una copia», possedeva la capacità di cogliere ogni più piccola imperfezione anche dal punto di vista estetico e tipografico.

Le difficoltà che l'industria del libro si trovò ad affrontare per effetto dello scoppio della Prima guerra mondiale coinvolsero tuttavia anche la casa editrice. Mentre la produzione italiana registrava un vistoso calo, diminuivano anche i titoli pubblicati da Ettore Salani (da 92 libri usciti nel 1915 a 3 soli nel 1918). Il che non gli impedì di essere tra gli editori più generosi e costanti nel mandare volumi ai soldati al fronte. Terminato il conflitto e rimossi, sia pure gradualmente, i freni allo sviluppo del settore, la produzione nazionale mostrò lie-



vi segni di miglioramento. E segni di miglioramento cominciò a mostrare anche la Salani, giungendo a 70 titoli nel 1925 e al picco di 239 nel 1921.

La ripresa coincise nella casa editrice con due momenti importanti. Innanzitutto il figlio di Ettore, Mario, che aveva appreso i primi rudimenti dell'arte tipografica già dal nonno Adriano e che aveva partecipato fin dalla più giovane età alla vita dell'azienda, tornò dalla guerra e venne definitivamente inserito nell'impresa. In secondo luogo vennero varate numerose nuove iniziative editoriali desti-

nate quasi tutte a un grande successo: nel 1921, la “Collezione Salani. I classici. Edizione Florentia”, “Il romanzo per tutti” e “Le grandi avventure”; nel 1923, “I romanzi della rosa”; nel 1924, la “Biblioteca scolastica Salani”, “I libri dei ragazzi” e “Grandi piccoli libri”; nel 1925, “I primi amici del bambino” e la “Biblioteca delle signorine”; nel 1926, i “Grandi romanzi Salani”; nel 1927, l’“Edizione Adriano Salani” e “La Popolarissima”; nel 1929, “Col-

lezione Salani. I classici”.

Le collane avviate, pur non scaturendo da idee nuove e originali, quanto piuttosto dallo sviluppo e dalla definizione di linee già tracciate, stavano tuttavia a indicare che qualcosa nella filosofia editoriale originaria stava cambiando. Abbandonate quasi del tutto le opere rivolte al “popolo minuto” (anche se ad esempio resistevano ancora in catalogo – e sarebbero resistiti a lungo – i *Reali di Francia*, i *Paladini di Francia*, e il *Guerrino Meschino*) e abbandonata soprattutto l'umile, volgare e scolacciata storia popolare dei primi anni di attività, l'editore si rivolgeva ora ad un pubblico più coltivate che, pur non disdegnando ancora la lettura dei

L'IMPORTANZA DELLE IMMAGINI

Nella pagina a fianco: frontespizio de *I Mille e un Giorno* con illustrazione di C. Chiostri; *Il fiore delle Alpi* [1936]; A. Lichtenberger, *Lo zio d'Africa* [1941]; *Animalletti astuti*, collana "Grandi piccoli libri".

GRANDI EDITORI TRA OTTO E NOVECENTO

romanzi popolari, tuttavia cominciava ad accostarsi, in modo più consapevole, a letture più impegnative. Tutti i libri dovevano avere un denominatore comune: essere ineccepibili dal punto di vista morale. Se già Adriano aveva potuto affermare di aver pubblicato nella sua vita libri forse «un po' allegri», ma «sporchi e cattivi mai», ora Ettore andava oltre, pretendendo che dalla sua casa editrice non uscisse volume di cui non fosse stata scrupolosamente assicurata la «parte morale». A questo fine, insieme al figlio Mario, cominciò un'attenta revisione del catalogo, espugnandone tutti i titoli contrari all'etica. Queste premesse auto censorie dovevano sfociare quasi naturalmente nell'allineamento alla politica culturale del regime fascista.

Tra gli anni Venti e Trenta, Ettore Salani varò, accanto a "Florentia", la collezione più colta e prestigiosa del periodo, le collane più fortunate e durature: "I romanzi della rosa" e la "Biblioteca delle signorine". Queste collane erano dello stesso genere sentimentale – si trattava sempre di amore platonico e a lieto fine – e si rivolgevano ad un pubblico femminile differenziato solo dall'età.

Punta di diamante dell'intero catalogo Salani e della letteratura "rosa" in generale, divennero le opere di Delly, allora la più popolare autrice di questo genere in Francia. Superando in numero di titoli le pubblicazioni della pur fortunatissima Carolina Invernizio, i romanzi di Delly – pseudonimo dei fratelli francesi Jeanne Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière – registrarono nel tempo tirature considerevoli: ad esempio *Tra due anime*, uscito nel 1924, raggiunse più di 100mila copie. Analoga fortuna ebbe *Mitzi*, uscito parimenti nel 1924 il libro raggiunse più di 120mila copie.

Così come era accaduto con Carolina Invernizio, anche con Delly l'editore dimostrò di avere un

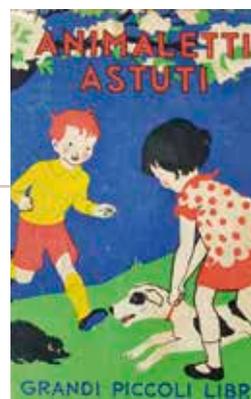
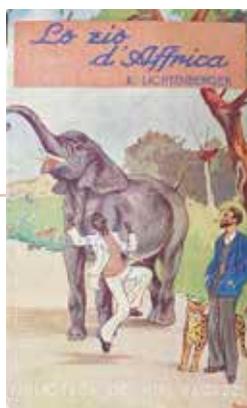
grande fiuto. Egli seppe infatti cogliere, nell'abbondante produzione d'oltralpe, un autore (meglio un'autrice) dalle grandi potenzialità, che a tutta prima non erano tuttavia così evidenti.

Le proposte rivolte al pubblico femminile, che – similmente a quanto accadeva nel resto dell'Europa – continuavano a espandersi, non si limitarono alle sole due punte di diamante della casa editrice, Invernizio e Delly, ma coinvolsero sempre più anche gli scrittori o meglio le scrittrici straniere, ora soprattutto di lingua tedesca: Elisabeth Werner, Berta Ruck, Georg Hartwig...

A partire dagli anni Venti, insomma, e per tutto il periodo compreso tra le due guerre, anche per Salani, come per tutti i grandi editori d'oltralpe, le collane rosa rappresentavano ormai una voce ineludibile e mentre s'ingrossava la schiera delle scrittrici italiane, i romanzi stranieri conoscevano una più larga diffusione grazie a film e rotocalchi.

Nell'arco di tempo indicato, le novità del catalogo non si rivolsero solo al pubblico femminile, ma anche a quello dei ragazzi. Basti pensare al *Pinocchio* di Collodi, a *Heidi* di Johanna Spyri e a *Un piccolo Lord* di Frances Hodgson Burnett.

Accanto ai titoli che non presentavano incognite in quanto già conosciuti e amati, non mancarono alcune eccezioni che, discostandosi dalla tradizionale letteratura per ragazzi, erano il segnale che qualcosa nel catalogo andava mutando. Si trattava di opere "nuove", inedite, forse commissionate dallo stesso editore, che sembravano aprirsi, se non decisamente aderire, alla politica culturale ed educativa che il regime fascista andava imponendo. Caso emblematico fu un'opera dello stretto collaboratore Ermenegildo Pistelli, *Lettere a un ragazzo italiano*. Uscito nel 1927, il testo venne definito il vero libro fascista, il libro della nuova generazio-



ne. All'inizio degli anni Trenta, l'industria editoriale italiana sembrava aver definitivamente superato la crisi che aveva attraversato per effetto della guerra e appariva completamente trasformata, anche se andava profilandosi un nuovo ostacolo al suo ulteriore sviluppo: il difficile rapporto con la politica e con il sempre più invasivo regime fascista. Nel 1930 la Salani varò moltissime nuove collane: "Le fate e i fiori" e le "Edizioni Giovinetza"; nel 1931 "Il romanzo moderno", la "Biblioteca dei miei ragazzi" e "I romanzi delle signorine"; nel 1932 "Piccoli libri santi" e "Piccoli libri della patria"; nel 1933 "I romanzi della sfinge", "I piccoli", "I romanzi azzurri", "I piccolini"; nel 1934 "I piccolissimi", "Les petits livres", "Piccoli libri giganti"; nel 1935 i "Librini del cuccù", "Le grandi avventure. Raccolta Rocambole", "I nostri librini", "Uomini e secoli".

Al culmine dell'attività, che gli aveva procurato, nel 1922, il titolo di Cavaliere del Lavoro e nel 1928 la nomina di membro della delegazione italiana alla conferenza internazionale di Roma sul diritto d'autore, Ettore Salani, dopo una lunga malattia, morì lasciando alla guida dell'impresa il solo figlio Mario. Era il 1937. Grande, ma ingiustamente dimenticato, è stato il contributo che l'editore Salani ha dato allo sviluppo e al diffondersi della cultura italiana. Nessuno meglio di un suo collega, l'editore Angelo Fortunato Formiggini, ha saputo darne testimonianza: «Quando io ero ragazzo, per disprezzare un libro, si diceva edizioni "Salami", perché questa casa cominciò coi libercoli e le canzonette.

Oggi lo stabilimento tipografico Salani è un modello ammirevole, ed ammirato e invidiato da tutti gli editori italiani [...]. Il fenomeno Salani è unico al mondo: è basato su questi principi: perfezione grafica, prezzi minimi, irrisori, sì da poter contare su tirature sesquipedali. Non un soldo di debito, non un soldo di credito. Dicono che quando gli arriva una nuova macchina od un vagone di carta, Salani faccia aspettare i facchini sulla strada e non lasci entrare la merce se non ha prima fatto un vaglia per pagarla. E si favoleggia che parecchi anni fa la U.T.E.T. avesse occasione di ordinare un libro al Salani, il quale avrebbe scritto: "Illustri colleghi, io vendo solo a contanti, ma trattandosi di una casa come la vostra, per deferenza specialissima, spedisco contro assegno" (Se non è vera è ben trovata). Il solo che se la rida della crisi del libro è proprio Salani: l'Oceano è solcato ogni giorno da migliaia di piroscafi, rigurgitanti di sue edizioni. L'editore fiorentino afferma che non è vero che il popolo non ami la lettura, e racconta che un giorno ebbe un telegramma di un tale che, per carità, lo supplicava di mandargli il seguito di un romanzo che stava uscendo a dispense, perché una moribonda temeva di non fare a tempo a leggere la conclusione. Salani, impietosito, tirò al torchio le pagine non ancora stampate, ed ebbe poi una lettera di ringraziamento: la povera malata era stata esaudita, ed aveva detto: "Ora posso morire contenta". Ed era morta» (*Dizionario rompitascabile degli editori italiani, compilato da uno dei suddetti*, 1928).

Ada Gigli Marchetti

IL FONDATORE

Nella pagina a fianco, Albert Skira, fondatore della casa editrice, al lavoro a Ginevra in un'immagine del 1954.

EDITORI ENTRATI NEL MITO

I NOVANT'ANNI DI SKIRA
DA GINEVRA ALLA CONQUISTA DEL MONDO

L'ARTE SENZA PARAGONI

PICASSO E MATISSE FURONO I PRIMI ILLUSTRATORI.
POI VENNERO I VOLUMI CON LE IMMAGINI
APPLICATE DI UNA QUALITÀ INEDITA.
OGGI LA SFIDA È SULLE GRANDI MOSTRE.

Intervista a MASSIMO VITTA ZELMAN a cura di Maria Canella

RICORDI E ATTUALITÀ

La copertina della rivista *Minotaure* di Skira realizzata da Pablo Picasso nel 1933 con collage di matita su carta, cartone ondulato, carta argentata, nastro, carta da parati, centrino di carta, foglie di lino bruciate, bullette e carboncino su legno. Sotto, Massimo Vitta Zelman.



La storia della casa editrice Skira, che quest'anno compie novant'anni, coincide con la storia dell'arte del Novecento.

«Nel 1928 Albert Skira fonda a Losanna la casa editrice, che si trasferisce poco dopo a Ginevra dove conserva la propria sede centrale per oltre sessant'anni. Leggendarie le sue prime edizioni, le *Metamorfosi* di Ovidio, illustrate da Pablo Picasso con trenta incisioni originali e le *Poésies* di Stéphane Mallarmé accompagnate da ventinove *gravures* di Henri Matisse. Negli anni Trenta Skira apre una sede a Parigi, che diventa il punto d'incontro delle grandi personalità artistiche di quegli anni e dei Surrealisti in particolare. Nasce così *Minotaure*, mitica rivista diretta da André Breton e Paul Éluard, che pubblica le opere di Picasso, Matisse, Duchamp, Dalí, Miró, Magritte, ma anche i primi scritti di Jacques Lacan e le fotografie di Man Ray e Brassai. Negli anni della Seconda guerra mondiale l'attività è forzosamente ridotta, ma nel 1948 la Casa festeggia il ventennale e Henri Matisse disegna la copertina del catalogo, una testa di donna che diventerà una sorta di marchio "ufficioso" di Skira. Gli anni Cinquanta e Sessanta sono segnati dal grande decollo della casa editrice sulla scena internazionale. Nascono i famosi "Grandi Libri" con le tavole applicate, riprodotte e stampate a un livello di qualità impensabile per quegli anni. L'articolazione e l'ambizione delle collane vanno dalle grandi storie della pittura (italiana, francese, fiamminga), ai tesori delle civiltà orientali, all'attenzione per i fenomeni emergenti del contemporaneo, come l'affermarsi della grande arte americana, da Willem de Kooning a Jasper Johns. Tra gli autori ci sono i massimi storici dell'arte del momento, da Lionel-



lo Venturi, a André Chastel, a Giulio Carlo Argan, ma anche letterati e poeti come Louis Aragon, Roland Barthes e Jacques Prévert. Il caratteristico marchio con le maiuscole allungate è diventato ormai una sorta di "denominazione di origine controllata": nessuno sulla scena internazionale regge il confronto. Skira pubblica in tutte le lingue con proprio marchio e questa sigla multinazionale diviene nel mondo il simbolo stesso del libro d'arte di qualità. Albert Skira muore prematuramente nel 1973. La moglie Rosabianca, figlia di Lionello Venturi, cerca di continuarne l'opera, riproponendo gli stessi meccanismi che avevano decretato il successo della casa editrice nel suo periodo di massimo fulgore. Manca, però, la spinta innovatrice del fondatore. Inoltre, il mondo dell'editoria internazionale si sta profondamente trasformando dal punto di vista progettuale, tecnologico, distributivo. La casa editrice perde progressivamente la propria "unicità", e anche se il marchio conserva nel mondo il suo storico prestigio, le dimensioni

I COLLABORATORI

Nella pagina a fianco, Silvio Pasotti, *Caffè Skira*, con protagonisti e amici della casa editrice di ieri e di oggi.

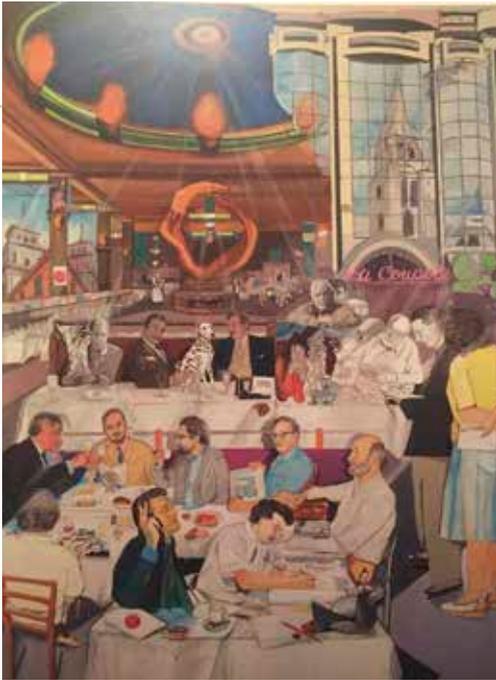
EDITORI ENTRATI NEL MITO

e le ambizioni della Casa si riducono significativamente. Il controllo della società passa dalla famiglia a Flammarion e successivamente al gruppo svizzero Edipresse, che lo ricede nuovamente alla famiglia. Nel 1996 io e Giorgio Fantoni (che eravamo già azionisti di maggioranza del gruppo Electa Einaudi, poi ceduto a Mondadori) acquistiamo Skira dalla famiglia, progettandone il rilancio in grande stile. La società ginevrina si trasforma in *holding*, pur conservando anche attività editoriali in ambito svizzero. Il quartier generale viene trasferito a Milano nel cinquecentesco Palazzo Casati Stampa e da qui prende le mosse la nuova stagione della casa editrice. Nell'arco di cinque anni la produzione passa da meno di dieci novità all'anno a oltre duecento. In realtà, all'inizio io avevo lasciato la vicepresidenza a Jean Michel Skira, figlio di Albert, per conservare il rapporto con la grande visione del padre. Gli chiedevo come lui vedesse la situazione del settore e la sua risposta era: "Mi sembra che il libro d'arte abbia perso agli occhi del pubblico il suo caratteristico valore ed è necessario aspettare che il libro d'arte ritrovi il suo caratteristico valore". Al contrario noi eravamo convinti che fosse strategico rilanciare questo settore e mi sembra che abbiamo vinto questa sfida. Abbiamo conservato i caratteri distintivi della casa editrice e cioè la qualità e la sovranazionalità del marchio, ma abbiamo aperto nuovi filoni e nuove attività. Abbiamo aggiunto alle arti figurative le altre componenti base dell'editoria illustrata ovvero l'architettura, il design, la fotografia ma anche la moda e lo spettacolo. Contemporaneamente siamo entrati nel mondo delle mostre, inizialmente come editori, cioè pubblicando i cataloghi delle mostre e gestendo le relative librerie temporanee; in seguito ab-

biamo iniziato a produrre le mostre, attività che è diventata progressivamente il vero secondo filone in cui opera la casa editrice».

La Skira di oggi è un gruppo editoriale internazionale, con sedi a Milano, Roma, Parigi e a New York, che pubblica 250 novità all'anno, produce grandi mostre e gestisce librerie e servizi museali. Il marchio è tornato ad essere il punto di riferimento dell'editoria d'arte di qualità, in tutto il mondo. Oggi voi siete probabilmente il maggior editore di cataloghi di grandi mostre a livello internazionale, con almeno una cinquantina di titoli di primo piano all'anno. Ma il vostro gruppo è anche, e soprattutto, il più importante *player* italiano nel campo dell'ideazione e produzione di eventi espositivi. È possibile affermare che pur in un momento di crisi dell'editoria in generale, il libro d'arte si salvi proprio grazie alle mostre?

«Questo è un discorso molto articolato e riguarda i tempi presenti. C'è da chiarire un elemento fondamentale: tra i Paesi occidentali l'Italia è l'unico in cui tendenzialmente le mostre non si fanno nei musei. A New York, Londra o Parigi le mostre sono al MoMA, al Guggenheim, alla Tate, alla National Gallery, al Museo d'Orsay, al Louvre. Il museo cumula il pubblico delle proprie collezioni permanenti con il pubblico delle mostre temporanee e ha al proprio interno degli staff con competenze specifiche che si prendono cura delle collezioni permanenti e delle mostre temporanee. In Italia questo succede in maniera marginale: le principali sedi espositive italiane, come Palazzo Reale a Milano o le Scuderie del Quirinale a Roma, sono spazi monumentali vuoti; non solo, ma queste strutture sono normalmente di competenza delle amministrazioni locali e non hanno uno staff



dedicato e competente: Se a questo si aggiunge il fatto che i fondi nelle pubbliche amministrazioni sono carenti si comprende perché in Italia questo settore si sia aperto a operatori privati. Oggi molte amministrazioni pubbliche si avvalgono delle nostre competenze per strutturare il loro programma espositivo. Inizialmente abbiamo creato una Divisione Mostre interna; nel 2015 la task force di Skira si unisce alla società MondoMostre e nasce la joint venture MondoMostre Skira dedicata alla produzione di grandi eventi espositivi».

In effetti ormai da molti anni si parla di “economia della cultura” ovvero del fatto che il rilancio di una politica culturale debba coinvolgere il privato, facendo sì che questo settore diventi allettante anche per investimenti e sponsorizzazioni. Naturalmente con produzioni per il grande pubblico, che però permettano di mantenere il “lusso” di prodotti per interessi più di nicchia.

«In questo senso noi copriamo tutta la filiera, co-producendo le mostre in associazione con la controparte pubblica o privata, proponendo gli eventi, ingegnerizzando richieste o idee iniziali, investendo e assumendone, nella gran parte dei casi, il rischio imprenditoriale. Curiamo l’attività di ricerca sponsor e tutte le fasi organizzative e quella commerciale sino alla creazione del merchandising e alla selezione di quello disponibile a livello internazionale. I *bookshops* gestiti da Skira nel circuito artistico italiano, tanto con istituzioni permanenti quanto con interventi appositi in occasione di grandi mostre, non sono più semplici boutiques dell’editore, ma hanno assunto la struttura e l’organizzazione di autentiche piccole librerie specializzate, che non si limitano ad offrire un ampio ventaglio dei prodotti Skira, ma presentano un’attenta selezione di opere di editori italiani e internazionali, con particolare riferimento al *genius loci* e alle caratteristiche tematiche suggerite dalla libreria stessa. Alle decine di bookshops creati e gestiti ogni anno per grandi eventi artistici, si aggiungono una quindicina di punti vendita permanenti a Milano, Venezia, Genova, Mantova, Padova e in altri luoghi chiave del turismo artistico italiano, in cui trovare anche un’ampia e articolata scelta di prodotti di merchandising, sia cartaceo che oggettistico, che in effetti oggi danno un grosso sostegno a chi “produce” cultura».

Quest’anno si festeggiano i 90 anni di Skira, ma tu festeggi anche 50 anni di lavoro nell’editoria cominciato a Electa.

«Electa viene fondata a Firenze nel 1945 durante la Liberazione, per iniziativa di Dario Neri e di Bernard Berenson. Trasferitasi successivamente a Milano, alla morte di Dario Neri nel 1958 viene ceduta all’editore milanese Gorlich. Nel 1963 Giorgio Fantoni, che aveva una tipografia a Mar-

I GRANDI DEL SECOLO

Qui sotto, Pablo Picasso,
Ritratto di Marie-Thérèse, 1937,
pubblicato nel catalogo Skira.

EDITORI ENTRATI NEL MITO



tellago, acquistò il 50 per cento di Electa e, un anno più tardi, il 100 per cento assumendone il controllo con mio padre Emilio. Allora io facevo l'università e sono stato messo sotto contratto alla fine del 1966. Ho questa bellissima lettera di Giorgio che tengo in cornice e che dice: “Lei non sarà vincolato da un rapporto di dipendenza verso la nostra società né tantomeno da un calendario”, e infatti da quel momento non sono più andato a casa! E ancora: “Il presente rapporto avrà durata di un anno a partire dal primo novembre 1966 e si intenderà tacitamente rinnovato di anno in anno alle medesime condizioni qualora non le venga

data apposita disdetta”. Da allora non ho mai smesso di occuparmi di editoria. Grazie agli insegnamenti di Giorgio Fantoni, che a mio parere ha realmente trasformato non soltanto l'Electa, ma il mondo del libro d'arte italiano, intuendo per primo l'importanza che poteva assumere il catalogo d'arte, offerto sia agli specialisti che al grande pubblico, nonché la gestione del punto vendita. Fantoni è stato il primo a inventare il cosiddetto *bookshop* e a capire che sarebbe diventato un punto strategico nel mondo delle esposizioni».

Tra l'altro il catalogo è diventato anche dal punto di vista scientifico lo strumento storiografico più importante, soppiantando la monografia e permettendo di finanziare ricerche fondamentali per aggiornare “lo stato dell'arte” sugli autori di primo piano, ma anche su quelli meno noti al grande pubblico.

«La terza intuizione di Fantoni è stata il coinvolgimento delle banche per sostenere iniziative editoriali non solo come omaggio per la clientela ma aperte a tutto il pubblico. Questo intervento degli istituti finanziari, che oggi purtroppo si è molto ridotto anche a causa della concentrazione delle banche, è stato fondamentale per il settore in Italia. Fortunatamente è stato in parte sostituito dall'intervento delle aziende che sostengono e sponsorizzano l'arte e la cultura. Non è un caso che Skira sia l'editore dell'associazione Altagamma, che raduna l'eccellenza dell'imprenditoria italiana e che quest'anno ha compiuto 25 anni. Una serie di “compleanni” che fortunatamente aprono grandi speranze per la cultura e l'economia del nostro Paese».

Massimo Vitta Zelman

[intervistato da Maria Canella]



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

PENELOPE ALLA GUERRA

Nella pagina a fianco, Oriana Fallaci in Vietnam, che raccontò con articoli insuperabili per le pagine de *L'Europeo*.

MITI DEL GIORNALISMO (MONDIALE)

LA LEZIONE DI UNA DONNA CHE NON SI INCHINAVA DAVANTI AI GRANDI LE VOLTE CHE L'ORIANA...

«AFFRONTARLA LA PRIMA VOLTA FU UN'IMPRESA TITANICA. ANNI DOPO MI REGALÒ UNO SHAKESPEARE»

di MARIA LUISA AGNESE

La prima volta che ho incontrato Oriana Fallaci ero vittima anch'io della *conventional wisdom*, che in italiano suona come “senso comune” e contro il cui prevalere il nostro presidente Sergio Mattarella ha di recente invocato l'intervento del buonsenso, di manzoniana memoria.

Lei, l'Oriana, era nel suo periodo trionfante di donna, giornalista e scrittrice e si preparava a pubblicare *Insciallah*, inaugurando il furioso periodo antimusulmano o come lei preferiva scrivere mussulmano, con due “s”, e che si incaponiva a correggere su ogni bozza le capitasse a tiro. Sono dunque arrivata bella carica all'incontro con quella collega “più” in tutto, una leggenda vivente che aveva bruciato tutti i primati femminili del mestiere – grande intervistatrice dei potenti, inviata di guerra, opinionista politica –, ma ben decisa a non arrivare allo scontro che tutti quelli che la conoscevano bene predicevano sarebbe arrivato ineluttabile, a giro di posta. Vittorio Feltri, di cui ero vice-direttore a *L'Eu-*

ropeo e che era uno dei tanti amati da Oriana fino a prova contraria – e che nel cassetto teneva i suoi scritti insieme a quelli del grande Indro Montanelli, per consultarli come fonte di ispirazione prima di iniziare un editoriale –, mi scaricò la “grana”, probabilmente sapendo che se fosse toccata a lui, la meravigliosa armonia fra lui e la giornalista-star si sarebbe presto interrotta. Non ci conoscevamo, con l'Oriana, ma per proprietà transitiva lei, che si fidava di Feltri, era costretta a fidarsi di me.

Il teatro dell'incontro era una sontuosa ma poco luminosa stanza dell'hotel Milan, quello abitato da Giuseppe Verdi, lei in attesa alla scrivania con inseparabile sigaretta fra le mani annegata fra spire di fumo e i molti cappellini affollati su un appendiabiti, che leggendariamente trasferiva per il mondo in grandi bauli, per sentirsi meno sola nelle stanze disadorne dei suoi viaggi. E che mandava avanti a ogni spostamento di lavoro come fosse un *gran tour*.

Si trattava “soltanto” di sistemare bozze e didascalie di un'anticipazione di alcune pagine di *Insciallah*

che sarebbero comparse sull'*Europeo*, il giornale su cui la giovane Oriana aveva cominciato e per cui ancora aveva affetto. Ma l'impresa si rivelò subito titanica, specialmente perché l'Oriana l'affrontava con la solita foga. Il tutto era già scritto e le revisioni importanti abbondantemente eseguite, ripetizioni e refusi azzerati, ma per ogni pagina che si rivedeva, l'Oriana si impuntava a ogni riga, a ogni virgola e a ogni punto e virgola, e continuamente era in dubbio se cambiarli o no e a ogni rilettura del testo, fatta da lei ad alta voce con impegno attoriale, si tornava indietro.

Questo suo vezzo è ormai leggendario, è stato raccontato da tutti quelli che hanno avuto a che fare con lei – e lei ne ha spiegato anche in un'intervista a Francesco Cevasco le nobili e più profonde motivazioni: «La parola scritta non è muta! È voce. Anche quando scrivo, io non sto zitta. Bisbiglio a me stessa le frasi, me le detto, me le recito, ne faccio una colonna sonora il cui tono corrisponde a quello del racconto e dei dialoghi». Ed ecco spiegata la ragione per cui chi le stava intorno veniva colto da attacchi di sfinimento di fronte a quel corpo a corpo con la perfezione, e alla fine si sottraeva – sapendo che anche l'imperfezione, specie nel giornalismo, ha un suo perché – mentre lei si infuriava per essere stata lasciata sola nella sua missione (quasi) impossibile. Ma ogni volta che rivado con la mente a quell'episodio e ripenso anche al mio sostanziale disagio per essere messa così duramente alla prova, mi convinco di quale grande lezione di giornalismo e di vita sia stata, per quanto durata solo dodici ore non stop: una giornalista contesa e famosa in tutto il mondo che stava lì con una collega più giovane e per lei sconosciuta a torturarsi su ogni parola e su ogni virgola, come se ogni frase fosse la prima che avesse mai scritto o letto o riletto o corretto nella sua vita.



Persino per me che ero stata educata a una scuola altrettanto rigorosa e severa del giornalismo, quella di Lamberto Sechi che come Oriana aveva la mistica della fatica e onorava la didascalica, era un supplizio ma anche uno stimolo sottilmente affascinante vedere una fuoriclasse così stare lì a tormentarsi a ogni sillaba. Dall'appuntamento mattutino si era arrivate ormai, sempre fra nuvole di fumo – una solitaria tortura per chi come me non ha quasi mai acceso una sigaretta –, all'ora di pranzo. Io decisi di sorvolare sul particolare, mi pareva quasi che per una sfida non dichiarata l'Oriana fosse in attesa di una prima mossa da me, quando verso le due del pomeriggio la Fallaci (insisto sull'articolo davanti al nome per omaggio a lei, in quanto sosteneva che non le dava fastidio, anzi) domandò: «Ci ordiniamo caviale e champagne?». Ma quando mai? Pensai fra me, per il caviale non vado pazza e lo champagne a stomaco vuoto, per carità. Ora la vediamo “a chi è più dura” e rifiutai con l'ingenuità dell'età, dicendo: «Andiamo pure avanti». Lei mi lanciò uno sguardo di sgomento indulgenza e proseguimmo, con digiuno parallelo.

Tutt'altra storia e tutt'altra Fallaci quella che incon-

LE DONNE, GLI AMORI...

Nella pagina a fianco, Oriana Fallaci con il filo di perle a cui non rinunciava mai. Viveva per il suo lavoro ma non rinunciava mai alla sua femminilità.

MITI DEL GIORNALISMO (MONDIALE)

tra i quasi quindici anni dopo, piegata anche se non vinta dalla malattia, l'alieno che le mangiava la vita, e orgogliosamente amareggiata per le polemiche e l'incomprensione che si era creata intorno a lei dopo l'uscita dell'articolo post-11 settembre 2001, *La Rabbia e l'Orgoglio*, sul *Corriere della Sera*, e poi per la trilogia sull'Islam che da lì era nata: *La Rabbia e l'Orgoglio*, *La Forza della Ragione*, *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. Con quell'articolo l'Oriana aveva rotto un silenzio di dieci anni, persuasa non facilmente da Ferruccio de Bortoli allora direttore del *Corriere*, che per convincerla era volato a New York per andarla a incontrare nella sua *brownstone* al numero 222 della 61esima strada, e una sera si era anche avventurato in una Manhattan surreale e quasi post-atomica che ancora respirava con lentezza per trovare una bottiglia dello champagne preferito da Oriana, il Cristal, destinato a bagnare le aragoste cucinate da lei, come ha raccontato di recente nel suo libro *Poteri forti (o quasi)* (La nave di Teseo, 2017). Il negoziante lo guardò male: "Che cosa avrà mai questo qui da festeggiare?", doveva aver pensato; ma l'Oriana, alla fine, si convinse e rispose a de Bortoli cominciando così il suo articolo sul *Corriere della Sera* del 29 settembre: «Mi chiedi di parlare, stavolta. Mi chiedi di rompere almeno stavolta il silenzio che ho scelto, che da anni mi impongo per non mischiarmi alle cicale. E lo faccio. Perché ho saputo che anche in Italia alcuni gioiscono come l'altra sera alla Tv giovano i palestinesi di Gaza. "Vittoria! Vittoria!". Uomini, donne, bambini. Ammesso che chi fa una cosa simile possa essere definito uomo, donna, bambino. Ho saputo che alcune cicale di lusso, politici o cosiddetti politici, intellettuali o cosiddetti intellettuali, nonché altri individui che non meritano la qualifica di cittadini, si comportano sostanzialmente nello stesso modo.

Dicono: "Bene. Agli americani gli sta bene". E io sono molto, molto, molto arrabbiata. Arrabbiata d'una rabbia fredda, lucida, razionale. Una rabbia che elimina ogni distacco, ogni indulgenza».

La trilogia poi aveva venduto milioni di copie nel mondo, solo il primo volume, *La Rabbia e l'Orgoglio*, era stato tradotto in sedici lingue ed era arrivato alla ventottesima ristampa, ma a lei non bastava, soffocava una indefinita sensazione di essere messa da parte che peraltro l'orgoglio non le permetteva di dimostrare. Ma che sensibilmente si intuiva. Lei voleva di più, da laica assoluta voleva il plauso incondizionato dell'intelligentia che, ancorata al *politically correct*, glielo negava. Eravamo sempre in zona *conventional wisdom*, e anch'io che cominciavo a virare, per quanto oscuramente ancora, capivo meglio le ragioni del disagio e del risentimento dell'Oriana.

Anche qui si ricominciò con le correzioni: questa volta erano stati Paolo Mieli e Ferruccio de Bortoli, che anche loro la conoscevano bene, ad affidarmi l'Oriana per rivedere un articolo da pubblicare in occasione dell'uscita dell'*Apocalisse*, terzo tomo della trilogia. In quel periodo dirigevo *Sette*, il magazine del *Corriere della Sera*, e avevamo deciso di pubblicare in anteprima alcuni brani del libro accompagnandoli da speciali didascalie d'autore, scritte apposta per il giornale da Oriana. E lei che da brava giornalista sapeva quanto importanti siano le didascalie, spesso più lette dell'intero articolo, si impegnò come al solito a fondo nell'operazione scrittura e, soprattutto, revisione, che avremmo dovuto fare insieme. «Sono l'Oriana, si comincia» il telefono squillava di buonora in una redazione milanese ancora vuota, era lei che chiamava dalla sua casa di Manhattan, incurante del fuso e già pronta a letture e riletture, sempre ad alta voce. Per una set-

timana sono vissuta in una bolla virtuale che correva sull'Atlantico, al giornale ero praticamente *desaparecida*, presente/assente, sequestrata al telefono, fra lo sconcerto e le sussurrate ironie dei colleghi che, incapaci di inchinarsi alla grandiosa acribia fallaciana, si sentivano semplicemente deprivati del direttore.

L'Oriana da Manhattan andava avanti intrepida a chiamare e a correggere come se non ci fosse un domani, ma per la prima volta fra una rilettura e l'altra, cosa insolita in lei, infilava un sospiro e qualche piccola lamentazione, sul suo occhio e sull'incomprensione del mondo. Per lei la scrittura (e la lettura) erano tutto, potevano curare le ferite dei popoli, perché «Nel bene e nel male, sono sempre stati gli scrittori a muovere il mondo: cambiarlo. Sicché scrivere è il mestiere più utile che ci sia».

Poi volle incontrarmi a Milano, era il gennaio 2005 e lei era venuta a curarsi del suo male, l'alieno contro cui ormai combatteva da anni come contro la minaccia musulmana, quasi solitaria ma sempre pronta a continuare trovando nel lavoro e nel rispetto per il lavoro quasi nuova linfa. In una casa borghese del centro dove l'Oriana stava con le persiane socchiuse in compagnia di una domestica, mi venne incontro una signora magra e consumata con il corpo che ballava in una gonna sotto il ginocchio, quasi cieca per la metastasi all'occhio. Chissà se si ricordava del caviale e di tutto il resto (sarebbe presuntuoso pensare di sì) ma mi accolse con malcelata tristezza e grande solidarietà. Aveva voluto vedermi per manifestarmi la sua riconoscenza, mi dimostrava qualche affetto da mentore, mi chiama-



va Agnesina, mi diceva «si faccia valere», era il suo modo di essere femminista lei che non ci teneva a essere definita tale ma che pensava che «Essere donna è così affascinante. È un'avventura che richiede un tale coraggio, una sfida che non finisce mai».

Nel primo di quegli incontri mi consegnò una busta da cui uscivano

come dalla calza della Befana sofisticati piccoli doni: un prezioso volume rilegato in pelle e oro con tutto Shakespeare, e la dedica – «New York gennaio 2005 Per Maria Luisa Agnese in ricordo della nostra fatica per l'*Apocalisse*» – e la firma enorme ed elaborata, un sacchetto finemente ricamato a piccolo punto, e una busta con le iniziali O.F. e scritto a mano: «Spiegazione per Agnese». Dentro, un biglietto con scrittura ordinata: «Lo Shakespeare perché adoro i libri antichi, specialmente illustrati, e godo a cercarli trovarli regalarli a chi li merita. (Pochi). Il sacchetto perché appartiene ai bei tempi in cui avevo due occhi e mi divertivo a inventare oggetti, ricamare, dipingere. Di solito ai sacchetti ci mettevo le iniziali delle persone a cui era destinato. Ora non posso più... Così accludo la A. *Are you capable to put it on?* (Scommetto che no). Be' la manda comunque. Ps: vedo che anche una rosa è rimasta da attaccare. *Sorry*». Ci aveva azzeccato ancora una volta, aveva capito che la rosa e la A le avrei conservate; ma non applicate. Era amica delle donne, capiva la comune fatica, ma per pudore non lo manifestava se non a tratti, con piccoli messaggi molto discreti, d'altra parte per tutta la vita aveva lottato per affermarsi secondo un modello di femminismo forse troppo potentemente individuale e ambizioso,

ma non ancora liquidabile e da mettere in soffitta, perché ricorda alle donne che anche loro possono farsi avanti.

Ma tra una carineria e l'altra, ripeteva che era inaccettabile per lei che il suo giornale pubblicasse oltre al suo altri pareri sull'Islam, sempre indomita ed esclusiva nei suoi amori e nei suoi furori, non riusciva a capacitarsi di essere condannata al supplizio di Cassandra, solo lei con l'occhio malato ci vedeva, vedeva cosa preparava il futuro, perciò si sentiva impotente e sola. Furiosa ma anche mestamente consapevole e ferita per quella sostanziale non accettazione del suo pensiero, troppo avanti.

La sua era una diffidenza laica e non negoziabile («Vi sono dei momenti, nella Vita, in cui tacere diventa una colpa e parlare diventa un imperativo categorico al quale non ci si può sottrarre») per il mondo islamico che veniva da lontano, da una famiglia antifascista, dal fatto di essere stata staffetta partigiana a meno di quattordici anni, di avere maturato un'idea della donna autonoma e indipendente che segnò tutta la sua vita e le sue famose interviste ai personaggi del tempo (*Intervista con il Potere*), fatte di domande dure, vere, non piegate: puntigliosamente preparate, sempre giocate dall'altra sponda rispetto all'intervistato e senza nessuna reverenza per i mostri sacri. Famosa e anticipatrice proprio dei tempi che sarebbero venuti e che poi lei avrebbe ripreso nella trilogia, quella all'ayatollah Khomeini, che aveva appena scalzato lo Scià e dato vita a una Repubblica islamica di cui si proclamava guida spirituale, pubblicata sul *Corriere della Sera* nel settembre 1979, e uscita anche sul *Times* londinese. Unica concessione che l'Oriana fece alle liturgie del Paese, presentarsi in mantello e chador nero e senza smalto sui piedi scalzi.

Ma l'inchino durò poco. Il tempo delle prime do-

mande, che suonavano poco meno di una dichiarazione di guerra fatte al cospetto dell'uomo che ai tempi teneva il mondo con il fiato sospeso: «La prego Imam, volevo chiederle di questo "chador", che mi hanno messo addosso per venire da lei e che lei impone alle donne, mi dica: perché le costringe a nascondersi come fagotti sotto un indumento scomodo e assurdo con cui non si può lavorare né muoversi? Eppure anche qui le donne hanno dimostrato d'essere uguali agli uomini». «Le donne che hanno fatto la rivoluzione erano e sono donne con la veste islamica e non donne eleganti e truccate come lei che se ne vanno in giro tutte scoperte trascinandosi dietro un codazzo di uomini. Le civette che si truccano ed escono per strada mostrando il collo, i capelli, le forme, non hanno combattuto lo Scià. Non hanno mai fatto nulla di buono quelle», si arrampicò sugli specchi l'ayatollah, ma con l'Oriana non attaccava e andò avanti: «Non è vero Imam e comunque, come si fa a nuotare con il chador?». Khomeini si spazientì: «Tutto questo non la riguarda. I nostri costumi non la riguardano. Se la veste islamica non le piace, non è obbligata a portarla. Perché la veste islamica è per le donne giovani e perbene». «Molto gentile. E, visto che mi dice così, mi tolgo subito questo stupido cencio da medioevo. Ecco fatto. Però mi dica: una donna che come me ha sempre vissuto tra gli uomini mostrando il collo e i capelli e gli orecchi, che è stata alla guerra e ha dormito al fronte con i soldati, è secondo lei una donna immorale, una vecchietta poco perbene?».

L'ayatollah, che fino ad allora era stato a occhi bassi e mai guardato Oriana, l'avvolge in un lungo sguardo indagatore «da cui mi sentirò spogliata, e mi darà quella risposta inaspettatamente cattiva. Lui che ha tollerato senza battere ciglio le mie accuse di dittatura, despotismo, fascismo».

La copertina de *L'Europeo* del 17 ottobre 1968: mercoledì 2 ottobre, Oriana Fallaci era stata ferita durante i gravissimi incidenti di Piazza Tre Culture.

Quante altre, prima ma soprattutto dopo di lei, hanno osato quel gesto? Un gesto in cui c'era tutta l'Oriana: la donna, la giornalista, la scrittrice che sentiva la responsabilità di denunciare quello che aveva "visto". Ma l'Oriana non fu solo questo, l'indomita giornalista che dal giornalismo si faceva divorare la vita. Insomma non pensate a questo punto che l'Oriana pubblica mangiò mai spazio a quella privata. Anzi, le due Oriana si equilibravano e quella pubblica caparbia e indipendente, trovò equilibri insospettabili con quella più privata innamorata, civetta, e anche, a sorpresa, amante delle arti femminili.

Intanto l'amore furioso per il suo lavoro non le impedì amori altrettanto furiosi e da lei vissuti con totale esclusività. L'altra Oriana poi era chic, quasi diva, amava cucire nel modo mirato e raffinato che abbiamo visto; amava collezionare libri antichi che alla sua morte donò alla Pontificia Università Lateranense di Roma; amava cucinare e nella casa di New York molti amici italiani di passaggio hanno goduto delle sue raffinatezze culinarie. L'Oriana non era bella secondo i codici del tempo, era alta un metro e 56 con un peso che oscillava fra i 42 e i 43 chili («La gente quando mi conosce rimane sorpresa da tanta pochezza. E io allargo le braccia e dico: "È tutto qui"»), eppure riusciva a riempire le stanze quasi come una diva: ne assorbì gli atteggiamenti e la presenza mediatica – sigaretta e stile personale, i tubini, i giri di perle, le camicette – quando poco più che ragazza a Roma cominciò a intervistare i personaggi dello spettacolo. Cosa che le valse un periodo di inviatura negli Stati Uniti sulle tracce



dei divi hollywoodiani. Lì con l'occhio lungo che la contraddistingueva captò fenomeni dello *star system* nascente e li raccontò per *L'Europeo*, e poi nel suo primo libro, *I sette peccati di Hollywood*: «Sono entrata nelle case dei divi, ho mangiato con loro, ho fatto il bagno nelle loro piscine. Ho subito le loro lacrime, le loro bugie e la loro boria».

Non facile credere all'ultima frase: l'Oriana non subì mai nessuno e forse per questo affascina, ancora oggi, le giovani ragazze. Nell'ultimo periodo scriveva poco sui giornali italiani ormai, ma lasciava una furiosa testimonianza della "sua" libertà in un articolo del 2006 sul *New Yorker* dal titolo *The Agitator*: «Apro la boccaccia e dico quel che mi pare». «Le urlò queste verità perché vedo che gli altri sono più ciechi di me, non capiscono o non vogliono capire», diceva mentre si aggirava nella casa milanese nei suoi ultimi giorni di vita. Sembra niente ma non è poco. E credo che ovunque essa sia, nono-

stante tutte le sue bizze, il suo carattere, le sue indubbe malmostosità, vada reso onore a Oriana, anche per quelle sue intuizioni che magari allora non ci piacevano. Certo lei forse le esprimeva con qualche animosità e poca diplomazia ma con la forza di una Cassandra consapevole.

Archiviata forse troppo presto, già in vita, l'Oriana. Mentre il suo occhio lungo toscano – come aveva scritto un altro drago, il regista di Hollywood Orson Welles che di fiuto ne aveva in abbondanza, nella sua introduzione ai *Sette peccati di Hollywood* – aveva visto giusto. Forse dobbiamo riappropriarcene, di quell'occhio.

Maria Luisa Agnese

CRONACA NERA NEGLI ANNI CINQUANTA: LA NOTTE E MILANO SERA

MOSTRI IN PRIMA PAGINA

GLI ARTICOLI NON ERANO MAI ASETTICI: VENIVANO TROPPO SPESSO PIEGATI AD ALTRE LOGICHE E SCOPI

di MARCO MOCCHETTI

All'inizio del secondo dopoguerra ricompare sulle pagine della stampa, dopo vent'anni di oblio, la cronaca nera, che assume una posizione di rilievo nei quotidiani del pomeriggio. Lungi dal costituire un terreno neutrale, essa si presta, al contrario, a modalità di racconto e di lettura differenti, piegata com'è alla filosofia editoriale, al target di lettori e alla posizione politica dei giornali. Un caso esemplare è quello dei milanesi *La Notte* e *Milano Sera* – quotidiani del pomeriggio, il primo filogovernativo, il secondo orientato a sinistra – dal cui confronto emergono, insieme alle analogie, strategie comunicative di segno opposto: al di là dell'obiettivo primario di catturare l'interesse dei lettori, gli articoli di nera modificano la percezione dei fatti esposti, piegandoli ad altre logiche e scopi. Guardiamo, innanzitutto, ai protagonisti, descritti in modo tutt'altro che univoco. C'è spazio, in questa sede, per pochi esempi. Il ritratto che *La Notte* dà di Carlo Candiani, gentiluomo di Busto Arsizio con-

dannato per l'omicidio della cameriera Silvia Da Pont, è, com'è abitudine del quotidiano, enfaticizzato ma anche sfuggente e ambiguo. Nei primi articoli dedicati al caso la posizione del quotidiano appare colpevolista. E il pezzo di Giuseppe Fina restituisce un'immagine cupa di Candiani: l'uomo è un «vecchio [...] tetro, quasi lugubre dentro il cappotto nero, le mani sulle ginocchia»; è «smarrito; il capo chino, [...] curvo sulle spalle piegate dai suoi 72 anni», che «si è raccolto [...] per occupare meno spazio, come per scomparire allo sguardo della folla», e tuttavia dimostra una freddezza e una «energia inaspettata e inattesa» in un uomo della sua età «piegato anche da sofferenze di cuore e di ernia», al punto che «dopo un'ora di interrogatorio Candiani non appariva per nulla affaticato». Qualche giorno più tardi Fina, a sorpresa, dà un ritratto più rassicurante del cavaliere: durante il sopralluogo nella sua villetta di Busto Arsizio, «ha alzato il capo verso i piani superiori [...], ha gettato un'occhiata alle sue piante, ai suoi fiori [...] dopo quasi due anni di as-

Qui sotto, Il caso Candiani trattato da *Milano Sera*; sotto, La rapina al castello di Monselice da *La Notte* del 1954 (Archivio *La Notte*).

senza»: «Pareva commosso [...]. Per un momento il suo viso scarno e livido si è illuminato di un sorriso». Ancora: «Non ha avuto il coraggio di guardare [...] tutta quella gente lo aveva conosciuto per anni, come un uomo rispettabile». Un quadro oscillante, dunque, quasi disorientante, forse studiato appositamente per tenere i lettori incollati alle pagine del quotidiano, nella sempre più trepidante attesa di conoscere la verità.

Più univoco è l'atteggiamento di *Milano Sera* che vede invece nelle nefandezze di Candiani uno specchio dei vizi dell'intera società borghese. Sin dall'inizio, il quotidiano sostiene la colpevolezza dell'uomo, il "mostro" responsabile della morte di Silvia Da Pont. La sua «solida posizione» sociale non basta a metterlo al riparo dai sospetti, e anche i diversi umori dell'opinione pubblica sembrano seguire logiche sociali: «La discriminazione dei pareri segue suppergiù una linea da una parte della quale si trova la maggior parte del popolo, dall'altra l'alta borghesia cittadina. In quest'ultimo ambiente si è innocentisti più per spirito di categoria che per ferma convinzione. Candiani appartiene a un certo strato della società di Busto presso il quale una condanna, per una colpa così infamante [...], sarebbe ritenuta lesiva del buon nome di tutti». Il delitto, in effetti, sembra riproporre l'eterno conflitto tra il ricco e il povero, tra il prepotente "cavaliere" e la "servetta" indifesa.

Un atteggiamento simile lo si riscontra anche nel celebre caso di John Christie, il "mostro di Notting Hill" autore dell'omicidio di diverse giovani donne. Nei primi giorni, *La Notte* ne fornisce, ancora una volta, un profilo mutevole, contrastante, di difficile interpretazione: dell'uomo, un «impiegato londinese», «persona mite e corretta», viene descritta la



vita «sempre calma e senza scosse», sebbene vi siano anche lati oscuri, che il quotidiano non si fa sfuggire: Christie non sembra infatti sincero, poiché «afferma di essere un impiegato di commercio benché fosse disoccupato, tuttavia sembrava che non gli mancasse poi il denaro». Quando la situazione si fa più chiara, *La Notte* deve ammetterlo: l'assassino è John Christie. A quel punto il quotidiano decide di sfruttare appieno la notizia, evidenziando gli elementi più macabri per attirare la curiosità del pubblico: il mite impiegato si rivela così «un uomo [...] dalle anormali tendenze sessuali, il quale si è abbandonato a strane forme di sadismo», un nuovo "Jack lo sventratore" che «si aggira ancora libero nella capitale britannica e che potrebbe «da un momento all'altro perpetrare nuovi crimini». Arrestato, Christie viene condannato a morte, ma fino alla fine *La Notte* non rinuncia a fare uso di immagini teatrali: mentre l'uomo viene impiccato sulla forca, le «ombre» delle sue vittime si sono «date convegno attorno al suo corpo in agonia». Tuttavia, a sorpresa, il mostro riserva ancora la sua ultima metamorfosi:

«vien fatto di pensare che [...] abbia voluto lasciarcici di sé un'ultima immagine» di «gentile cordialità» e «bonomia», «così diversa da quella che il mondo inorridito poteva attribuire al raffinato torturatore di sciagurate creature».

Diametralmente opposta è l'interpretazione di *Milano Sera*, che ricalca i toni usati per Candiani; da un lato, il cronista Rizzini critica il gusto del macabro della società britannica e ironizza sulla fila di curiosi davanti al tribunale: «La coda era di una settantina di persone: donne, vecchi, gente di colore. Aspettavano da 13 ore alcuni di essi. Avevano il termos col the e il seggiolino pieghevole. Fare la coda è un'arte degli inglesi. Si fa collezione di code come di francobolli. È una conquista riuscire ad assistere, dopo paziente attesa, non importa se a una prima di eccezione, al corteo dell'incoronazione o al processo del mostro». Dall'altro, anche questa vicenda diventa simbolo di vizi e perversioni tipici dell'intera classe borghese: «Christie, questo incredibile pervertito sessuale necrofilo, è uno di questi inglesi che si incontrano sulla metropolitana ogni sera»; del resto, fatti del genere «ricorrono spesso in Inghilterra: [...] la cronaca nera inglese abbonda di "bruti", di crudeli squartatori, di cadaveri». Rizzini, in sostanza, restituisce un quadro inquietante dell'Inghilterra, nazione malata ricca di violenti maniaci e di cittadini annoiati che si appassionano in modo morboso alla cronaca nera. Lo stesso Christie ha «l'aspetto dell'ometto inglese della strada [...] quel distinto signore [...] viveva indisturbato a Notting Hill che è un quartiere di piccoli borghesi rispettabili: nessuno sapeva come visse e nessuno se ne interessava». Persino la morte del mostro viene vista come un modo per salvare il buon nome della rispettabile società britannica; la forca, in effetti, toglie agli

inglesi un peso ingombrante: «Credo che in fondo Christie turbi e faccia un poco vergognare gli inglesi. [...] è uno di loro, viene da una rispettabile famiglia, ha studiato in un buon collegio [...] è "cattiva pubblicità" della nuova era elisabettiana. Non serve a nulla pubblicare sui giornali [...] esempi della nuova gioventù britannica [...] se allo straniero che osserva i tanti piccoli Christie che viaggiano nella metropolitana, venga fatto di pensare: "guardalo, il bravo, compunto, rispettabile piccolo borghese di Londra. Chissà che non abbia anche lui i cadaveri di donne violentate murati nella sua casetta suburbana!"».

Se le descrizioni dei personaggi, come si è visto, sono tutto fuorché neutrali, il linguaggio usato negli articoli non è da meno: esso, assai lontano da uno stile giornalistico o tecnico, sembra riconducibile al *feuilleton* o al romanzo giallo, al gossip, al cinema, persino alla mitologia. Se queste scelte stilistiche sono, in parte, funzionali a strategie commerciali, esse sono anche condizionate, forse, dalla mancanza di un modello di riferimento: nella stampa del dopoguerra, nuovamente libera dopo anni di censura, c'è probabilmente un po' di spaesamento e ci si ritrova a corto di modelli, soprattutto per un genere, la cronaca nera, che non aveva ancora avuto modo di svilupparsi e maturare un proprio linguaggio. Per i cronisti, un punto di riferimento possibile è la narrativa, alla quale si attinge utilizzando i diversi stili a disposizione.

Ciò emerge bene nella descrizione di Angelina Arnoldi fatta da *La Notte*. Ella, colpevole di due omicidi, viene soprannominata da gran parte della stampa "strega delle rogge"; il quotidiano sfrutta appieno il nomignolo, tratteggiando la donna come una «strega» gelida e «indifferente», che indossa «abiti larghi e lunghi, calze di lana grigia»; «rag-



gomitolata in uno scialle nero», si rivela intelligente e calcolatrice: il suo «dialetto serrato e precipitoso» diventa un oscuro «indovinello», e non si manca di notare che, se la donna «non è certo una Circe [...] nemmeno ha il minimo di grazia di una donna qualunque»; però, nonostante «la mole e la sciattoneria», «adescava le sue vittime» per derubarle. Se non una Circe, dunque, poco ci manca. Simile nei toni è il ritratto di Candiani costruito da *Milano Sera*: spesso soprannominato «stregone», ha realizzato una «opera di sottile e diabolica alchimia» su Silvia Da Pont, la quale non ha avuto la forza di «ribellarsi al drago che montava la guardia alla sua prigionia». Altrettanto pittoresca è la spettacolare rapina al castello di Monselice del 1954: i «tre marioli» che hanno violato «l'antica roccaforte, [...] glorioso baluardo della Serenissima verso la pianura padovana», sembrano più si-

mili ad assalitori trecenteschi che a ladri moderni. La narrazione, però, non attinge solo al linguaggio mitologico o medievale. Le “imprese” delle bande criminali milanesi, infatti, ricordano più un giallo o un film d’azione: in entrambi i quotidiani, i rapinatori sono quasi degli eroi moderni, che conducono «a regola d’arte» il loro «audace colpo ladresco»; quando il 14 febbraio 1953 dei banditi armati di mitra rapinano il Credito Italiano di Milano, *La Notte* sottolinea come il tutto si sia svolto «come in un poliziesco di Alan Ladd». Sfocia invece nel *noir* la rapina dell’agosto 1954 a un casale di Albairate: qui è *Milano Sera*, solitamente più sobrio, a notare, in una fotografia, la presenza di un micio seduto sul luogo del crimine: «Come in un romanzo di Poe il gatto (che stavolta non è nero) ha visto e sa tutto. Non miagola però, e osserva tristemente le sbarre segate».

In conclusione, se da un lato si ritrovano comuni tendenze alla spettacolarizzazione del fatto di nera, dall’altro le interpretazioni che ne vengono date sono diverse e contrapposte: una vicenda può essere usata in chiave sociopolitica, come spesso fa *Milano Sera* che la reinterpreta allo scopo di criticare i difetti della società borghese, oppure trasformata in una notizia di cronacamondana, come spesso accade su *La Notte*, per stimolare la curiosità del lettore e aumentare le vendite. È questa una delle molte peculiarità che caratterizza la cronaca nera del dopoguerra, soprattutto quella dei quotidiani del pomeriggio, che non esaurisce però le possibilità di ricerca su un tema che, a lungo ignorato dagli studiosi, sta negli ultimi tempi suscitando un maggiore interesse nel pubblico e nei ricercatori, e che potrà sicuramente riservare, in futuro, nuovi, interessanti spunti di riflessione.

Marco Mocchetti

I CRITERI PER STABILIRE QUANDO DIETRO ALLE PAROLE SI CELA UNA "PROMOZIONE" SE L'ARTICOLO INGANNA

IN ITALIA SE NE OCCUPA L'ANTITRUST, CHE FISSA LE REGOLE. I CASI ACCLARATI SONO POCHISSIMI. PERCHÉ GLI EDITORI SONO MOLTO ATTENTI O PERCHÉ LE MAGLIE SONO TROPPO LARGHE?

di *PIERGAETANO MARCHETTI*

Ogni giorno capita di leggere su di un quotidiano o un periodico, di assistere a una trasmissione televisiva, di imbattersi in un sito o una testata, semplicemente in un blog su Internet, in articoli, contributi vari dedicati con toni elogiativi a questo o quel personaggio del mondo imprenditoriale del consumo ovvero a prodotti di consumo (correnti o di lusso che siano). La domanda (o il sospetto) è spontanea. Contributo giornalistico informativo o in sostanza abile *maquillage* di un messaggio, di una promozione pubblicitaria?

La domanda e il sospetto sono sacrosanti. Presoché tutte le legislazioni dei Paesi avanzati li condividono e intervengono con norme specifiche. Il problema di stabilire se un contributo su

di un medium, pur presentandosi in forma ineccepibile, sia in realtà un messaggio pubblicitario è problema delicatissimo.

La pubblicità è attività economica e può essere, come tale, sottoposta a limiti (ad esempio, appunto, vietando certe forme di pubblicità perché ingannose, dirette a minori o persone "deboli", e così via). La libertà di manifestazione del pensiero gode di ben più forte tutela. È il diritto dei diritti. Attenzione, allora, si dice, a bollare come sostanziale pubblicità articoli, trasmissioni, contributi vari sui media perché si rischia di introdurre, in tal modo, con la scusa di evitare pubblicità surrettizie, una forma di censura. Ma attenzione anche a far passare come manifestazione disinteressata di opinione interessantissimi messaggi in sostanza pubblicitari.

Il legislatore italiano, in armonia con i Paesi dell'Unione Europea e molti altri, vieta la *réclame* così detta redazionale, la *réclame* cioè che indebitamente veste i panni di un contributo giornalistico (in senso lato, comprensivo dei contributi su ogni medium). La pubblicità, in tal caso, deve essere riconoscibile come tale; deve essere accompagnata da dizioni, avvertenze che la qualificano per quello che è.

Il problema, allora, consiste nello stabilire quando, in assenza di segnalazioni che lo classifichino espressamente "pubblicità", un pezzo giornalistico possa qualificarsi come pubblicità occulta. Se tale si scopre essere, editore e imprenditore cui è riferibile la pubblicità sono assoggettati a una sanzione pecuniaria e la relativa decisione (oggi, in Italia, di competenza dell'Autorità Antitrust) è resa nota al pubblico.

Secondo quanto con molta chiarezza indica l'Autorità inglese, due sono gli elementi cui guardare. In primo luogo se c'è in qualche forma un corrispettivo da parte di un imprenditore per la pubblicazione del servizio. In secondo luogo, se l'imprenditore ha avuto un certo grado di *editorial control* sull'attività (in apparenza solo informativa) della redazione.

Per la nostra Autorità Antitrust, che ha ampi poteri di indagine al riguardo, indici di ricorrenza di una pubblicità redazionale occulta sono, da un lato, uno smaccato «carattere elogiativo ed enfatico» rispetto a beni, servizi, attività imprenditoriali; dall'altro, la comprovata esistenza di rapporti contrattuali concernenti anche solo altre inserzioni pubblicitarie.

Insomma, prova della pubblicità redazionale occulta può essere non solo un corrispettivo per un

dato articolo, ma il fatto che all'articolo, guarda caso, si affiancano in quello stesso numero del giornale o nella trasmissione o, comunque, nella stessa testata, pubblicità tradizionali profumatamente pagate.

E il regalo all'autore di un pezzo? Gli inglesi rispondono: dipende dal contenuto del pezzo e dall'interferenza dell'imprenditore sullo stesso. Se il pezzo è smaccatamente promozionale e c'è un preciso input dell'imprenditore sussistono gli indizi di pubblicità redazionale non dichiarata, come tale illecita. I casi acclarati di pubblicità redazionale nell'ultimo decennio si contano sulle punte delle dita forse di una sola mano.

Molti lettori di fronte a questo dato restano certo con la bocca amara. Qualcuno potrebbe ritenere che la rarità della condanna per pubblicità redazionale testimoni grande correttezza di editori e giornalisti, altri potrebbe ricondurre la dichiarata prudenza dell'Antitrust al fine di evitare comportamenti censori, altri ancora sarebbe tentato di alzare le braccia al cielo.

Vero è poi che negli ultimi anni si è andato sempre più affermando il cosiddetto "giornalismo di servizio", il cui compito è proprio quello di illustrare e comparare offerte di beni, di servizi, occasioni di investimento e simili. Un terreno nel quale i confini con "forzature" promozionali di tipo pubblicitario sono spesso molto labili.

Comunque, grande spirito critico, cautela, pluralità di fonti di informazione sono buoni vaccini contro la pubblicità redazionale e le sempre nuove sembianze e maschere che essa assume specie in un clima di asfissiante occulta "profilatura" del lettore.

Piergaetano Marchetti

L'ALLEANZA TRA *IL GIORNALE NUOVO*
E TELE MONTECARLO

IL TG DI MONTANELLI

NEL 1976 IN ITALIA AVVENNE UNA RIVOLUZIONE:
DOPO ANNI DI MONOPOLIO RAI SULLE NOTIZIE
E SOPRATTUTTO SULLE COMUNICAZIONI DEI PARTITI,
CON UN ESCAMOTAGE IL MURO FU ABBATTUTO

di IRENE PIAZZONI



CONTRO IL SISTEMA

Qui a fianco, Indro Montanelli che, abbandonato il *Corriere della Sera*, fondò il *Giornale* e, solo pochi anni dopo, s'imbarcò anche nell'impresa televisiva.

Milano, gennaio 1976. Chi, in Piemonte, Liguria, Lombardia – ma presto anche nel centro Italia – riesce a captare il segnale di Tele Montecarlo può, alle 20.50, scegliere di seguire il notiziario confezionato dalla redazione de *il Giornale nuovo*, seguito dal commento del suo direttore Indro Montanelli o dalle firme di punta Enzo Bettiza, Mario Cervi, Egidio Sterpa, Livio Caputo, Cesare Zappulli e altri. A maggio si aggiunge un notiziario regionale per Lombardia, Lazio e Liguria, presentato come una sorta di “diario” serale per le famiglie italiane, mentre per le elezioni politiche imminenti si inaugura *Faccia a faccia*, un confronto tra un autorevole rappresentante dei partiti – si succederanno Fanfani, Quercioli, Craxi, Saragat, La Malfa, Zanone, Pannella e Almirante – e un editorialista.

Tele Montecarlo è la costola italiana di Télé Monte Carlo, promossa e gestita da una società privata a capitale in maggioranza franco-monegasco ma a cui partecipa anche l’agenzia pubblicitaria milanese Opus Proclama. In teoria l’operazione sarebbe proibita dalla legge, che ha inferto un colpo al monopolio della Rai ma non consente la trasmissione in Italia di programmi esteri che contengano pubblicità. E Tele Montecarlo ne trasmette tanta di pubblicità, insieme ai film, ai telefilm, alla musica leggera, ai programmi d’evazione. Certo, due anni prima, quando il ministro Giuseppe Togni aveva ordinato con un decreto la disattivazione dei ripetitori delle tv estere dislocate sul territorio nazionale, tutti erano insorti, compresi i partiti di sinistra. Ma le cose ora sono cambiate: la Rai è passata al controllo del Parlamento, e Tele Montecarlo non è la televisione

pubblica del Canton Ticino, è un’impresa commerciale, passibile, per giunta, visto che la neutralità è una chimera, di condizionamenti politici. Il pasticcio però rimane: come garantire la libertà d’espressione con qualsiasi mezzo in un sistema di comunicazioni virtuoso, di pesi e contrappesi, di convivenza tra soggetti pubblici e privati? Anziché definire prima le regole, come nella società giusta di John Rawls, i partiti si muovono seguendo il proprio tornaconto, vestito di grandi principi, e qualcuno navigando a vista. Così, su Tele Montecarlo, inizia in Parlamento e sulle pagine della stampa una battaglia senza esclusione di colpi, strettamente legata ai terminali dei partiti. Da una parte ci sono i fautori della televisione privata, commerciale, “libera”: non tanto quella locale, un po’ cialtrona e casereccia, ma quella vera, nazionale, all’americana, e, se possibile, politicamente moderata o destrorsa, al contrario della Rai, come si dice, che dalla Riforma del 1975 è governata (anche) dai comunisti. E sono gli ambienti del centro-destra, i liberali, i repubblicani e parte della Dc – a Milano ne sono esponenti di spicco il ministro delle Poste Vittorino Colombo e Massimo De Carolis capogruppo del partito in Comune. Non il Psi, per il momento. Dall’altra ci sono i comunisti, una parte della Dc, i socialisti e qualche autorevole voce della stampa che conta, in prima fila Eugenio Scalfari e la sua neonata *la Repubblica*.

Il Giornale si trasforma in un paladino della libertà d’antenna, intesa come libertà d’espressione e di circolazione delle idee, contro il «coro liberticida», come lo chiama Montanelli, impegnandosi in una strenua battaglia che non si limita al dibattito interno ma contatta gli ambienti europei, come attestano la lettera aperta agli in-

CONTRO IL PCI

Montanelli mentre prepara il suo intervento in TV.

INFORMAZIONE, TELEVISIONE E... POLITICA

tellettuali francesi di Bettiza pubblicata sul *Quotidien de Paris* e la solidarietà incassata da Jean-François Revel su *L'Express*, da Raymond Aron su *Le Figaro*, da Claude Harmel su *Est et Ouest*, da François Bondy su *Die Weltwoche*, e poi dalla tedesca *Die Welt* e dalla inglese *Encounter*.

Il nemico principale è, naturalmente, il Pci. Scrive Francesco Damato il 1 febbraio 1977: «Impegnato com'è nel perseguire il suo progetto di conquista del potere», cerca di far tacere «le voci e le idee sgradite che vengono dall'estero perché quelle della Rai-Tv sono state quasi tutte cloroformizzate proprio dal Pci». Ma più ancora è, tuona Mario Cervi, «l'omertà delle lottizzazioni», «la complicità dei silenzi e delle distorsioni», e in definitiva il riassetto dell'informazione nel segno del compromesso storico che si intende scardinare. Non si risparmiano colpi, anche bassi, alla volta dei telegiornali nazionali. Nel suo corsivo dello stesso giorno, *Controcorrente*, Montanelli scrive: «In un'intervista a *Playboy*, Andrea Barbato, direttore del Tg2, ha dichiarato che il suo telegiornale evita di riprendere le rivolte nelle carceri perché "ci si può anche involontariamente prestare a un'opera di delazione filmando il gesto di un ribelle che sarebbe poi riconoscibile e perseguibile". Eppoi dicono che in Italia manca ogni senso di solidarietà. Per i delinquenti, non c'è Paese che ne trabocchi come il nostro». Il Tg2 è «lugubre e goebbelsiano», incalza Lucio Lami in un articolo del 6 luglio 1978: «Non ha mandato un solo uomo in Africa, durante le guerre coloniali dell'Urss; ha ignorato il dissenso sovietico; ha presentato la letteratura, l'arte, l'economia esclusivamente in chiave marxista ed extraparlamentare». E via dicendo. Molto meglio la Rai democristiana di una volta: «Se

i democristiani mettevano le mutandine alle ballerine e spesso anche alle notizie, evitavano di applicare le tecniche vietnamite della rieducazione, attraverso i mass media». E comunque, «propaganda bolsa e ossessiva» a parte, i telegiornali Rai sono «controproducenti per noia e tetraggine» a furia di preoccuparsi solo dei minutaggi riservati ai congressi dei partiti, come sottolinea Carlo Mazarella in *Falce e martello nel nostro televisore* del 5 marzo 1978. Ma è la Rai nel suo complesso a essere demolita: le si rimprovera un indirizzo monoculturale, l'emarginazione della cultura laica, il conformismo. Di più: un anti-occidentalismo di maniera, l'antiamericanismo, il terzomondismo, il filo-arabismo, il populismo, tutti elementi che rischiano – si insiste – di far smarrire l'identità culturale italiana, che ha le sue radici più profonde nell'Europa, minando le possibilità di ripresa in un momento di gravissima crisi. E ogni occasione è buona per attaccare la televisione pubblica: persino l'inaugurazione delle trasmissioni a colori è commentata il 3 febbraio 1977 da un intervento (*Televisione a colori: evitare il rosso di regime*) di Geno Pampaloni perplesso e un po' nostalgico per il bianco e nero, che però si conclude con l'augurio «che la nostra Rai perda i colori faziosi, lividi, vendicativi, che ha assunto da qualche tempo».

Non c'è aspetto della televisione privata, d'altro canto, che non susciti simpatia o indulgenza. La pubblicità? È una modalità di comunicazione e una forma di espressione di esigenze tipiche della società dei consumi: senza contare che in Italia la spesa pubblicitaria pro capite è la più bassa di tutto il mondo occidentale. E se è troppa? Il mercato – vale a dire lo spettatore – farà giustizia, cambiando canale. I film porno? La Rai non è



senza peccato, e comunque è giusto riconoscere allo spettatore un margine di maturità, mentre «con censura e sequestri – scrive Pietro Radius il 2 agosto 1978 – si sa come si comincia, non come si finisce». E che dire del particolare non trascurabile che la televisione privata è, ricorda Giuseppe Prisco, «l'unico servizio gratuito per il cittadino italiano, in tempi di “stangate” fiscali su ogni bene e prestazione»?

E poi c'è il non trascurabile aspetto dei “linguaggi” comunicativi, contenuti e stili. Il notiziario del *Giornale* è, a detta di Giorgio Torelli, «con i puntini sulle i di obiettività», «una ventata di fatti croccanti dopo l'afa dei telegiornali [Rai]», per cui «la mela sa di mela», e stringato «poche cartelle pelle e ossa che sul video guadagnano in linea e peso». Il momento *clou* è il commento: un commento orientato ovviamente, che per *Paese Sera* è una istigazione continua al golpe mentre per *il Giornale* è franco, anticonformista e spregiudicato. Né ci si ferma a Tele Montecarlo. Dal novembre 1976 la redazione del *Giornale*, e in particolare Roberto Gelmini, si occupa dei servizi giornalistici della milanese Radio Montestella, in un canovaccio che prevede, oltre ai notiziari nazionali locali e regionali, un momento in cui gli editorialisti del quotidiano rispondono alle telefonate degli ascoltatori, la rubrica *La notizia*, un approfondimento sul fatto del giorno e ampio spazio ai servizi sportivi curati dal capo della pagina Carlo Grandini. Seguono accordi analoghi

con Radio Torino International e Genova Sound. In tutto, si calcola, sono circa 500 mila ascolti quotidiani nel triangolo industriale del Nord. Insomma, l'offensiva si dispiega per un paio di anni. E poi si stempera. I destini del compromesso storico, il pur lieve modificarsi degli equilibri politici, la necessità da parte di Tele Montecarlo stessa di guadagnare un più largo consenso tra i partiti aprendo le porte ad altri soggetti in vista di una nuova legge sulle televisioni, che invece non arriverà mai, contribuiscono a smorzare la polemica e a inaugurare la politica di “assorbimento” della televisione, ormai più italiana che monegasca. Ma, come è chiaro, intanto la vicenda ha fatto scuola, quanto a intreccio tra stampa, imprenditoria e politica, e soprattutto ha aperto una breccia non tanto nel sistema dell'informazione televisiva – solo dopo la legge Mammì del 1990 le televisioni private inaugureranno i telegiornali – quanto nell'opinione pubblica, aggregando e irrobustendo il favore per la televisione commerciale. Non sarà poi un caso che proprio su *il Giornale* punti il radar Silvio Berlusconi, che nell'aprile 1977 entra nella See, la società che controlla il quotidiano, con una quota del 12 per cento, e in ottobre porta la propria quota nella See al 37,5 per cento, diventando l'azionista di riferimento. La scalata si concluderà nel 1987, quando il Cavaliere sarà già diventato il re della televisione privata.

Irene Piazzoni

LE NUOVE FORME DELLA COMUNICAZIONE

RIVOLUZIONE DI CARTA

CIÒ CHE ACCADDE, CAMBIÒ I LINGUAGGI: SI VEDRÀ
CON IL FIORIRE DEI "FOGLI" NEGLI ANNI SETTANTA

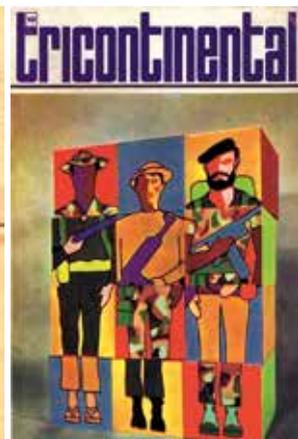
di DAVID BIDUSSA

Premessa. Nel corso della lunga discussione seguita all'uscita del suo *Una guerra civile*, lo storico Claudio Pavone ha ricordato come il Sessantotto abbia costituito contemporaneamente un momento di cesura e uno di riscrittura delle identità. Il Sessantotto fu salutare per distinguere e spezzare, dopo una primissima fase quasi di rigetto, l'unità oleografica della Resistenza, anche se con prese di posizione schematiche come per esempio lo slogan «La Resistenza è rossa, non è democristiana». L'operismo e il movimento furono atteggiamenti che richiamavano l'attenzione su problemi reali ma li semplificavano oltre il lecito. Ma allora, nella storiografia successiva al Sessantotto, si sono poste le basi di questa nuova stagione che forse può apparire ovvia: se la Resistenza va vista nella sua complessità, nelle sue contraddizioni e anche nelle sue lotte intestine, si prepara il terreno per riconoscere il fatto che il concetto di guerra civile non possa più essere esorcizzato [Pavone, 1991].

Cultura del '68 dunque come appartenenza ideologica e come miti che definiscono quell'appartenenza. Nella lunga stagione del '68 italiano, che di solito facciamo chiudere con la fine degli anni Settanta [De Luna, 2009], quell'aspetto di confronto con il mito della rivoluzione tradita o disattesa rappresentato dalla Resistenza, conferiva – più spesso retrospettivamente – una dimensione politica che, in verità, il '68 italiano ha definito con difficoltà, spesso a processo quasi esaurito.

Due parametri culturali. Il caso italiano, vive contemporaneamente di due differenti velocità culturali rispetto ad altri contesti culturali e politici che daranno fisionomia e forma al linguaggio del '68. La prima. Una lunga stagione di confronto politico a sinistra, per certi aspetti – cosa inconsueta nel panorama della cultura del socialismo e del comunismo italiano e più in generale del movimento sindacale – che ancora si riconosce nelle case madri del movimento socialista e comunista del Novecento, sia nelle loro componenti tradizionali o canoni-

In questa e nelle pagine successive, le prime pagine di alcune delle testate nate a cavallo del Sessantotto.



che, come in quelle ereticali od ortodosse (siano esse trockiste, bordighiste, marxiste-leniniste). Solo in alcune esperienze, più che in alcune tendenze o esperienze, il tema del disagio urbano e delle periferie costituisce un elemento di rottura culturale [Alasia-Montaldi, 1961; Montaldi, 1960]. È un fatto, tuttavia, che i molti mondi culturali delle sinistre italiane (anche quelle che si presentano come eretiche) non sono attratti o colpiti da queste suggestioni, tant'è che sostanzialmente solo Pier Paolo Pasolini (un uomo di lettere e dunque non un sociologo, uno storico o uno studioso del disagio industriale o del mondo del lavoro o di quelle che si potrebbero definire le discipline e le sensibilità canoniche della cultura di sinistra) coglie la profonda novità e la ricchezza di suggestioni che provengono da quelle pagine. Il tema è quello delle culture altre, su cui non è marginale la differenza tra Francia e Italia.

La seconda. Il conflitto che si genera in Italia è soprattutto indotto dai processi di innovazione sociale, dai processi di modernizzazione, che includono il confronto intergenerazionale secondo alcune linee

di frattura sociale e culturale individuate e descritte dallo storico Eric J. Hobsbawm [1995, p. 303 ss.]. Così la memoria della Resistenza in Italia diventa subito quella della rivoluzione tradita e meno quella della continuità dello Stato. In questo senso è interessante che con lentezza un libro come *L'Orologio* entra nella cultura media, mentre con più forza vi si impianta *Uomini e no* di Vittorini; e come ha ricordato Gabriele Pedullà, l'uscita nel 1968 de *Il partigiano Johnny* conferisce a quel testo una dimensione diversa a quella inaugurata intorno al tema della guerra civile, dove invece poi si insedierà a partire dagli anni Novanta [Pedullà, 2012]. La memoria e l'attualizzazione della Resistenza – per riprendere lo spunto suggerito da Claudio Pavone – in Francia avrà un diverso percorso. Non solo perché, nonostante la retorica gollista, è evidente la natura anche di guerra civile che ha assunto quel confronto, ma altresì perché attivare quella memoria implica riflettere sul tema dei diritti civili. È la partita che apre lo storico Vidal-Naquet già nel 1958 sul problema della tortura e che diventa il tema dell'informazione e della controinchiesta. Un



tema che è al centro del linguaggio del movimento già nel marzo 1968 [Schnapp – Vidal-Naquet, 1969] e che non a caso insiste sul ruolo degli storici come voce di coscienza del Paese e dell’opinione pubblica. Un aspetto che il ’68 francese riscopre subito e che non casualmente produce *Lacombe Lucien*. Perché in Italia si proponga il tema della controinchiesta, profondamente segnato da una mentalità dietrologica e complottista che difficilmente riesce a distinguere la categoria di complotto da quella di potere occulto [Bobbio, 1970]. La differenza con il quadro italiano è da questo punto di vista immediata. Perché la storia si imponga, deve appunto compiersi quel passaggio di riscrittura del secondo dopoguerra italiano che si apre solo nel 1974 con il saggio di Pavone sulla continuità dello Stato [Pavone, 1974a e 1974b] e con il film *Bianco e nero* di Paolo Pietrangeli (1975), ma già aperta con *Il conformista* di Bertolucci (1970) e definitivamente scavata nella storia non solo della politica ma della antropologia dell’italiano con *Una giornata particolare* di Scola (1977). Quella differenza, si potreb-

be dire, sta nella storia di Francia e ha un precedente nella polemica contro Napoleone imperatore di Chateaubriand che, alla vigilia della sua messa al bando, pubblica, nel 1807, sul *Mercurio de France*, un testo che per molti aspetti si potrebbe considerare un manifesto programmatico del mestiere di storico. Quando, nel silenzio dell’abiezione – scrive Chateaubriand – non si sente risuonare che la catena dello schiavo e la voce del delatore; quando tutto trema di fronte al tiranno, e incorrere nel suo favore è altrettanto pericoloso che meritare di cadere in disgrazia, appare lo storico incaricato di vendicare i popoli. Nerone prospera invano, Tacito è già nato nell’impero; cresce ignoto presso le ceneri di Germanico, e già l’integra Provvidenza ha consegnato a un bimbo oscuro la gloria del padrone del mondo. Se il compito dello storico è bello, spesso è pericoloso; ma ci sono altari come quello dell’onore, che, benché abbandonati, richiedono ancora sacrifici. Il Dio non è annientato solo perché il tempio è deserto. Dovunque resta una possibilità alla fortuna, tentarla non ha niente di eroico; le azioni magnanime



sono quelle il cui risultato è la sventura o la morte [Chateaubriand, 1995, T. I, p. 565].

In Italia non sarà questo il linguaggio. Sia che si considerino i periodici dei gruppi, sia che si consideri la produzione “grigia”, il linguaggio rimane esortativo, conativo, molto stereotipato [Cortelazzo, 1975].

Il passaggio degli anni Settanta. Perché si produca uno strappo occorre che si inneschi sia una trasformazione di alcuni movimenti in gerghi politici (è per esempio il caso di *Lotta continua*); sia che si definiscano e si concretizzino nuove forme della comunicazione definite dalla fotografia, dalla scrittura murale e dai manifesti, più in generale dall’arte grafica. Questo passaggio in entrambi i casi avviene a distanza temporale dall’evento ’68 e si consuma a partire dai primi anni Settanta.

Consideriamoli separatamente. Se si analizza il modello editoriale del periodico di nuova sinistra si vedrà che il processo si costruisce in tre diverse tipologie che coabitano, vicine temporalmente, ma distinte per il profilo di progetto culturale cui allu-

donano. La prima è la formazione di periodici di controinformazione sulla base di attività politico-culturale. Si possono far risalire a questa tipologia anche se con differenti caratteristiche, una rivista come *Quaderni Piacentini* ma anche riviste afferenti alla esperienza di *Potere Operaio* a partire dalla metà degli anni Sessanta. Un primo processo di differenziazione si verifica con il periodico *Quindici* (1967-1969) [Balestrini, 2008], che inizia come rivista delle avanguardie culturali e letterarie per divenire, a partire dal n. 7 (gennaio 1968), il luogo in cui sono presentati i documenti delle esperienze universitarie di movimento. La seconda fase è definita dalla nascita di periodici che hanno il fine di orientare politicamente, di costruire un lessico politico, di dare un volto istituzionalizzato, se non in termini di forma partito, almeno di forma del periodico di formazione e discussione. La testata periodica maggiormente configurata su questa fisionomia è *il Manifesto*, non tanto il periodico mensile, quanto l’asse del quotidiano (uscito dall’aprile 1971). Con un profilo diverso, ma rispondente alla stessa



fisionomia si configura il *Quotidiano dei lavoratori* (1974-1979) organo del gruppo Avanguardia operaia.

La terza fase si apre nel 1972 con l'apertura del quotidiano *Lotta Continua* (1972-1982), che inaugura una modalità narrativa spesso in prima persona, dove conta la narrazione dell'esperienza, la storia dei vissuti (individuali e di gruppo). A differenza di gran parte della pubblicistica dei gruppi politici della nuova sinistra, *Lotta Continua* è un giornale che parla in prima persona. In questo senso la funzione è testimoniare la "presa di parola", un aspetto che risponde a un criterio proprio del '68, quello riassumibile nel criterio: «Agisci dove sei». Quella capacità espressiva e quella immediatezza di comunicazione è propria del linguaggio espressivo del murale, del manifesto, del *tazebao*, un modello comunicativo che in parte riprende e ripropone alcune forme della comunicazione proprie della rivoluzione culturale cinese, ma anche riadatta le forme narrative e perlocutive dell'esperienza del Maggio francese, di cui soprattutto riprende l'ele-

mento della satira la cui prima origine è nel periodico *L'Enragé* in cui compaiono i disegni e le strisce di Siné e Wolinski. Un processo che in Italia inizia intorno alla fine del 1971, quando cominciano a uscire due riviste la cui natura è essenzialmente satirica: *Ca Balà* (Firenze, 1971-1976) e *L'Arcibraccio* (Milano, 1972-1973), per poi arrivare a *Il Male* (1978-1982), la rivista che rappresenta l'avvio di una stagione della satira in Italia e che giunge, significativamente, oltre il "tempo". Un processo di cui una testimonianza profonda è data anche dall'autorappresentazione, dalla fotografia come documento che non si propone come occhio tecnico, ma come indizio per cogliere i sentimenti, il vissuto, e su cui ha lavorato con grande attenzione Tano D'Amico [2011]. È significativo il fatto che, se consideriamo i contenuti e non solo le tipologie editoriali, il quadro con cui si caratterizza il '68 italiano presenta aspetti importanti, sia nei temi proposti sia nelle questioni taciute. Tra i primi è rilevante tutta la riflessione intorno alla nuove forme di pedagogia, ma anche il dibattito che già



tra il '68 e il '69 si sviluppa intorno alla questione delle istituzioni totali (in particolare il manicomio). Tra le seconde è significativo il silenzio o la estrema cautela con cui emerge il tema del profilo delle questioni di genere, e soprattutto il dibattito relativo all'emancipazione della donna. Solo nel 1973 inizierà a profilarsi la questione dei diritti della donna e delle sue libertà (il segnale è la pubblicazione del volume *Dalla parte delle bambine*, che per molti aspetti segna un passaggio nella coscienza pubblica), ma quel processo nascerà collettivamente da una rottura con la manifestazione del 4 dicembre 1976, quando lo scontro sulla libertà delle donne si consuma dentro la nuova sinistra, prima ancora che fuori. Un luogo della memoria, spesso accantonato, che consegna al tempo che si apre con la fine di quella stagione, temi e problemi che hanno trasformato senza ritorno gli stili di vita, le categorie culturali, il linguaggio, ma anche ne hanno mantenuto, come spesso capita nei processi di trasformazione storica, molti aspetti del prima.

David Bidussa

Riferimenti bibliografici:

Franco Alasia, Danilo Montaldi, *Milano, Corea*, Milano, Feltrinelli, 1960; Nanni Balestrini, *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008; Norberto Bobbio, *La violenza di Stato*, in *Resistenza*, n. 1, gennaio 1970; François-René de Chateaubriand, *Memorie d'Oltretomba*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995; Michele Cortelazzo, *Note sulla lingua dei volantini*, in *Versus*, n. 10, 1975, pp. 55-75; Tano D'Amico, *Di cosa sono fatti i ricordi. Tempo e luce di un fotografo di strada*, Roma, Postcart, 2011; Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio*, Milano, Feltrinelli, 2009; Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995; Danilo Montaldi, *Autobiografie della leggera*, Torino, Einaudi, 1961; Claudio Pavone, *La continuità dello Stato. Istituzioni e uomini*, in *Italia 1945-1948*, Torino, Giappichelli, 1974, pp. 70-159; Id., *Sulla continuità dello Stato nell'Italia 1943-1945*, in *Rivista di Storia contemporanea*, n. 2, 1974, pp. 172-205; Id., *Sulla moralità nella Resistenza*. Conversazione di Claudio Pavone condotta con Daniele Borioli e Roberto Botta, *Quaderno di storia contemporanea*, n. 10, 1991, pp. 19-42; http://www.isral.it/web/risorsedocumenti/interviste-online_Pavone.htm; Gabriele Pedullà, *Il contestatore Johnny*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. III, Torino, Einaudi, 2012, pp. 906-911; Alain Schnapp, Pierre Vidal-Naquet, *Journal de la commune étudiante*, Paris, Seuil, 1969.

CAMBIO DI STILE

Nella pagina a fianco, prima pagina de *Il Giorno* e il suo storico direttore Italo Pietra con il presidente della Repubblica Sandro Pertini.

CRONACHE DEL SESSANTOTTO

COME IL QUOTIDIANO VOLUTO DA MATTEI
RACCONTAVA IL MOVIMENTO

IL GIORNO DELLA PROTESTA

MARIO CAPANNA SOSTIENE CHE IL GIORNALE
DIRETTO DA ITALO PIETRA FU IL SOLO A DAR CONTO,
SENZA PREGIUDIZI, DI CIÒ CHE ACCADEVA
IN ITALIA E ANCHE NELLE UNIVERSITÀ ALL'ESTERO

di MATTEO BARZAGHI

Il 1968 è stato qualcosa di più di un semplice anno, come attesta l'entrata nell'immaginario collettivo della parola "Sessantotto" che, come altre espressioni analoghe, ha la funzione di definire un anno legato indissolubilmente ad avvenimenti di portata storica. Il Sessantotto è stato infatti teatro di una rivolta giovanile senza precedenti, e giudicato, ora come l'inizio di una trasformazione in senso democratico della società, ora come un "fuoco di paglia", una fiammata intensa ma rapidamente esauritasi. Oggi possiamo affermare con sicurezza che il movimento che caratterizzò quell'anno ormai famoso è stato il punto di arrivo di una crescita progressiva di consapevolezza democratica maturata nel corso degli anni Sessanta in ampi strati di studenti e lavoratori, culminata nel biennio 1968-69 e protrattasi negli anni succes-

sivi con importanti conquiste nelle condizioni materiali e nel riconoscimento dei diritti (dai salari operai alle normative sui contratti di lavoro, dalla legge sul divorzio ai diritti delle donne e degli studenti) ma ancor di più nelle coscienze e nella mentalità. Al tempo stesso è anche vero che lo scoppio delle proteste dei giovani e dei lavoratori fu così improvviso, intenso e diffuso da cogliere di sorpresa l'opinione pubblica ed essere considerato uno spartiacque, una cesura tra il prima e il dopo.

Le occupazioni delle università e la nascita del Movimento studentesco ebbero grandissima eco sulla stampa, nella quale prevalse l'atteggiamento ostile. Ci furono però anche giornalisti e giornali che ebbero il merito di intuire subito che qualcosa di importante stava accadendo, e tra questi si deve annoverare *Il Giorno*, il cui atteggi-

giamento merita un esame approfondito.

Il presente contributo costituisce un primo avvio di una ricerca sul ruolo del quotidiano in quegli anni, partendo dalla testimonianza di due protagonisti, dell'una e dell'altra parte: Vittorio Emiliani, giornalista che ha lavorato per molti anni al *Giorno* ed è autore di un libro sull'argomento, e Mario Capanna, leader storico del Movimento studentesco.

Nel 1968 alla direzione del *Giorno* c'era Italo Pietra, in carica dai primi giorni del 1960. Doveva la sua nomina all'ingegnere Enrico Mattei, fondatore dell'Eni e del quotidiano. I due si erano conosciuti subito dopo la Liberazione. Entrambi partigiani. Pietra era stato comandante generale delle brigate dell'Oltrepò (nome di battaglia Edoardo), le prime ad arrivare a Milano ancora occupata in parte dai tedeschi; uomo di area socialista, laico, diventato in quei giorni grande amico di Mattei e rimasto tale fino all'ottobre del 1962, giorno della morte, o meglio dell'assassinio, dell'Ingegnere.

Pietra guidava *Il Giorno*; Mattei lo aveva fondato. In redazione molti altri erano ex partigiani e in tipografia non pochi avevano la tessera della Cgil. Questo la dice lunga sull'atmosfera che vi si respirava, ma non si traggano conclusioni affrettate, poiché la forza di quel giornale era costituita da un'anima molto più varia e complessa. Emiliani ricorda come all'interno del giornale il personale fosse molto politicizzato ma non partitizzato. Coesistevano diversi orientamenti: la spina dorsale del *Giorno* era laica e antifascista, formata soprattutto da socialisti, ma anche da molti cattolici vicini allo spirito del Concilio, e da qualche comunista, che si autodefiniva tale, come ad esempio Gianni Brera o Mario Fossati,



leader sindacale al *Giorno*. Ma alcuni, non molti a dir la verità, in gioventù erano stati funzionari fascisti. Persone che avevano grandi competenze professionali e che Mattei aveva voluto tenere dopo averli visti all'opera, per esempio all'Agip in Africa. Da antifascista qual era, Mattei poteva permettersi di premiare quelle doti senza rischiare l'etichetta di filofascista. Questa eterogeneità di storie personali



alimento lo spirito critico del quotidiano, politicamente schierato nel centrosinistra, perché lì lo aveva voluto posizionare il suo fondatore e sempre lì lo avevano mantenuto i suoi primi direttori, Baldacci e Pietra. Grazie a Pietra, che era un attento osservatore delle notizie dall'estero e conosceva bene tutti i grandi leader del panorama politico internazionale, *Il Giorno* seguì anche la rivolta giovanile con grande attenzione e in un'ottica non provinciale, guardando oltre i confini per cercare di collegare e capire, in chiave europea o addirittura mondiale e lo fece non senza spirito critico, rilevandone gli aspetti positivi ma anche quelli negativi. Scandagliava la realtà con grandi inchieste che occupavano molte pagine e che volevano far capire cosa stava avvenendo nel mondo. Basti pensare che Guido Crainz, ai tempi esponente di Lotta Continua all'Università di Pavia, ricorda che nel movimento la rassegna quotidiana degli avvenimenti d'Italia e del mondo veniva fatta sul *Giorno*, ben diverso, in questo, dal *Corriere della Sera*, che seguiva la contestazione giovanile «con un atteggiamento vecchio, una linea editoriale di centro, filogovernativa e una struttura molto tradizionale e rigida» (Emiliani).

Il Giorno, con una grafica leggera e già a colori in quegli anni, rispondeva alle esigenze di un pubblico più giovanile e seguiva senza pregiudizi gli scontri del 1968. Questo grazie anche a giornalisti come Marco Nozza, Antonio Airò, Gian Pietro Testa, Mario Zoppelli, Paolo Meucci, Giorgio Bocca e molti altri che conservarono con gli studenti un rapporto diretto e cordiale. Punto di forza del quotidiano divennero le sue inchieste, giustamente famose perché rappresentavano una spia reale della situazione del Paese.

Non solo il *Corriere*, ma la stragrande maggioranza della stampa (il 90 o 95% secondo Capanna) era ostile alla contestazione e duramente critica verso studenti e lavoratori. La televisione, ad esempio, non ha conservato quasi nulla nell'archivio e quel poco che possiede lo ha acquistato dalla Televisione della Svizzera italiana. Un esempio eclatante dell'ostilità della stampa è un articolo di Indro Montanelli che, dalla prima pagina del *Corriere della Sera*, sferrò un duro attacco «contro gli estremisti con i quali è sterile ogni tentativo di dialogo», arrivando a definirli disertori, ovvero soldati che non meritano altro che essere fucilati alle spalle (*Corriere della Sera*, 6 marzo 1968). In risposta a questo pezzo, che Capanna oggi ricorda come «un attacco a 360 gradi, cieco, pieno di pregiudizi, sferrato senza compiere il minimo sforzo per capire le loro motivazioni», gli studenti attuarono una sorta di presidio vicino alla sede del giornale, cercando di impedire la distribuzione delle copie che partivano da via Solferino: seguirono ovviamente scontri con la polizia.

Se il quotidiano di via Solferino, primo giornale in termini di vendite, si scagliava contro gli studenti seguito da molti altri (ad esempio *Il Messaggero* o *Il Tempo* di Roma) che guardavano con ostilità a ciò che stava succedendo, c'era un 5% di organi di stampa che invece cercava di comprendere le ragioni del dissenso (Capanna definisce questo atteggiamento «non benevolenza ma comprensione critica»). Tra questi giornali l'*Avanti!*, l'*Unità* e il quotidiano fondato da Mattei che, conclude Capanna, veniva letto dal Movimento studentesco con particolare attenzione in quanto, essendo di proprietà di un ente di Stato e finanziato con denaro pubblico, doveva essere

più obiettivo e imparziale degli altri. Del *Giorno* gli studenti apprezzavano l'ampio spazio dedicato ai movimenti di protesta di tutto il mondo, dal Maggio francese a Praga, dalla rivoluzione cinese all'America latina, fino agli scontri di matrice razziale negli Stati Uniti. La



stessa attenzione era rivolta alle proteste di casa nostra. Ciò era possibile grazie al contributo di grandi giornalisti, del *Giorno* e non solo, costantemente in contatto con gli studenti, che avevano creato un Comitato dei giornalisti democratici per la libertà d'informazione e contro la repressione. Questo Comitato svolse un ruolo importantissimo, di grande rilievo per il movimento, stampando un piccolo ciclostilato chiamato *Bcd*, un bollettino di controinformazione in cui i giornalisti scrivevano tutto ciò che non avevano potuto pubblicare sui loro quotidiani.

Al riguardo Capanna ricorda la grande manifestazione, a cui parteciparono molti intellettuali e giornalisti, organizzata subito dopo la strage di piazza Fontana. È noto a tutti che le manifestazioni erano spesso contraddistinte da violenti scontri tra manifestanti e polizia. Essendo giorni di tensione altissima (la bomba aveva scosso l'Italia intera), i leader del movimento decisero, sperando ingenuamente di evitare così le cariche della polizia, di invitare alla guida del corteo intellettuali di prestigio come Giorgio Bocca, Eu-

genio Scalfari e Marco Nozza, convinti che la polizia sarebbe stata più guardin-ga nei confronti di una manifestazione caratterizzata da queste presenze.

Ma si sbagliarono. La polizia caricò e anche i giornalisti furono picchiati violentemente. Questo naturalmente non

impedì a tanti di loro di continuare a cercare la verità con spirito critico, obiettività e senza preclusioni, e di diventare in tal modo una corrente importante di quel processo di democratizzazione che permeò in quegli anni la società, il mondo del lavoro e anche quello di tante professioni, dalla magistratura, alla psichiatria, alla avvocatura e altre.

Nel 1969, nel pieno delle lotte operaie dell'autunno caldo, mentre la carta stampata demonizzava i sindacati al punto che, quando i metalmeccanici organizzarono una manifestazione a Roma, *Il Messaggero* titolò *Arrivano i barbari*, *Il Giorno* era il solo quotidiano d'informazione a stare prevalentemente dalla parte dei sindacati. Un episodio significativo ha come protagonista lo stesso Emiliani: in seguito ad alcuni scontri avvenuti alla Fiat Mirafiori in cui pareva che gli operai avessero aggredito gli impiegati restii a scioperare, fu mandato a scrivere un pezzo. L'azienda voleva ingigantire e drammatizzare l'accaduto, la tensione era alta. Emiliani andò nella "fabbrica gigante" per indagare e scopri dalle

cartelle cliniche che gli scontri avevano causato solo «escoriazioni alla caviglia destra» e «contusione al gluteo sinistro»: in poche parole l'accaduto era di modesta gravità ed Emiliani decise di sdrammatizzare e smontare ciò che la Fiat voleva far apparire come un'aggressione.

Questo aneddoto ci spiega come lavoravano i giornalisti del *Giorno*, senza accettare versioni ufficiali tendenziose e faziose, ma cercando di indagare, scovare e scoprire con un'attenzione critica e obiettiva la verità. Questo era *Il Giorno* nel 1968-69 e quello che successe dopo la strage di piazza Fontana ne è un'ulteriore dimostrazione. Vittorio Emiliani e Mario Capanna concordano nel sostenere che Pietra e la sua squadra in quei giorni lavorarono con molta accuratezza e non si fecero distrarre dalla versione ufficiale data dalla Questura di Milano e dal Ministero degli Interni. Sembra che nelle ore seguenti lo scoppio della bomba, quando tutti non facevano altro che accusare gli anarchici, la redazione del *Giorno* stesse lavorando dietro ad altre piste. Basti pensare che l'editoriale di Pietra in edicola il giorno dopo la strage, con il titolo a tutta pagina *Infame provocazione*, non dava per scontato che la sola pista da seguire fosse quella anarchica, ma esprimeva dei sospetti riguardanti l'estrema destra. Pietra concluse così il suo articolo: «Non s'illudano quelli del terrore: non passeranno. E non s'illudano le forze della destra economica e della conservazione, use a utilizzare lo spauracchio del disordine per trattare la politica da vassalla e per frenare le riforme. La democrazia cammina, e le riforme necessarie alla sua vita e al suo consolidamento passeranno» (*Il Giorno*, 13 dicembre 1969).

Questa lungimiranza delinea i tratti principali del



quotidiano fondato da Enrico Mattei e porta Mario Capanna a concludere che in quel preciso istante *Il Giorno* toccò «uno dei punti più alti nel panorama giornalistico italiano» e Vittorio Emiliani a sostenere che *Il Giorno* si sentì delegato dall'opinione pubblica democratica a rappresentarla e a garantirla.

Concludo con un aneddoto mai chiarito del tutto. Gli studenti seguivano giorno per giorno le notizie riportate dai quotidiani e quando trovavano quelle che a loro giudizio erano delle imprecisioni o distorsioni dei fatti, protestavano, a volte con fermezza, come prima accennato nei confronti del *Corriere della Sera*. Il quotidiano fondato da Mattei veniva seguito con particolare attenzione, come già detto, in quanto organo di stampa di proprietà pubblica. Così capitò che in un periodo in cui *Il Giorno* dimostrava, diversamente dal solito, una certa ostilità nei confronti delle azioni degli studenti, costoro presero la decisione di presentarsi di persona nella redazione del quotidiano per far valere le proprie ragioni. Di questo

incontro tra gli studenti e Italo Pietra si sono raccontate versioni diverse: Giorgio Bocca, che lavorò per anni insieme a Pietra, in un'intervista rilasciata a *la Repubblica* sostiene che gli studenti furono cacciati. Per la precisione scrive: «Fui io a raccontare sul quotidiano l'incursione che tentò di fare, al *Giorno*, Mario Capanna con una schiera di seguaci. Protestavano per non so quale articolo. La loro spedizione fallì perché i tipografi uscirono dal giornale minacciando di picchiarli» (G. Bocca, *Quello che mi resta del Giorno, la Repubblica*, 10 luglio 1997). Questo invece il racconto di Emiliani: «Dopo alcune contrattazioni Pietra ricevette gli studenti e, dopo averli lasciati parlare pochissimo, li investì con un discorso politico di un'ora e più, tramortendoli e costringendoli ad andarsene storditi e in silenzio con le loro kefish un po' più mosce» (V. Emiliani, *Gli anni del Giorno, il quotidiano del signor Mattei*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p. 220).

Dopo le versioni differenti di questi due eccellenti giornalisti, che lavoravano in redazione in quei giorni, risulta doveroso ascoltare le parole di chi, in quell'ufficio con Italo Pietra, ci rimase per più di un'ora. Ecco le parole di Mario Capanna: «Queste sono versioni fantasiose. Noi eravamo andati al *Giorno* con queste rimostranze: "Siete un organo di stampa pubblico e dovete tenere conto di tutti gli interessi, non solo di quelli del governo o dei potenti ma anche dei nostri. Siccome avevate iniziato bene, ma ora state prendendo una strada diversa, noi siamo qua per ricordarvi che dovete tornare ad un esercizio dell'informazione più corretto, obiettivo, completo ed equilibrato". Pietra, in quanto giornalista di razza, si sentì colpito da questo discorso sulla

completezza e sull'obiettività dell'informazione perché si rendeva conto che era un rilievo vero. "Inoltre ci siamo sforzati di venire fino a qua e non ce ne andiamo senza garanzie". Da lì nacque una discussione accesa ed è vero che Pietra fece un lungo sermone filosofico sull'informazione, ma noi alla fine di questo dicemmo: "Tutto questo va bene ma da domani *Il Giorno* dice la verità sulle lotte o imita il *Corriere della Sera* che si schiera contro i contestatori per partito preso?". E alla fine ce ne andammo di comune accordo con la consapevolezza che le rivendicazioni di entrambi erano importanti. Ah, perché sia chiaro che noi eravamo pronti ad occupare il giornale, se Pietra non ci avesse dato quelle risposte che volevamo, quelle promesse che cercavamo. Pietra, che aveva un passato da partigiano ed era un uomo sveglio, questa situazione la percepiva e per questo alla fine la discussione si concluse in modo pacifico. Per noi fu la prima volta che potemmo avere un'interlocuzione vera di alto livello con un organo di informazione di stampa importante».

Matteo Barzaghi



COME REAGIRONO GIORNALI E CIRCOLI
VICINI AL MOVIMENTO SOCIALE ITALIANO

CE NE FU UNO IN NERO?

IL "PROBLEMA UNIVERSITARIO" TURBAVA I SOGNI DELLA DESTRA RADICALE ITALIANA GIÀ DAL 1966. TRA I GRUPPI NEOFASCISTI SI SVILUPPÒ UN DIBATTITO, NEL QUALE PRESE IL SOPRAVVENTO ALMIRANTE

di ELIA ROSATI

Se sia esistito un Sessantotto in nero è tuttora una questione aperta, soprattutto in Italia, anche se un dibattito simile toccò l'estrema destra in tutta l'Europa occidentale: abbiamo documentazione storica di questo per quanto riguarda la Francia, il Belgio e la Repubblica Federale Tedesca, anche se il nostro Paese rimane comunque il caso più importante. È chiaro però che le vicende storiche italiane che si condensarono in quegli anni produssero, a destra, esiti e una pluralità di riflessioni e polemiche che ancora oggi si fanno sentire. Interessante risulta vedere come allora il Sessantotto fu narrato e trattato nella pubblicistica che si muoveva intorno al Movimento Sociale Italiano (MSI), la forza politica neofascista che sarà, nella storia repubblicana, la casa-madre di tutta la destra radicale italiana. Il tema più problematico tanto per il MSI quanto per

i giornali a lui vicini fu *in primis* come inquadrare la questione giovanile e cosa si muoveva negli atenei. In realtà il "problema universitario" turbava i sogni della destra radicale italiana già dal 1966: il 27 aprile sulle scale della Facoltà di Lettere della Sapienza, in una scazzottata tra opposte fazioni politiche durante le elezioni studentesche, era morto il giovane socialista Paolo Rossi.

L'occupazione che si sviluppò immediatamente nell'ateneo romano dopo questo tragico episodio, fu un primo campanello d'allarme per molti: il settimanale *Il Borghese* e il quotidiano *Il Tempo* (due dei principali media della destra) provarono subito ad accusare il Partito Comunista, la CGIL, l'ANPI e il Partito Socialista di «immonda speculazione», parlando di «assalto marxista all'Università».

I primi ad essere additati come colpevoli dell'omicidio furono gli universitari missini del Fronte Uni-



versitario d’Azione Nazionale (FUAN) “La Caravella”, che per tutta risposta il 3 maggio provarono a irrompere in un centinaio nella città universitaria della Sapienza per «liberare l’ateneo dai comunisti», venendo bloccati con la forza dalla polizia; a guidare la spedizione fascista gli onorevoli missini Giulio Caradonna, Raffaele Delfino e Luigi Turchi.

L’ex membro del gruppo armato Fasci di Azione Rivoluzionaria Mario Tedeschi, divenuto poi lo stimato direttore de *Il Borghese*, prese immediatamente le difese del FUAN dalle colonne del suo settimanale, dicendo che «quella dei giovani di estrema destra, non è violenza. Questi giovani nelle università sono assediati da professori comunisti, organizzati in cellule con gli studenti dello stesso partito [...] questi giovani sono boicottati in tutti i modi, sono coscienti di rappresentare una minoranza contro la quale tutti si accaniscono. [...] La loro non è

violenza, ma legittima difesa». Il clima si incendiò a tal punto che lo stesso ministro dell’Interno, Paolo Emilio Taviani, dovette relazionare sul caso, in un acceso dibattito parlamentare, mentre il *Secolo d’Italia* e *Il Borghese* diedero alle stampe due dossier sul tema, *La verità sull’ateneo romano* (15 maggio) e *Il libro nero dell’Università di Roma* (19 maggio), in cui si accusava il PCI di infiltrazione nella Sapienza già dal 1963 grazie anche alla connivenza dei tanti accademici democristiani presenti in parlamento (da Leone a Fanfani a Moro).

Dopo questi avvenimenti, il Movimento Sociale e la stampa a lui vicina puntarono i riflettori sull’università, promuovendo per esempio un convegno a Perugia il 15/16 gennaio 1967 su *L’influenza marxista-leninista nei confronti della gioventù universitaria* e dando vita, con gruppi studenteschi liberali e cattolici di destra, al Comitato di difesa dell’Uni-

versità. *Il Tempo* diede ampio spazio a queste iniziative per tutto il 1967, tanto che il leader di Ordine Nuovo, nonché storica penna del quotidiano romano, Pino Rauti, osservò soddisfatto, in due articoli, che finalmente veniva tenuta d'occhio l'università, un contesto «pericolosamente trascurato», in cui si muovono «socialcomunisti in un ambiente dove si formano i convincimenti di quasi 300mila studenti». Gli stessi commenti da parte dell'estrema destra arrivarono, per tutto il 1967, durante le occupazioni delle università di Trento, Pisa e di Palazzo Campana a Torino. La grande ondata di protagonismo sociale e impegno politico giovanile che investì il mondo a cavallo del 1968 non poteva quindi che confermare le paure dei neofascisti italiani che si sentirono in larga parte chiamati alle armi, ma anche, in parte, interrogati dagli eventi. Il tema principale era come interpretare (politicamente) la straordinaria mobilitazione giovanile che irrompeva nelle società occidentali ma non solo, e capire come dovessero comportarsi le destre. In Italia la destra radicale articolò, invece, tra il febbraio e il marzo 1968, un dibattito complesso che produsse anche esiti contraddittori: un mix di bastonate, analisi sottili, sbandamenti e furenti polemiche su riviste e quotidiani d'area. Possiamo notare questo nel breve mutamento di linea de *Il Tempo*, che questa volta all'insorgere delle occupazioni universitarie romane contro la riproposizione della Riforma Gui, auspicò che anche gli studenti di destra potessero fondersi nella mobilitazione creando un fronte generazionale. Fausto Gianfranceschi, influente figura del neofascismo, parlò finanche della diffusione del pensiero di Marcuse nelle università elogiandone «la forza di attrazione [...] sulle menti dei giovani»; mentre su altri pezzi si continuò ad attaccare il tentativo marxista (e baronale) di portare una protesta giovanile

nelle grinfie del PCI. Questo doppio registro comparve perfino su *Il Borghese*, in particolare nelle polemiche tra il direttore Mario Tedeschi, contrario alle proteste dei “cinesi”, e Giano Accame, che riscontrava una feconda saldatura tra la critica alla Modernità di Evola e Marcuse, tra l'etica dei soldati di von Salomon e l'esperienza guerrigliera di Che Guevara. La polemica ci fu anche nel MSI e, conseguentemente, nelle pagine del *Secolo d'Italia*: il dirigente studentesco Sandro Tribuzi che, già dopo gli scontri tra polizia e universitari romani del 23-24 febbraio, condannò da una parte la deriva di sinistra, dall'altra parlò delle occupazioni fatte dagli studenti di destra motivate dal «difendere le università dalla minaccia di forze esterne, politiche, o pseudo politiche, o comunque dalla degenerazione della politica un demagogia che avrebbe potuto comprometterne la vita stessa» (27 febbraio).

Tuttavia dallo stesso giornale si tuonava così: «La carnevalata è durata pure troppo. La situazione all'università è ormai arrivata al limite del tollerabile. La teppaglia di sinistra si è servita di alcuni motivi (forse giustificabili) di scontento per provocare l'occupazione delle sedi universitarie. E la protesta espressa attraverso l'occupazione ha ben mostrato il suo vero volto: aule lordate, suppellettili sfasciate, sporcizia dappertutto. Alle finestre dei locali occupati o dietro i cancelli le espressioni ebete di straccioni ed invertiti colmi di capelli, di lerciume e di pidocchi». La voce ufficiale dei notabili della fiamma si alzava insomma minacciosa (anche sui propri giovani), compattando, per una volta, sotto un'unica parola d'ordine, le diverse e litigiose componenti interne della dirigenza del partito: da quella moderata e conservatrice di Arturo Michelini (l'allora segretario) a quella radicale del repubblicano Giorgio Almirante, passando per l'ala dura ma dialogante di Pino Ro-

Almirante guida, il 16 marzo 1968, un vero e proprio assalto dei Volontari Nazionali (il servizio di autodifesa del MSI) all'università La Sapienza di Roma, a cui seguirono durissimi scontri corpo a corpo con gli studenti in occupazione.

mualdi, l'ex-segretario del Partito Fascista Repubblicano di Salò.

Lo scontro generazionale si consumò nella destra, però, con la "battaglia di Valle Giulia" (1 marzo 1968), quando la polizia si confrontò per ore con gli studenti nel piazzale della Facoltà di Architettura della Sapienza; agli scontri presero parte anche giovani neofascisti sia del MSI che di Avanguardia Nazionale (tra cui Mario Merlino). La presenza dei militanti di destra creò accese polemiche (anche sul quotidiano socialista *Avanti!*), tanto che prese la parola, il 7 marzo, addirittura Michelini sul *Secolo d'Italia* ribadendo che gli universitari missini avevano «sollecitato e promosso per primi» le rivendicazioni studentesche ma che non potevano in nessun caso essere associati «al disegno dei professionisti abituali del caos e dei tumulti di piazza».

Per molti neofascisti suonò come un fastidioso richiamo all'ordine da parte del partito e le tensioni interne crebbero, tanto che diversi militanti del FUAN e della Giovane Italia manifestarono propositi scissionisti. Contemporaneamente la segreteria di Michelini cominciava un ciclo discendente, incalzata dal rinnovato protagonismo di Almirante: fu quest'ultimo ad assumersi l'onere di sbloccare la situazione sul fronte giovanile, guidando il 16 marzo un vero e proprio assalto alla Sapienza dei Volontari Nazionali (il servizio di autodifesa del MSI) a cui seguirono durissimi scontri corpo a corpo con gli studenti in occupazione. La foto del leader missino attorniato dai suoi mazzieri all'interno della città universitaria divenne celebre, e il *Secolo d'Italia* il giorno dopo titolò eloquentemente la cronaca dei fatti con un: *Finalmente*; per i neofascisti si chiuse ogni agibilità politica all'interno delle proteste. Il *Borghese* nella sua campagna d'ordine schierò addirittura il generale Giovanni de Lorenzo (candi-



dato per i Monarchici in Parlamento, nonostante le accuse di golpismo) che attaccò, il 4 aprile, a testa bassa gli studenti ("cinesi") difendendo i poliziotti «presi a sputi, a sassate e insulti» e ribadendo di non vergognarsi delle proprie «tendenze autoritarie» visto come veniva «sbeffeggiata [...] l'autorità dello Stato».

Prese piede quindi, anche a destra, lo stereotipo dell'universitario di sinistra radicale (maoista) sfaccendato, violento, ricco di famiglia e mantenuto che si scontrava con la polizia inneggiando al proletariato per poi tornare agli agi di quello stesso sistema che diceva di contestare: su questo vennero versati fiumi d'inchiostro, soprattutto quando il Maggio francese e le contestazioni di Madrid, Boston e Berlino Ovest vennero narrate da destra come un moto insurrezionale marxista e anarchico in procinto di travolgere le società occidentali.

Anche in Francia il mondo della destra radicale (dai

neonazisti di Ordre Nouveau ai circoli culturali della Nouvelle Droite, dai nazionalisti eredi dell'OAS agli squadristi di Occident) reagì immediatamente in modo squadrista, ancora frastornato dall'impatto lungo della quinta Repubblica e tenuto ai margini dall'ultima fase dell'egemonia di de Gaulle.

Tuttavia, seppur in maniera decisamente minoritaria, anche a destra, in Italia, qualcuno portò avanti una ambigua dissidenza che si arroccò intorno al periodico missino ma filo-ordinovista *L'Orologio* diretto dall'ex-repubblicano ed ex-membro dei FAR Luciano Lucci Chiarissi.

Il giornale (e l'omonimo gruppo politico) già all'inizio del 1968 accusò le forze conservatrici italiane di vivere ancora nel 1948, tremando di fronte alla «marea staliniana che [...] stendeva le sue propaggini ad ovest», intimorite da un «pericolo comunista che è, di fatto un ricordo» da dopo il 1956. *L'Orologio* ribadiva infatti come i contestatori di sinistra andassero combattuti in quanto difensori del sistema, mentre solo gli studenti di destra, se non osteggiati dal MSI, avrebbero davvero potuto incarnare e guidare un rinnovamento rivoluzionario.

Lo stesso Lucci Chiarissi, un giorno prima dell'irruzione di Almirante alla Sapienza, diceva infatti che «mentre le contestazioni della sinistra si svolgono riformisticamente all'interno del regime di cui essa è l'elemento costitutivo, la protesta dell'opposizione nazionale è stata finora svuotata da un vero e proprio cavallo di Troia, che ha svirilizzato ogni volontà con giustificazioni auliche e perbeniste che rappresentano solo la parodia dell'ordine nazionale».

Su questo si sviluppò una aspra polemica con il Movimento Sociale – «Non possiamo più permettere loro di snaturare il fascismo riducendolo a semplice anticomunismo di marca andreottiana, a difesa dell'ordine costituito» (31 marzo 1968) – che vide

schierarsi contro Michelini e Almirante anche il periodico goliardico di destra *Nuova Repubblica*.

Si denunciava su questo giornale, infatti, un atteggiamento parallelo corporativo e partitocratico tra il PCI e il MSI, entrambi corpi estranei rispetto alla protesta generazionale universitaria: «[...] il PCI che ogni giorno si asciuga la faccia dagli sputi dei ragazzi per correre dietro ai ragazzi stessi, e [...] il MSI che ogni giorno si asciuga la faccia dagli sputi del governo, per corrergli dietro offrendogli i propri servizi» (24 marzo 1968).

Difficile dire quanto queste posizioni neofasciste intransigenti ed eretiche (spesso ispirate dagli scritti del secondo Evola) fossero radicate e sincere; sicuramente però non produssero alcun effetto sulla base giovanile missina e sul mondo del neofascismo extraparlamentare, che anzi da tempo aveva avviato da una parte una saldatura con ambienti atlantici (Ordine Nuovo) e dall'altra aveva cominciato a produrre oscuri fenomeni di infiltrazione nei movimenti di sinistra, come risulterà chiaro negli studi sulla Strategia della tensione.

Sta di fatto che con le elezioni politiche del 19-20 maggio 1968 il clima a destra tornò concorde: il MSI dopo un notevole arretramento elettorale avviò un lento cambio di leadership che porterà alla segreteria (ufficialmente dal giugno 1969) Giorgio Almirante, che si dedicò a ricucire gli strappi con l'ala extraparlamentare più dura, inaugurando una linea politica d'ordine che provò a candidare il MSI ad essere il miglior antidoto nelle piazze alle mobilitazioni di studenti e lavoratori.

L'eco del Sessantotto come “occasione perduta” per i giovani di destra si affievolì presto, a riprova di come fosse un tema poco sentito negli ambienti neofascisti italiani.

Elia Rosati



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



PRIMA CHE L'ITALIA FOSSE UNITA

Nella pagina a fianco, un torchio
prodotto dalla Fonderia Orlicia
di Palermo nel 1857 esposto a Cornuda.

LA TIPOTECA ITALIANA DI CORNUDA

MACCHINE DA STAMPA E TONNELLATE DI CARATTERI
PER NON PERDERE L'ABITUDINE A PENSARE

L'ARMONIA DELLE PAROLE

SILVIO ANTIGA HA RICOSTRUITO UN MONDO
RADICALMENTE CAMBIATO: MA NON NE È NATO
UN MUSEO BENSÌ UNA FABBRICA DI CULTURA

di MARCO VIGEVANI



PRODUTTORI DI CARATTERE

Sopra, il marchio della
mitica Nebiolo & Comp. di Torino.
A fianco, caratteri in legno.

Pare una strana idea: raccogliere da tutta Italia tonnellate di caratteri di piombo dismessi, torchi obsoleti e vecchie macchine da stampa, casse di antichi punzoni, caratteri di legno, clichés di spartiti musicali e riunire tutto questo ingombrante e pesantissimo materiale in una chiesa sconsacrata e nella foresteria dismessa di un antico canapificio. Messa così, l'impresa di Silvio Antiga – tipografo di Cornuda in provincia di Treviso, ai piedi del Montello dove si combatté nel giugno del 1918 la decisiva Battaglia del Solstizio – avrebbe tutta l'aria di una eccentricità, di una semplice benché smisurata ossessione collezionistica. E tale sarà probabilmente sembrata ad alcuni tra le migliaia di tipografi di tutta Italia ai quali, a partire dai primi anni Novanta, Antiga chiedeva, con un apposito formulario, se fossero in possesso di «caratteri e fregi in piombo, caratteri e fregi in legno, matrici e punzoni, pantografi, fonditrici, campionari di caratteri, disegni, documenti, manuali, cataloghi, incisioni, stampati, libri e riviste di settore, foto storiche di tipografie e/o tipografi, macchine tipografiche (precisare marca, modello e formato)».

Che cosa se ne voleva fare quello strano personaggio, che passava i fine settimana e le vacanze a visitare tipografie, di tutto quel piombo ormai inutile e difficile da smaltire in quanto tossico, di quella ghisa che non valeva neanche la pena di venire rifiuta? Un museo dei caratteri e della tipografia, scriveva nell'opuscolo: ma ci aveva già provato negli anni Cinquanta l'ingegner Saroglia – il principale concorrente della fabbrica di caratteri e macchine da stampa Nebiolo e fascista di provata fede – a mettere su un museo del genere



con promesse di aiuto dello Stato e degli enti locali, e poi era finito tutto in niente, roba dispersa chissà dove.

Per capire da dove nasceva il sogno di Antiga, bisogna fare un passo indietro e arrivare al primo giorno di agosto del 1960. È il giorno in cui Silvio, secondo di cinque figli di famiglia operaia, viene assunto in qualità di apprendista compositore presso una piccola tipografia di Montebelluna. «In giro c'erano già le prime macchine offset, ma nella piccola tipografia stampavamo ancora con il piombo, componendo a mano, addossando i caratteri uno ad uno dalla cassa tipografica: non solo manifesti e locandine per feste e sagre, ma anche i corposi bilanci della banca locale, insomma qualsiasi cosa ci venisse richiesta da una clientela ete-

rogenea. Il proto, a poco a poco convinto della predisposizione che dimostravo, mi lasciava fare e componevo a più colori con i bellissimi caratteri fantasia, liberty e déco che l'azienda conservava gelosamente. Amavo quel mestiere. Avevo capito dal primo giorno che quello sarebbe stato il mio mestiere per sempre».

Passano otto anni e sempre il primo di agosto Silvio, che nel frattempo era diventato disegnatore di caratteri alle Grafiche Trevisan, compra la prima Heidelberg usata e insieme ai fratelli si mette in proprio. Da allora Grafiche Antiga è diventata una delle principali tipografie del Triveneto, con 194 dipendenti e oltre 36 milioni di euro di fatturato, mentre nel contempo la tecnica di stampa è completamente cambiata, quasi irricognoscibile. Dalle Monotype e Linotype, con composizione a tastiera per comporre a piombo, alla fotocomposizione, all'offset, al roto-offset, all'ultimissimo CTP (computer-to-plate): tra la mano dell'uomo e la bobina di carta stampata non c'è più quasi nulla di meccanico, solo impulsi elettronici. Antiga è un imprenditore moderno, anzi all'avanguardia, ma non ha dimenticato la passione degli anni dell'apprendistato – «Il proto di quando ero giovane arrivavano la mattina in officina con il giornale sotto braccio e correggevano non solo gli errori di ortografia dei testi che gli portavano, ma anche quelli di senso, le frasi e i periodi di difficile comprensione. Del resto, nello splendore di Venezia la corporazione dei tipografi era molto stimata e, alla pari dei nobili, poteva portare lo spadino. D'altronde a sapere leggere e scrivere in quel tempo erano in pochi, oltre ai preti, ai notai e a qualche nobile».

Dietro le macchine da stampa c'erano insomma degli intellettuali e così, quando all'inizio degli

anni Novanta la tipografia "gutenberghiana" è ormai al tramonto, Antiga decide di provare a salvare le testimonianze di quel mondo, di conservare, con le sue parole, «quel patrimonio umano, professionale ed artistico legato alla stampa tipografica prima dell'avvento della fotocomposizione e dell'editoria elettronica».

Dopo anni e anni di peregrinazioni tra gli stampatori italiani («Andavo a Napoli e in dieci giorni visitavo una quarantina di tipografi che avevano risposto al mio appello»), e rocamboleschi trasporti di tonnellate e tonnellate di piombo di caratteri e di macchine da stampa, finalmente nel 2002 apre le porte la Tipoteca Italiana. Un museo con 2.000 metri quadri di esposizione, 400 macchine da stampa (tra le più antiche, un torchio calcografico della fine del '700 e una Dell'Orto di Monza del 1840) di cui 150 perfettamente funzionanti, migliaia e migliaia di stili di caratteri in piombo, migliaia di casse di caratteri in legno – «alcuni intagliati a mano da chi non aveva i soldi per comprare quelli delle fabbriche xilografiche» – e per finire una curatissima e aggiornatissima biblioteca dedicata alla storia della stampa. Un percorso espositivo esemplare per chiarezza e interattività che accoglie ogni anno oltre 10.000 studenti e appassionati che giungono da tutto il mondo. Una struttura di grande eleganza architettonica, che ospita anche mostre, seminari e corsi di tipografia: il tutto, va sottolineato, interamente autofinanziato.

Se la tipografia a caratteri mobili non fosse altro che una tecnologia superata, la Tipoteca Italiana si potrebbe paragonare ai tanti musei di archeologia industriale che hanno il merito di conservare le testimonianze di epoche definitivamente passate: chi arrebbe ancora i campi coll'aratro a chiodo o filerebbe la lana con un arcolajo a mano?



UN RE NEL SUO REGNO

Qui a fianco, la Tipoteca Italiana: 400 macchine da stampa di cui 150 perfettamente funzionanti, migliaia di stili di caratteri in piombo e di legno.



Ma, nella conversazione con il suo fondatore, spuntano diverse osservazioni che sembrano alludere a una diversa natura della tipografia a caratteri mobili. «Per comporre in piombo – dice Antiga – devi prima aver composto mentalmente il lavoro, in qualche modo immaginare nella sua interezza la pagina, prima dell’esecuzione concreta. Il tipografo viene ad essere una specie di architetto della pagina, per il quale è dalla struttura del tutto che deriva poi il rapporto e l’armonia delle singole parti. Senza contare che poi, componendo a rovescio e non a dritto come con il computer, è molto più facile trovare dei refusi».

Viene il sospetto che non solo la manualità ma il processo mentale che ne è alla base siano cambiati al mutare della tecnologia e che di conseguenza, dico io, anche questo diverso percorso cognitivo valga la pena di essere salvato insieme con i caratteri in piombo e i vecchi torchi.

Stimolato da queste riflessioni e non volendo adentrarmi in un territorio che non mi compete, giro la questione ad Andrea Moro, uno dei massimi linguisti strutturali a livello mondiale. «La visione preventiva e completa della pagina influisce certamente sull’architettura della sintassi del periodo. Il computer e le sue derivazioni – sms, twitter eccetera – non mettono a rischio come si pensa comunemente la capacità di comporre le frasi (espressione della struttura neurobiologica del nostro cervello) quanto gli strumenti che costruiscono le strategie dell’argomentazione, quelli che gli antichi chiamavano dialettica e retorica. Anche la possibilità di pianificare su due dimensioni – invece che su una sola lineare come avviene oggi digitando su una tastiera – aiuta a dare forma a quell’organizzazione gerarchica delle frasi che è l’essenza del pensiero umano».

Non si tratta di una forma di luddismo, di rifiutare il progresso tecnologico – cosa che nemmeno alla setta americana degli Amish è completamente riuscita –, ma al contrario di dare una valenza nuova, più consapevole, a una tecnologia e a un’arte che ci hanno accompagnato per 500 anni. Penso che a tutti coloro che hanno a che fare per mestiere con le parole – studenti, giornalisti, scrittori e magari anche politici – farebbe bene una visita alla Tipoteca Italiana di Cornuda: per vedere con quanta passione e sapienza venivano disegnati i caratteri, incisi i punzoni, fuse le lettere e poi composte le pagine in piombo, inchiostrate e infine stampate sulla carta. È un’esperienza che si può fare ancora oggi e che ci può insegnare un maggiore rispetto per l’espressione scritta del nostro pensiero in tutte le sue forme, lettera, giornale o libro che sia.

Marco Vigevani

FRESCO DI GIORNATA

Nella pagina a fianco, disegno pubblicato dal settimanale *L'Illustration* per mostrare la lettura a caldo del quotidiano *La Patrie* appena stampato alla rue du Croissant.

LE CAPITALI DELL'EDITORIA

VIAGGIO NELLE SEDI DEI GIORNALI CHE HANNO RACCONTATO LA VILLE LUMIÈRE PARIGI DI PIOMBO E CARTA

DOVE ZOLA CONSEGNÒ L'ARTICOLO TITOLATO
J'ACCUSE, DOVE UCCISERO JEAN JAURÈS, DOVE...

di ALBERTO TOSCANO

C'è una Parigi “diversa” e molto particolare, di cui le guide turistiche e i libri di storia parlano solo in modo sporadico, marginale. È la Parigi dell'informazione, che non viene mai (o quasi mai) rivissuta sistematicamente, anche se ha un ruolo di grande rilievo nella storia francese ed europea. Ieri era la Parigi dei giornali. Oggi è anche (soprattutto) quella dell'audiovisivo e di Internet. Ieri come oggi, l'informazione ha una sua “capitale nella capitale”. Un polo d'attrazione ben identificabile. Tra la metà dell'Ottocento e la fine del Novecento, questo polo era situato a cavallo dei *grands boulevards*, nuovo asse di una città ridisegnata – per conto di Napoleone III – da Georges Eugène Haussmann, prefetto del dipartimento della Senna dal 1853 al 1870. La Parigi dei giornali era quella tra la rue de Richelieu, la rue Saint-Marc, la rue Montmartre, la rue Réaumur e i boulevards Poissonnière, Montmartre e des Italiens (fino alla Place de l'Opéra). Qui si creava l'informazione. Qui si viveva di informazione.

Durante il Secondo impero, i boulevards e alcune strade adiacenti vengono volentieri battezzati o ribattezzati sulla base delle vittorie del sovrano in carica: da Sebastopoli (guerra di Crimea, condotta insieme alle truppe sabaude) a Magenta, passando per Palestro e Turbigo. I ricordi italiani sono tanti, e del resto è proprio qui che un tratto della rete dei boulevards (nuovi o rinnovati) mantiene la vecchia denominazione, risalente al 1783; si chiama boulevard des Italiens perché vi si trovava il teatro della Comédie italienne, rivale dinamico e prestigioso della Comédie française. Una via laterale di quel boulevard, nella zona dell'Opéra, porta il nome di rue des Italiens. Al numero 5 della rue des Italiens c'era un santuario dell'informazione: la sede del quotidiano *Le Temps*, dichiarato morto alla Liberazione (la data ufficiale della liberazione di Parigi è il 25 agosto 1944) per la sua passata linea filotedesca e rinato nel dicembre 1944 per volontà di Hubert Beuve-Méry, ex corrispondente da Praga di quello stesso giornale, ormai ribattezzatosi *Le Monde*. Diversamente da tanti altri giornalisti francesi, che



L'AMOUR DE LA PATRIE (JOURNAL DU SOIR), OÙ ASPECT DE LA RUE DU CROISSANT A 5 HEURES

avevano salutato con favore gli accordi di Monaco del 1938, Beuve-Méry aveva protestato contro di essi ponendo fine alla sua collaborazione con *Le Temps*, che veniva allora considerato come la voce ufficiosa del Quai d'Orsay. Come in precedenza *Le Temps*, il nuovo quotidiano *Le Monde* esce dal dicembre 1944 a Parigi nel pomeriggio con la data del giorno successivo.

Il palazzo – costruito nel 1911 dall'architetto Alexis Falconnet per ospitare la redazione, l'amministrazione, la composizione e la rotativa di *Le Temps* – è dunque rimasto uno dei simboli del giornalismo francese in quanto sede di *Le Monde*. Nel 1989, venduto quello stabile, *Le Monde* ha cominciato una peregrinazione all'interno di Parigi: prima alla rue Falguière (in zona Montparnasse), poi alla rue Claude Bernard (nel V arrondissement) e infine nel XIII arrondissement, dove si trova oggi nel luogo in cui sorgeva un tempo (alla fermata Glacière della metropolitana) la sede di Air France. Una gigantografia realizzata da Jean Plantu, il mitico disegnatore satirico del quotidiano – le cui vignette in prima pagina

sono autentici editoriali dal 1982 –, avvolge la facciata del palazzo, sul boulevard Blanqui. Naturalmente sono stati solo gli uffici del giornale a spostarsi nel tessuto urbano: ormai il centro stampa si trova lontano dalla redazione, nella banlieue. *Le Monde* è stato talvolta accusato di ricevere informazioni riservate da ambienti della magistratura, grazie ai quali avrebbe fatto alcuni dei suoi celebri scoop. Il caso vuole che il palazzo del 5 (per l'esattezza 5-7) rue des Italiens, acquistato dallo Stato, ospiti oggi proprio il "polo finanziario" della magistratura parigina. Ironia del destino. Ovviamente, essendo super sorvegliato, quel palazzo può essere visto solo da fuori. Vale la pena di farlo perché non è molto diverso da com'era un tempo nella sua veste di cattedrale dell'informazione, sede di *Le Temps* e *Le Monde*, quando l'insegna (scritta nei due casi con gli stessi caratteri, che sono quelli dell'attuale testata) dominava la facciata insieme al gigantesco orologio (che c'è ancora).

Tra la metà dell'Ottocento e la fine del Novecento i giornali piccoli e grandi si sono concentrati in questa

zona di Parigi, vicina alle principali fonti di notizie (Parlamento, ministeri, Borsa, tribunale), all'imponente immobile delle Poste centrali e anche ai luoghi di vendita del prodotto stampato "fresco". Negli anni Venti e Trenta del Novecento, i quotidiani producevano un'informazione quasi continua, con un numero particolarmente elevato di edizioni nell'arco della stessa giornata. Durante il periodo della Terza Repubblica (dal 1870 al 1940) i giornali venivano immediatamente avviati alla vendita da parte degli "strilloni", che pullulavano lungo i boulevards e in generale nel quartiere tra la Place de la Concorde, la Madeleine, l'Opéra e Palais Brongniart (la Borsa). Proprio ai due lati della vecchia (e oggi vuota) Borsa – opera concepita nel 1807 dall'architetto Alexandre-Théodore Brongniart e inaugurata nel 1826, tredici anni dopo la sua morte – si trovano alcuni degli "ultimi giapponesi" sopravvissuti all'emigrazione dei giornali da questo quartiere: la sede dell'agenzia di notizie France-Presse e quella del settimanale *L'Obs* (ex *Le Nouvel Observateur*). Difficile dire per quanto tempo riusciranno a rimanere in questa zona in cui il metro quadro vale oro (come dimostra la vendita e la riconversione, sempre accanto alla vecchia Borsa, del palazzo della società di distribuzione di giornali NMPP, *Nouvelles Mésageries de la Presse Parisienne*, oggi *Presstalis*). A poche decine di metri da lì c'è, al numero 37 della rue du Louvre, un altro simbolo del giornalismo francese. La storia di questo palazzo è in primo luogo quella di uno dei più importanti editori transalpini. Si chiamava Jean Prouvost (1885-1978) e aveva una consistente fortuna, accumulata con l'industria tessile. Poi ha avuto l'idea di buttarsi nei giornali, acquistando varie testate, tra cui *Paris-soir*, il quotidiano popolare del pomeriggio diventato grazie a

lui il gigante dell'informazione nazionale. Popolare, ma con la collaborazione di grandi firme come Colette, Jean Cocteau, Antoine de Saint-Exupéry e Georges Simenon. Le tirature di *Paris-soir* negli anni Trenta oscillavano tra uno e due milioni di copie, con un numero di pagine (di grande dimensione) che variava da 12 a 20. Quel successo è stato anche figlio di un supporto tecnico di straordinaria efficacia. Prouvost ha scommesso sulla realizzazione nel quartiere dei giornali, a due passi dalla rue Réaumur e a quattro dal boulevard Montmartre, di un'opera architettonica straordinaria, contenente il meglio di tutto quanto serve alla nascita di quotidiani a larghissima diffusione. A cominciare dalla rotativa. Guarda lontano Jean Prouvost, e i suoi architetti fanno la stessa cosa.

La costruzione del palazzo esce dalle fondamenta nel 1932. Più i lavori avanzano e più si scopre che quello stabile del 37 rue du Louvre, incastrato tra la rue d'Aboukir e la rue du Mail, assomiglia a un immenso piroscifo. Gli architetti Fernand Leroy e Jacques Cury hanno basato la loro "nave" su un gigantesco sotterraneo di quattro piani particolarmente profondi: al "meno quattro" c'è una centrale elettrica che alimenta la super-rotativa, situata al livello superiore. Salendo nel sotterraneo si incontrano le linotype e il resto del reparto composizione. Dalla strada non si vede nulla di questo gargantesco ventre industriale, in cui centinaia di persone lavorano praticamente a ciclo continuo. I nove piani visibili ospitano la redazione, il servizio documentazione, gli uffici, un ristorante, sale riunione. Alla metà degli anni Trenta il palazzo diventa la casa dei principali giornali targati Prouvost: il quotidiano di metà giornata, *Paris-Midi*, e soprattutto quello che sforna varie edizioni nel pomeriggio e in serata,



LA NAVE

Qui a fianco: «La costruzione del palazzo esce dalle fondamenta nel 1932. Più i lavori avanzano e più si scopre che quello stabile assomiglia a un immenso piroscampo».

Paris-soir. Nel 1935 viene girato il film *Jim la Houlette*, con Fernandel, la cui prima scena è una straordinaria e veritiera raffigurazione del giornalismo di quei tempi in questo quartiere: eccitatissimi fattorini e strilloni escono a decine – forse a centinaia –, a piedi e in bicicletta, dal palazzo-nave (che nel 1935 è un'assoluta novità perché pienamente operativo solo da qualche mese) trasportando ciascuno un pacco di giornali *Paris-Midi*, che saranno distribuiti o direttamente venduti nelle diverse parti della capitale. Dopo aver percorso i circa duecento metri tra il palazzo e il boulevard, un giovane strillone comincia a vendere a raffica le sue copie alle persone sedute all'esterno di uno dei tantissimi *café*. La stessa scena si sarebbe evidentemente ripetuta poche ore dopo all'uscita della prima edizione di *Paris-soir* e poi con le altre edizioni di questo stesso giornale. Quella degli anni Trenta sui boulevards di Parigi era davvero un'informazione continua e quasi immediata. Una sorta di rete *all-news* ante litteram. Messo sotto strettissimo controllo dai tedeschi durante l'occupazione, vista la particolare importanza di *Paris-soir*, il palazzo-nave cambia inquilino alla Liberazione. Le autorità scaturite dalla Resistenza mettono all'indice *Paris-Midi* e *Paris-soir*. Il palazzo, con le sue apparecchiature industriali, viene attribuito alla stampa di area comunista. In particolare all'organo ufficiale del PCF *L'Humanité* e a due

quotidiani vassalli: *Front National* e il giornale meridiano *Ce Soir*. Il 6 marzo 1953, lo stabile viene avvolto da un gigantesco nastro nero in omaggio a Stalin, scomparso il giorno prima. *Ce Soir* muore anche lui in quello stesso periodo. Nel 1954 *L'Humanité* lascia il palazzo. La sua nuova sede è un'altra vecchia cattedrale dell'informazione, sempre nella stessa zona di Parigi: lo stabile al numero 5 della rue du Faubourg-Poissonnière, proprio accanto al boulevard Poissonnière. Quel palazzo ha ospitato fino al 1944 il quotidiano *Le Matin*, chiuso alla Liberazione dopo essersi tristemente distinto per il suo collaborazionismo e dopo aver pubblicato articoli tra i più spudoratamente antisemiti di quegli anni.

Durante la Belle Époque la sede del *Matin* era sul boulevard Poissonnière (al numero 6) e da lì partivano talvolta le competizioni sportive organizzate da questo popolarissimo quotidiano, creatore nel 1907 della mitica sfida automobilistica Parigi-Pechino. Era normale che i grandi giornali francesi (e non solo francesi) organizzassero allora le più celebri competizioni sportive, in particolare ciclistiche e automobilistiche. Dunque alcune grandi corse partivano proprio da questo tratto dei boulevards. Negli anni della Prima guerra mondiale, la Francia aveva quattro quotidiani principali, detti appunto "i quattro grandi", tutti basati in questa parte di Parigi. Ognuno di loro arrivava a tirare (o a sfiorare) il milione di copie. Oltre al *Matin* c'erano *Le Petit Parisien*, *Le Journal* e *Le Petit Journal* (in precedenza, nella seconda metà dell'Ottocento, quest'ultima testata aveva beneficiato della rotativa creata dall'inventore di origine italiana Hippolyte Marinoni, una delle prime funzionanti al mondo). Negli anni della Belle Époque, i supplementi domenicali illustrati, con tavole a colori in prima e ultima pagina, del *Petit Parisien* e soprattutto del *Petit Journal* (servi-

ti da modello a *La Domenica del Corriere*, nata nel 1899) hanno conosciuto un successo straordinario. Tutti questi quotidiani sono stati chiusi alla Liberazione.

Con la scomparsa di *Ce Soir* nel 1953 e la partenza dell'*Humanité* nel 1954, il palazzo-nave della rue du Louvre mette la propria rotativa a disposizione di altri giornali pronti a utilizzarla sulla base di una congrua remunerazione. La sua nuova svolta avviene nel 1975, quando il quotidiano *Le Figaro*, acquistato l'anno precedente dall'editore Robert Hersant (personaggio simbolo dell'informazione di destra), si installa nello stabile e nel centro stampa del vecchio *Paris-soir*. Vi resterà fino al 2005, ospitando tra il 1992 e il 1998 anche la redazione di *France Soir* (prima che questa testata ormai in piena crisi sia ceduta da Robert Hersant). Recandosi in questo punto di Parigi, il passante osserva solo la sede del gruppo bancario HSBC; ma chi guarda con maggiore attenzione scorge la sagoma del piroscavo e magari riflette su uno dei più straordinari viaggi dell'informazione europea del XX secolo. Le rotative del mitico palazzo hanno smesso di funzionare (e sono state poi smontate ed eliminate) alla fine del Novecento. Nel 2005 la redazione, la documentazione e gli uffici amministrativi del *Figaro*, che appartiene ormai all'imprenditore aeronautico Dassault, si sono trasferiti a qualche centinaio di metri di distanza, al numero 14 di boulevard Haussmann, nel IX arrondissement. All'ingresso del nuovo palazzo del quotidiano è stata messa, come un monumento, una vecchia linotype. La gente passa, la guarda incuriosita e magari si chiede come diavolo funzionasse quello strano bestione d'acciaio che aveva il vezzo di nutrirsi di piombo fuso.

Il vecchio quartiere dei giornali in questa parte del-

la rive droite, tra il secondo arrondissement e il nono, era definito con un'espressione ormai in disuso, che prende il nome da una via nota già nell'Ottocento per ospitare giornali (tra cui il quotidiano *L'Intransigeant*, nato nel 1880, nella fase iniziale della sua esistenza) e tipografie. Si tratta della rue du Croissant, da cui deriva appunto l'espressione "République du Croissant". Come se il quartiere dei giornali fosse uno Stato nello Stato. Una Repubblica a parte. Forte dei propri poteri e della propria influenza. E in quella definizione fa capolino una sottile ironia a partire dal vecchio vizio dei giornalisti di "riflettere" al bar, magari inzuppando un cornetto (croissant) nel caffè o nella cioccolata. Del resto un'immagine del giornalismo d'altri tempi è quella di persone che uscivano all'alba dalla redazione, affermando con le mani sporche d'inchiostro il croissant ancora caldo del *boulangier* che aveva appena aperto la saracinesca.

All'angolo tra la rue Montmartre e la rue du Croissant c'è il bistrot in cui il leader socialista Jean Jaurès, fondatore e direttore del quotidiano *L'Humanité* (giornale allora socialista poi divenuto comunista), amava concedersi qualche momento di svago. Mentre era tranquillamente seduto a un tavolino del bistrot À la Chope du Croissant, che era allora il locale preferito dai giornalisti del quartiere, Jaurès è stato assassinato il 31 luglio 1914, proprio all'inizio del Primo conflitto mondiale, a causa delle sue posizioni contrarie all'ingresso della Francia in guerra. Il bistrot esiste ancora al 146 della rue Montmartre (sotto il nome La Taverne du Croissant) e una lapide ricorda il drammatico evento. Proprio lì accanto, sullo stesso marciapiede, dall'altro lato della rue du Croissant, un altro palazzo, occupato oggi da un supermercato, al 144 della rue Montmartre, ha vis-

Qui sotto: «Mentre era tranquillamente seduto a un tavolino del bistro À la Choise du Croissant, che era allora il locale preferito dai giornalisti del quartiere, Jean Jaurès è stato assassinato il 31 luglio 1914, proprio all'inizio del Primo conflitto mondiale, a causa delle sue posizioni contrarie all'ingresso della Francia in guerra».

suto anche lui la storia. Sulla pietra della facciata sono scolpite a grandi caratteri le parole «La France journal du soir», ma qui era di casa il quotidiano *L'Aurore*, vissuto solo dal 1897 al 1914, quando il 12 gennaio 1898, un signore nato nel 1840 nella strada accanto, rue Saint-Joseph, si presentò a un redattore con in tasca un articolo di cui chiedeva la pubblicazione. Quel signore, figlio di un veneziano andato a vivere in Francia, si chiamava Émile Zola. Il redattore si chiamava Georges Clemenceau e sarebbe stato il capo del governo emblematico della Grande Guerra. L'articolo, pubblicato il giorno seguente su tutta la prima pagina dell'*Aurore* col titolo *J'accuse*, avrebbe cambiato il corso dell'Affaire Dreyfus.

Da quando sono state perfezionate le tecnologie della teletrasmissione, ossia dagli ultimi decenni del secolo scorso, non c'è più alcun bisogno che redazioni e tipografie siano situate nello stesso palazzo. Ma in precedenza questa coabitazione era utile soprattutto ai quotidiani, e la dimensione delle maggiori rotative rendeva quasi impraticabile ogni possibilità di trasloco. Inoltre la presenza dei giornali nello stesso quartiere facilitava il trasporto della carta. In pratica i palazzi dei grandi quotidiani erano "santuari" intoccabili. Cambiavano le stagioni politiche e magari cambiavano i nomi e le tendenze dei giornali, ma i grandi palazzi erano sempre quelli: con le redazioni e gli uffici ai piani superiori, le tipografie e le rotative al pianterreno o in un sotterraneo. In tutto il mondo i palazzi dei principali giornali sono diventati un mito. A Parigi il mito si è concentrato in uno spazio ristretto e molto ben definito.

La rue Réaumur è un asse fondamentale di questo spazio. Lì, al numero 100, c'è un palazzo emblematico del giornalismo francese, rimasto sostanzial-

mente invariato all'esterno e completamente sventrato e trasformato all'interno, con l'eliminazione delle deliziose vetrate che celebravano i progressi della modernizzazione e dell'elettrificazione. Quel palazzo è nato per ospitare dalla metà degli anni Venti il quotidiano *L'Intransigeant*, la cui sede alla rue du Croissant era ormai inadatta. La facciata del palazzo, costruito nel 1924 dall'architetto Pierre Sardou (1873-1952), è dominata da due opere inserite in una cornice triangolare con bassorilievi che, in modo stilizzato, rappresentano da un lato la redazione di un giornale e dall'altro l'*équipe* dei compositori. La porta d'ingresso è quella storica, con medaglioni metallici che raffigurano il progresso nel settore dei trasporti: l'auto, il treno, la nave a vapore, la mongolfiera, il dirigibile

e finalmente l'aereo. È una sorta di apologia della modernità e della velocità, scolpita nel metallo all'ingresso di un grande quotidiano. Varcando quella porta, cosa che si può fare oggi senza problemi, si vede per terra un mosaico, rimasto fortunatamente intatto, col nome del quotidiano per cui questo stabile è stato costruito: *L'Intransigeant*.

Nel 1940, all'arrivo dei nazisti, questo palazzo è requisito per diventare la sede di un nuovo quotidiano in lingua tedesca destinato soprattutto ai militari



occupanti e agli altri rappresentanti del Reich: il *Pariser Zeitung*, installatosi proprio al 100 della rue Réaumur. Alla Liberazione, il palazzo viene attribuito ad alcuni giornali della componente non comunista della Resistenza. In particolare diventa la sede di tre giornali nati nella clandestinità: *Franc-Tireur*, testata che uscirà fino al 1957, *Combat*, che uscirà fino al 1974, e *Défense de la France*, che già alla fine del 1944 si trasforma in *France Soir*. A differenza delle altre testate stampate al palazzo della rue Réaumur, *France Soir* conosce un grande successo, che si protrae fino agli anni Ottanta. Nel 1989, quando il declino è già in atto, il suo editore Robert Hersant vende il palazzo per ripianare le spese da lui fatte dal 1984 allo scopo di creare la nuova tv privata francese *La Cinq* insieme a Silvio Berlusconi. *France Soir* va prima in banlieue e poi, come si è visto, nel palazzo del *Figaro*. Oggi *France Soir* non esiste più, almeno come giornale stampato. Sempre alla rue Réaumur, quasi all'angolo con la rue Montmartre, c'è al numero 124 uno stabile molto interessante del 1904, che esibisce nella facciata la propria struttura metallica. Un palazzo che colpisce il passante. Quella è stata, dal 1944 al 1973, la sede del quotidiano *Le Parisien Libéré*, nato con la fine dell'occupazione tedesca della capitale francese. Del vecchio quartiere dei giornali faceva parte anche l'enorme e straordinaria sede delle Poste centrali di Parigi, al numero 50 della rue du Louvre, molto vicino al palazzo-nave del numero 37. Da lì i giornali partivano per la Francia intera. La Poste de la rue du Louvre, costruita tra il 1880 e il 1886 dall'architetto Julien Guadet (fu inaugurata il giorno della festa nazionale del 1888), è stata un'autentica istituzione parigina fino al maggio 2015, quando è stata chiusa per lavori. La facciata è stata ripulita,



ma non è cambiata. L'interno è stato completamente sventrato per creare: a) 10mila metri quadrati della nuova sede delle poste; b) un hôtel di lusso (7.200 mq con *terrasse panoramique*); c) appartamenti (1.200 mq); d) uffici (10.000 mq); e) esercizi commerciali (2.300 mq); f) una scuola materna; g) un commissariato di polizia. Ormai il quartiere dei giornali non esiste più e anche la mitica Poste de la rue du Louvre ha perso gran parte della propria funzione.

Se le sedi dei giornali si sono ormai sparpagliate un po' ovunque, a Parigi e nella banlieue, un altro fenomeno in atto non può non far pensare al passato: sono state le sedi delle radio e delle tv a concentrarsi in un'area particolare, facendo nascere così una sorta di città nella città, almeno per quanto riguarda l'informazione. Il polo dell'informazione ha cambiato natura (dalla carta stampata sempre più verso le tv e verso Internet) e ha completamente cambiato zona. Si trova nella parte occidentale dell'area parigina, proprio a cavallo della Senna, tra due arrondissements (il XV e il XVI) e due città della cintura urbana come Boulogne-Billancourt e Issy-les-Moulineaux. Segno dei tempi, la città di Boulogne-Billancourt, in cui si trovava dal 1929 al 1992 la Mira-

Nella pagina fianco: «Varcando quella porta, cosa che si può fare oggi senza problemi, si vede per terra un mosaico, rimasto fortunatamente intatto, col nome del quotidiano per cui questo stabile è stato costruito: *L'Intransigeant*».

fiori francese del gruppo Renault, si è riconvertita nelle tecnologie della comunicazione. Proprio sull'isola, l'Île Seguin, degli storici stabilimenti di Renault, rasi al suolo, è stato inaugurato nell'aprile 2017 il nuovo teatro d'opera fortissimamente voluto dall'amministrazione di questo ricco e dinamico dipartimento della cintura parigina: il dipartimento degli Hauts-de-Seine, che ha dato il nome, con un gioco di parole tra "scena" e "Senna", al complesso architettonico incentrato sul teatro d'opera e battezzato appunto la *Seine musicale*. Del resto la musica e lo spettacolo sono tra le materie prime della comunicazione audiovisiva.

Le nuove cattedrali della tv francese, che caratterizzano l'assetto urbanistico della Parigi contemporanea, sono lavori di rilevante interesse architettonico. Nel 1998 è stata inaugurata la nuova sede (opera dell'architetto Jean-Paul Viguier) della tv pubblica *France-Télévisions*, situata al limite del quindicesimo arrondissement di Parigi, accanto alla città di Issy-les-Moulineaux (*France-Télévisions* raggruppa in particolare le reti *France-2* e *France-3*). Dall'altra parte della Senna, a Boulogne, si trovano sia la torre realizzata nel 1992 dall'architetto Roger Saubot, che ospita il gruppo privato Tf1 (privatizzata nel 1987, *Tf1* è ancor oggi la prima rete tv nazionale, che divide la sede con la sua filiale *all-news LCI*), sia i due palazzi in cui si trovano gli uffici e gli studi di *Canal Plus* e della sua filiale di informazione continue *CNews*. Sempre in questo triangolo d'oro della comunicazione, sulle due sponde della Senna a ovest di Parigi, si trova, nel comune di Issy-les-Moulineaux, il polo radiotelevisivo pubblico per l'estero, situato nei palazzi di *Rfi* (*Radio France Internationale*) e *France-24*. Nel XVI arrondissement di Parigi c'è poi la *Maison ronde*,

il palazzo che ospita le radio pubbliche (in particolare *France Inter*, *France Info* e *France Culture*). Opera dell'architetto Henry Bernard, la *Maison ronde* è stata inaugurata nel dicembre 1963 sulla riva destra della Senna, proprio come Boulogne. C'è una continuità tra il XVI e Boulogne (sulla rive droite) e il XV e Issy (sulla rive gauche). Questo nuovo polo dell'informazione parigina ha una sua compattezza sul territorio. Fino a qualche decennio fa, la carta stampata era sostanzialmente concentrata e l'audiovisivo sostanzialmente sparpagliato. Oggi è il contrario e la tendenza sembra andare in questa direzione, anche grazie alla politica di facilitazioni fiscali realizzata dai comuni di Boulogne-Billancourt e di Issy-les-Moulineaux. Un'ultima occhiata al passato riguarda proprio la televisione, che a Parigi è stata anch'essa condizionata dal periodo dell'occupazione tedesca. Avendo ereditato la notevole esperienza maturata in questo campo dai francesi, i nazisti hanno creato un centro sperimentale sulla rive gauche, vicino al Pont de l'Alma e anche alla Tour Eiffel. Ecco nascere al numero 13-15 della rue Cognacq-Jay il palazzo della tv, immaginata dai nazisti per la "loro" Francia. Gli Studi entrano in funzione nel 1943 con la nascita della tv tedesca di Parigi, che è sperimentale e che viene battezzata *Fernsehender Paris*. Quelle stesse installazioni sono poi utilizzate dalla Francia gollista. Il palazzo del 13-15 rue Cognacq-Jay ospita ancor oggi Studi e impianti per il collegamento via satellite a beneficio di media francesi e stranieri. È un palazzo senza particolari attrattive, tranne il fatto che da qui è passato il cammino di quella strana scatola magica chiamata tv.

Alberto Toscano

COME LE LEGGI RAZZIALI STRONCAVANO
LE CARRIERE: IL CASO DI GIULIANO GERBI

IL CRONISTA DI BARTALI

RACCONTÒ L'EPICA VITTORIA AL TOUR DE FRANCE.
POI VENNE LICENZIATO DALL'EIAR IN QUANTO
EBREO. LASCIÒ COSÌ L'ITALIA. TORNÒ ALLA RADIO
NEGLI STATI UNITI PER COMMENTARE LA GUERRA

di SANDRO GERBI

Giuliano Gerbi, chi era costui? Sì, il fratello di mio padre Antonello, braccio destro del banchiere Raffaele Mattioli. Ma oggi il suo nome non dice nulla ai più. Eppure ci fu un tempo in cui tutti lo conoscevano: in particolare quando l'EIAR lo incaricò di seguire come principale radiocronista il Tour de France, in programma dal 5 al 31 luglio del 1938. Cosa che fece, raggiungendo con le sue brillanti cronache l'apice della notorietà. Piaceva molto la voce calda e la dizione impeccabile, da buon toscano qual era, con cui commentò giorno per giorno la storica vittoria del conterraneo Gino Bartali. Insomma, Giuliano avrebbe potuto diventare un Nicolò Carosio o un Sandro Ciotti. E invece... Tre mesi dopo il Tour, a causa delle leggi razziali, l'EIAR lo licenziava in

tronco e lui si trovava costretto ad abbandonare l'Italia. Un vulnus (non solo professionale) da cui non si sarebbe mai più ripreso, nonostante alcuni successivi *exploits* che ricorderò in questo articolo. Giuliano, secondo di tre fratelli, era nato a Firenze nel 1905, ma cresciuto a Livorno in una famiglia della buona borghesia ebraica. Il padre era un agente di cambio, la madre casalinga di origine veneziana (una sorella, Olga, aveva sposato il leader socialista Claudio Treves). Nel 1919, dopo alcuni anni trascorsi a Roma, i Gerbi si erano trasferiti a Milano, dove Giuliano si laureava alla Bocconi. Nel frattempo, favorito anche dalla bella presenza, aveva stretto rapporti cordiali con la *jeunesse dorée* dell'epoca, come Ulrico Hoepli e Giuseppe (Popi) Bolchini. Di politica non si interessava. Invece il giornalismo sportivo lo aveva immediatamente

Qui sotto, Giuliano Gerbi. Secondo di tre fratelli, era nato a Firenze nel 1905, ma cresciuto a Livorno in una famiglia della buona borghesia ebraica.

attratto. Ancora studente iniziò a scrivere per il quotidiano del pomeriggio *L'Ambrosiano*, dove percorse i vari gradi della carriera, fino a diventare inviato speciale. Sue specialità il tennis, il calcio, lo sci e il ciclismo. Dal '28 aveva collaborato sempre più intensamente anche con l'EIAR, contribuendo alla riorganizzazione della redazione sportiva ed effettuando, per la prima volta in Italia, radiocronache in diretta di partite di tennis (Coppa Davis), di gare automobilistiche in Italia e all'estero, di gare di sci, di vari Giri d'Italia, ecc.

Insomma nel '38, a soli trentatré anni, era lancia-tissimo. Invece un giorno, improvvisamente, «destandosi da sogni inquieti» come il protagonista della *Metamorfosi* kafkiana, si trovò «mutato in un insetto mostruoso». Che fare? Non rimaneva che andarsene dall'Italia.

Il primo a partire – il 14 settembre del '38 – era stato il più piccolo dei fratelli, Claudio, medico in carriera. Destinazione, gli Stati Uniti (dove sarebbe rimasto per sempre). Mio padre poche settimane dopo si imbarcò sul Rex e, con breve tappa a New York, raggiunse il Perù, dove Mattioli lo aveva piazzato nella principale banca locale, controllata dalla Comit. Giuliano fu l'ultimo ad andarsene, in autunno inoltrato. Prima tappa Parigi, dove rivide l'amico Giovanni Malagodi, futuro leader del Partito liberale e all'epoca direttore generale della Sudameris, ovvero la holding che raggruppava



le partecipazioni latino-americane della Commerciale (escluso la banca di Lima). Tramite Malagodi, Giuliano ottenne un modesto impiego bancario a Barranquilla, fetido porto della Colombia, prima di riuscire a farsi trasferire nella capitale, Bogotá. Lima non era dietro l'angolo, ma riuscì a farvi una rapida puntata, incontrando Antonello e, per l'ultima volta, il padre Edmo, ormai “peruano” a tutti gli effetti.

Nella primavera del '42, stanco di questo estenuante vagabondare, mollò gli ormeggi e tornò negli Stati Uniti, riunendosi a Claudio, che all'epoca viveva ancora a Boston. E si adattò a fare il contabile in una ditta che vendeva abiti a rate: compenso 14 dollari a settimana. Fatale che cadesse in depressione, nonostante il sostegno psicologico del fratello. Un giorno, però, accadde un miracolo, che gli risollevò l'umore e le finanze. Un amico, Erber-

to Landi (in realtà Levi), annunciatore di una stazione-radio italiana di New York (WOV), lo chiamò e gli chiese se era interessato a lavorare per il programma mattutino di *news* (in italiano) della stessa emittente. Giuliano accettò subito e lasciò Boston, precedendo di alcuni mesi il fratello. Di lì a poco, alle 6 antimeridiane, la sua bella voce riprese a volare sulle onde della radio. Non aveva l'immensa platea dell'EIAR, ma iniziava pur sempre un lavoro a lui più consono e forriero – come vedremo – di interessanti sviluppi.

Già nell'estate del '42 Giuliano era stato ingaggiato dal multilingue servizio radiofonico che faceva capo all'Office of War Information (un ente propagandistico appena creato dal presidente Roosevelt). Non una sinecura, bensì un lavoro dagli orari impossibili, oltre tutto sottoposto a defatiganti censure politiche e militari. Ma funzioni e stipendio andarono a poco a poco migliorando. Fino al grande balzo, dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Si apriva infatti un periodo cruciale per la guerra in Italia e gli Usa volevano aumentare il numero delle trasmissioni dirette verso la Penisola. Giuliano era considerato il più professionale fra i tanti colleghi della Sezione italiana, con la sua dizione perfetta, nitida, ben ritmata, senza cantilene e senza la più piccola incertezza o pappera. Ricordo che nel dopoguerra criticava sempre gli errori dei colleghi italiani (alla radio e poi alla tv) nella pronuncia delle parole straniere e diceva che, se avesse potuto farsi dare un dollaro per ogni storpiatura, sarebbe diventato miliardario.

Fatto sta che a New York gli venne affidato un commento radiofonico giornaliero, che andò in onda per la prima volta il 27 settembre del '43. Con scarsa fantasia, la produzione gli affibbiò lo pseudonimo di "Mario Verdi", ma va precisato che la sua era l'unica trasmissione "firmata" della Sezione italiana di Voice of America. Durava 15 minuti e andava in onda due volte al giorno.

Venendo ora ai contenuti delle sue trasmissioni, va detto che Giuliano, non poteva far altro che attenersi alle direttive ricevute. Ma, a poco a poco, i suoi commenti si affinavano, l'esperienza giornalistica faceva premio sui vincoli politici e la sua popolarità aumentava, anche se non avrebbe mai raggiunto quella dei suoi colleghi di Radio Londra. Tecnicamente i suoi programmi erano trasmessi a

Londra via onde corte e poi dall'Inghilterra ritrasmessi in Italia a onde medie, quindi con una maggiore facilità di ricezione. Il che si poté constatare grazie anche al continuo aumento di lettere che gli arrivavano, oltre che da prigionieri di guerra italiani, dai suoi concittadini, specie dopo lo sbarco alleato in Sicilia, nel luglio 1943.

Le trasmissioni erano tutte strutturate allo stesso modo. Uno *speaker* annunciava che stava per andare in onda il programma di Mario Verdi. Poi lo stesso *speaker* o Giuliano, a seconda dei periodi, davano una sintesi delle notizie principali dai vari fronti di guerra (che venivano ripetute alla fine). Quindi iniziavano i 15 minuti di Mario Verdi, dapprima più orientati verso i semplici fatti di cronaca, poi, nel corso del tempo, esperimenti anche opinioni che naturalmente ricalcavano la politica ufficiale del governo americano. Il tutto ben costruito, con giusto senso del ritmo e con una crescente dimostrazione di familiarità per le cose italiane.

Da fine settembre 1943 alla liberazione d'Europa, nel maggio 1945 (e oltre, ma qui non interessa), Mario Verdi seguì passo passo i principali eventi bellici e di politica internazionale, attenendosi strettamente alle direttive riguardanti l'Italia. Avrà invece via libera contro Hitler e i soldati tedeschi, di cui denuncerà costantemente le crudeltà commesse a danno dei civili. Si tenga presente che il periodo considerato è quello del dopo-El Alamein e del dopo-Stalingrado, che vede quindi il susseguirsi di sempre più pesanti sconfitte naziste.

Giuliano sottolineava l'odio secolare degli italiani per i tedeschi. Mostrava gratitudine per gli italiani che aiutavano prigionieri alleati a fuggire. Ricordava anniversari rilevanti, come il 19 ottobre 1812, quando Napoleone aveva iniziato la propria ritirata dalla Russia. Annunciava, il 29 ottobre 1943, la

fine dell'oscuramento a New York, per il cessato pericolo di un'invasione tedesca. Ripeteva che i fascisti e i nazisti sarebbero stati sottoposti a una severa epurazione e che l'Italia avrebbe ottenuto di autodeterminarsi su basi democratiche. Non nascondeva le perdite e le difficoltà alleate nella risalita della Penisola. Criticava gli errori della politica isolazionista americana prima di Roosevelt. Sosteneva l'azione dei partigiani italiani e jugoslavi (che chiamava sempre «patriotti»). Mostrava entusiasmo per la decisione di far combattere soldati italiani al fianco di quelli alleati («cobelligeranza»). In occasione del Natale '43, ricorda la festività con toni caldi: «Oggi più che mai è vivo il sentimento nostalgico dei tempi antichi. Nostalgia di caminetti con ceppi crepitanti. Di rintocchi gioiosi di campane. Nostalgia di castagne, di torte di ricotta, di panettoni, di buon vino tratto dalle viti nostrane. Di piatti tradizionali, di suono di cornamuse e di pifferi. Di danze in costume. Di volti sereni e sorridenti. Nostalgia di Pace soprattutto» (19 dicembre 1943). Impossibile per gli ascoltatori immaginare che al microfono stesse un ebreo costretto all'esilio dal regime fascista.

Altrettanto curiosa appare, qualche giorno dopo, la celebrazione del compleanno di Stalin: «Oggi il Maresciallo Stalin compie 64 anni. Nell'intera vita politica e militare dell'Uomo di Stato sovietico, quello odierno è forse l'anniversario più lieto. Il regalo più ricco gli è giunto dai suoi soldati. Il premio più ambito [...] [per aver] fatto quanto era nelle sue possibilità per il bene del suo Paese. Tali sue doti sono emerse dapprima attraverso la sua politica in tempo di pace. Attraverso la intensa campagna per elevare lo spirito del popolo russo, per rendere a questo popolo, schiavizzato dagli Zar, la coscienza della propria forza nazionale» (21 di-



cembre 1943). Gli esempi potrebbero continuare. Ma mi limiterò qui a menzionare un'ultima trasmissione, quella del 17 luglio 1944, dove Giuliano racconta la liberazione della città in cui aveva vissuto la propria infanzia, Livorno. Una sua compagna di scuola, l'ebrea livornese Laura Castelfranchi, ricorderà nei primi anni Ottanta: «Non posso dimenticare la commozione che mi prese il 19 [recte 17] luglio 1944 quando, nascosta sui monti della Versilia, udii Giuliano Gerbi, che [...] annunciava la liberazione di Livorno ricordando la scuola delle Quattro Stagioni dove aveva studiato». Addirittura aveva riconosciuto, nella voce di Mario Verdi, il suo antico compagno di scuola. Ma il riconoscimento non doveva essere stato difficile,

«alla luce delle parole pronunciate da Giuliano: «Ascoltatori italiani, buona sera. [...] Molti ricordi mi legano a Livorno. Alcune tombe, in un cimitero fuori porta, sulle quali spero un giorno poter portare ancora un fiore; le aule della scuola elementare delle Quattro Stagioni e quelle del ginnasio Guerrazzi dove ho passato alcuni anni della mia prima giovinezza, il circolo Fides dove Beppe Nadi, padre degli olimpionici [i fratelli Nedo e Aldo], mi ha insegnato la scherma, la Baracchina dell'Ardenza dove ho avuto i più buoni gelati della mia vita e cento e cento altri».

A conferma della fama raggiunta, ben presto i giornali fascisti presero ad attaccarlo: «L'ex redattore sportivo Giuliano Gerbi, alias Mario Verdi, ha abbandonato le cronache ciclistiche per le radioconconzioni retribuite in dollari. Allora sarà come dire: dalla foratura alla foraggiatura, dall'Arena all'avena, dal Giro d'Italia al Tiro all'Italia!». In compenso, continuava a ricevere centinaia di lettere al mese da parte di ascoltatori italiani molto contenti di ascoltarlo e le lodi di vari giornali antifascisti, a mano a mano che il Paese veniva liberato.

Nel dopoguerra, divenuto cittadino Usa, Giuliano continuò a lavorare per le principali stazioni commerciali italo-americane (WHOM e WOV), oltre che per la Voce dell'America, passata sotto il controllo del Dipartimento di Stato. Verso la fine del '49, però, la WOV gli propose di rientrare in Italia per realizzare un programma particolare, promosso da un'azienda alimentare Usa denominata Progresso. Volendo incrementare le proprie vendite nella folta colonia italo-americana di New York e dintorni (all'epoca più di 2 milioni di persone), la Progresso aveva fatto una proposta commerciale ai propri clienti: «Mandateci dieci etichette dei no-



stri pomodori pelati e in cambio noi vi faremo ascoltare alla radio le voci dei vostri cari rimasti in Italia». Un'idea geniale (oggi impensabile, in tempi di *social network* dilaganti), per realizzare la quale fu ingaggiato per l'appunto Giuliano.

Questi, dall'inizio del 1950 cominciò dunque a girare in lungo e in largo l'Italia, soprattutto meridionale. Organizzava i viaggi basandosi sulle richieste ricevute dalla Progresso. Due o tre volte, quando villeggiavamo ai Ronchi, presso Forte dei Marmi, mi portò con sé. Mandava cartoline pre-stampate e convocava le persone nelle sedi dei vari Comuni, nelle parrocchie o addirittura in luoghi all'aperto. Poi registrava sui primi apparecchi professionali a nastro della Geloso, tornava alla base e, di fronte ai miei occhi ammirati, montava il tutto eseguendo un veloce taglia e cuci, dettando poi con piglio sicuro i brani di collegamento. Infi-

Nella pagina a fianco, Giuliano Gerbi in frac quando aveva già deciso di trasferirsi a Milano con la figlia anche per stare vicino al fratello Antonello.

ne, spediva fisicamente le bobine in America, pronte per la trasmissione. In tempi di comunicazioni difficili, fu un successo travolgente. Quelle voci incerte, quasi sempre in dialetto, provenienti dal fondo dell'Italia contadina, suscitavano un'intensa commozione anche nel pubblico generico di lingua inglese. All'inizio il programma, denominato *La Grande Famiglia*, andava in onda cinque volte a settimana, un quarto d'ora alla volta. Nel '53 si era già passati a diciotto trasmissioni alla settimana, tre volte al giorno, guadagnandosi anche un pubblico elogio da parte del presidente della Repubblica Luigi Einaudi. Quello stesso anno Giuliano perse l'amata consorte tedesca Ilse Malten, colpita da un attacco di poliomielite, e rimase vedovo con una bimba in tenera età, Vivian, nata nel '50. Per undici anni – con base a Roma, a Positano e successivamente ancora a Roma – realizzò il suo programma, che però nel '61 fu interrotto, perché ormai gli italo-americani di prima o seconda generazione erano quasi tutti morti. Stanco di viaggiare e con una bimba a carico, si trasferì a Milano, anche per essere accanto ad Antonello. Riprese in parte il lavoro paterno di Borsa, operando come *remisier* (percepiva una commissione dall'agente di cambio Ettore Fumagalli sugli ordini di Borsa procurati). Continuò pure nell'attività giornalistica, collaborando con vari fogli inglesi e scrivendo commenti di Borsa quotidiani per un'agenzia di stampa. Tutto ciò fino al gennaio '76, quando – pare per un colpo di sonno – precipitò da un viadotto autostradale mentre si recava in macchina nel suo *buen retiro* di Roquebrune, vicino a Mentone. Aveva appena compiuto settant'anni. E non si era mai veramente ripreso né dal feroce insulto del '38 né dalla prematura perdita della moglie. Nei primi anni Novanta, venni a sapere che Giu-

liano nel '49, passata la tempesta, aveva tentato di essere riassunto alla RAI, sempre che fosse stato possibile mantenere il suo passaporto americano. Si sarebbe volentieri occupato del proprio cavallo di battaglia, il ciclismo. Me lo raccontò l'ormai anziano Antonio Piccone Stella, già responsabile dei servizi giornalistici della RAI nel dopoguerra, da me intervistato a Roma il 18 ottobre del '93. Era diventato amico di Giuliano negli anni Trenta, quando entrambi lavoravano all'EIAR, il primo come inviato sportivo, il secondo come caporedattore del Giornale Radio.

Quando Giuliano chiese a Piccone Stella se esisteva per lui qualche possibilità di reintegro, questi ci pensò seriamente, ma alla fine gli rispose di no. E gli preferì Mario Ferretti, un più giovane giornalista sportivo con non trascurabili trascorsi fascisti. Motivo? Ferretti aveva una dote preziosa: negli arrivi in volata di gare o tappe ciclistiche, in tempi di fotofinish inesistenti o ancora abbastanza lenti, era in grado di comunicare subito al pubblico degli ascoltatori l'ordine preciso con cui i corridori avevano tagliato il traguardo. Divenne famoso per aver pronunciato, in apertura di una delle sue prime radiocronache, nel '49, la frase «Un uomo solo è al comando». Alludeva, come è noto, a Fausto Coppi, che si apprestava a vincere il suo terzo Giro d'Italia. Pochi anni più tardi, Ferretti si innamorò dell'ex diva del regime Doris Duranti, abbandonò la famiglia e se la filò con lei nella Repubblica Dominicana.

Quella però è un'altra storia. Per Giuliano il rifiuto fu l'ennesima amarezza. E per il vecchio Piccone Stella il motivo di un rimorso non ancora sopito, a tanti anni di distanza: almeno a giudicare dagli occhi lucidi e dalla voce tremula.

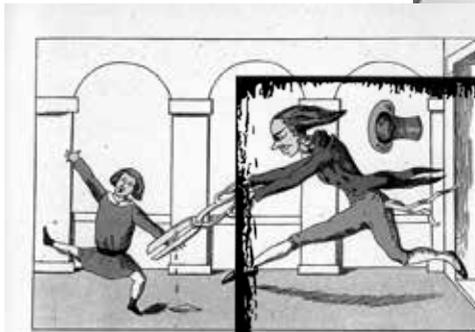
Sandro Gerbi

RISCHI E VANTAGGI
DELLE STORIE PER BAMBINI (E ADULTI)

UOMINI O MELANZANE?

RIPUDIARE LE PROPRIE CAPACITÀ IMMAGINATIVE
COME PUERILI È IL PEGGIOR ERRORE CHE POSSIAMO
COMMETTERE. ALICE E PINOCCHIO DOCENT

di NICOLETTA VALLORANI



THREE WISE MEN OF GOTHAM

Three wise men of Gotham
They went to sea in a bowl,
And if the bowl had been stronger
My song had been longer.

STORIE SENZA TEMPO

A destra, Berta ed Elmer Haders, *Picture Book of Mother Goose*, Coward-McCann, New York, 1930; qui sopra, *Pierino Porcospino*, settima edizione italiana del celebre Struwwelpeter, Hoepli, Milano, 1935.

Una qualità specifica della letteratura per l'infanzia, o cosiddetta tale, sta nel fatto che la scrivono gli adulti, che dunque infanti più non sono. Ne consegue che essa raccoglie storie elettivamente rivolte ai bambini ma tangenzialmente o sostanzialmente rilevanti anche per i grandi. Questa considerazione ovvia, eppure mai ricordata abbastanza, mi viene ogni tanto riportata davanti dalle circostanze della vita. E questo forse dimostra che melanzana ancora non sono.

Qualche anno fa, mi sono trovata a curare uno smilzo, prezioso volumetto sulla collezione Wick, allora appena acquisita dal Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano. Si trattava (e si tratta) di 220 volumi, datati tra il 1746 e il 1956, progressivamente raccolti dai coniugi Wick a partire dagli anni Cinquanta, nel corso dei loro molti viaggi in Europa. Peter A. Wick, di mestiere, era direttore del Dipartimento di Stampe e Arti Grafiche della Houghton Library presso l'Università di Harvard: un uomo di libri, puntiglioso e preciso, che nella sua collezione privata, accumulata nel corso di dieci anni e più, si permette di giocare con la festosa anarchia dell'immaginario infantile, combinando storie e testi di materie più "scientifiche", abbecedari e riscritture di patrimoni folclorici di varie nazionalità. I libri della collezione sono tutti destinati ai bambini e alla loro formazione, e appaiono, com'è ovvio, ricca-

mente illustrati. Tra essi, compaiono in varie forme le storie per bambini più note nel Vecchio continente, e più facilmente esportate altrove. Il viaggio intrigante che in quell'occasione mi ha portata da Alice a Polichinelle, da Pierino Porcospino alle filastrocche di Mamma Oca mi è sembrato un regalo, tanto più gradito quanto poco consueto per tanti bambini di oggi. Molti personaggi li conoscevo già, altri li avevo dimenticati o non li avevo mai incontrati, tutti mi sono risultati utili, e mi hanno consolata rispetto al timore che potessi aver scordato la bambina che è ancora dentro di me.

Poi è passato altro tempo, e stavo dimenticando dell'esistenza di quest'universo incantato eppure straordinariamente istruttivo quando, alla fine di gennaio, se n'è andata Ursula Kroeber Le Guin. Grande scrittrice americana, più conosciuta per le sue distopie (e per le prese di posizione molto cor-

raggiose sul ruolo dello scrittore), Le Guin ha però scritto anche per l'infanzia, e soprattutto ha riflettuto parecchio sul valore delle storie per bambini. In un saggio del 1974, intitolato *Perché gli americani hanno paura dei draghi*, la scrittrice ricorda che non è bene, crescendo, ripudiare le proprie capacità immaginative come inutili e puerili. Esse vanno protette, al contrario, poiché l'immaginazione è risorsa da non sottovalutare, e «se venisse effettivamente sradicata in un bambino, questo da grande diventerebbe una melanzana». In questa con-



COSA INSEGNA ALICE

Nella pagina a fianco, Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass and What Alice Found There*, illustrazioni di John Tenniel, Macmillan, London, 1953.

RIFLESSIONI SULLA LETTERATURA PER L'INFANZIA

siderazione arditamente vegetale, l'“esperienza Wick” e la storia del piccolo mago Ged nel primo volume della trilogia di Earthsea (*Il mago di Earthsea*, 1979) si congiungono, e arrivano a ottenere un risultato oggi davvero, davvero inconsueto: la condivisione generalizzata del valore della fantasia. Non è un caso che nella quarta delle sue *Lezioni americane* (1988), Italo Calvino scriva che «la fantasia è un posto dove ci piove dentro», traendo spunto – e anche questo è significativo – da un verso del *Purgatorio* di Dante. Essa è un riparo, ma temporaneo e accidentale, dove accade che le manifestazioni esterne penetrino, e dunque succedono pure che chi si sta riparando debba improvvisare una reazione adeguata. Imprevedibilità e protezione, quindi, ne sono gli ingredienti primari, e quelli che servono a formarci come persone complete. In altri termini, la vita è un viaggio che non siamo in grado di fare senza saperlo anche immaginare. Viaggio del corpo, soprattutto, esso è ben articolato nel pendolarismo involontario di Pinocchio tra l'oggettualità senza respiro e la carnalità imperfetta, come dalla improbabile avventura di Alice, in *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e *Attraverso lo specchio* (1871). In entrambi i casi, il protagonista della storia è, anagraficamente, una creatura impegnata a misurarsi con un corpo che cresce, e che, mentre lo fa, diventa altro. Questo “altro” non ha ancora un nome, la sua identità ha da essere definita, il rito di passaggio che si qualifica neutralmente come “crescita” deve essere completato (ammesso che un completamento sia possibile). Ed è un rito che comprende mille passaggi e infiniti distinguo, che affianca l'esigenza individuale alla formazione culturale specifica della propria nazione di appartenenza, e che non è detto che

porti dalla parte giusta. Proprio per questo abbiamo bisogno dei personaggi immaginari della *children's literature*: se sbagliano loro, noi impariamo, e non paghiamo il prezzo dell'errore. A pensarci bene, è questo che accade nelle narrazioni migliori, senza distinzioni di età.

Quindi, per dirla in termini più pratici: Alice precipita nella tana del Bianconiglio e Pinocchio segue il Gatto e la Volpe, e tutti e due, nelle parole e nelle immagini dei libri di Lewis Carroll e Carlo Collodi, si fanno sperimentatori di un percorso che vorremmo essere in grado di portare a termine ancora ora, da adulti, quando il corpo in realtà continua a cambiare. Ma nel frattempo, da grandi, abbiamo perso la capacità di immaginarlo, questo viaggio simbolico, e di percepire la metamorfosi, lenta o veloce, che continua a trasformare il nostro corpo, ne modifica le capacità e i movimenti, facendoci somigliare pian piano, nel tempo, agli strani personaggi dei *nonsense* di Edward Lear. Con divertito spirito paradossale, anche questo poeta inglese combina umanità e mondo vegetale in una *Nonsense Botany* che comprende, tra le altre cose, una minacciosa pianta fiorita di teste di lupo ululanti per poi gettarsi a capofitto nell'anticipazione fantasiosa di una macchina fotografica con braccia e gambe, intitolata Hiawatha's Photographing. Le carte da gioco animate di Alice non sono molto lontane da questo, e il loro ammutinamento evoca la contiguità tra il corpo e le cose, e l'illusione che essa sia regolamentata, ora e per sempre, per tenere a bada il terrore che gli oggetti diventino “vivi”.

E anche qui c'è una lezione da imparare: Alice di se stessa ha una percezione perfetta, sebbene non governata. Troppo grande o troppo piccola, si sen-



te sempre inadeguata – come tutti noi grandi, che tuttavia non ammettiamo il disagio – e sempre impegnata a cercare la sua misura nel mondo. Ed è circondata da personaggi meticcii, corpi intermedi, mostri e fantasmi, ciascuno dei quali perlustra una specifica paura nell'affrontare con Alice una particolare avventura. Quel che ne risulta è una combinazione inedita di terrore e rassicurazione: l'acqua che piove dentro la casa della fantasia, appunto. Alice incontra una serie di intoppi e di pericoli. Essi hanno la forma di strani corpi, animali antropomorfizzati e oggetti parlanti, che conoscono una loro apoteosi in quell'invenzione di complessa etimologia fisica e linguistica che è il Jabberwock: un drago in panciotto, con zanne e artigli, familiare e alieno nella sua quotidiana pericolosità. Sempre nel 1974, Le Guin scrive che gli americani «hanno paura dei draghi perché hanno paura della libertà». Forse non solo gli americani, mi verrebbe di dire. E forse alla paura si mescola anche una forma di rassicurazione, legata al fatto che questo genere di *monstrum* esiste solo nella fantasia. Nella narrazione di Carroll (come in molti testi anche contemporanei), sappiamo che incontreremo, come lettori adulti o bambini, una quantità di creature pericolose, o forse semplicemente inquietanti, perché opache e resistenti al nostro sistema cognitivo, e dunque non normalizzabili. Ma nessuna, nessuna di esse sarà in grado di scuotere la persistenza del corpo di Alice: più lungo o più corto, più grasso o più magro, esso resterà riconoscibile, non andrà in pezzi, ma conserverà la consistenza elastica e flessibile come appare ben visibile, ad esempio, nell'illustra-

zione di E. Anichini all'edizione italiana di *Alice nel paese delle meraviglie* del 1931. Ed è proprio questo che ha consentito al corpo di Alice di farsi corpo testuale, infinitamente scritto e riscritto, dalle illustrazioni di Tenniel alla sfolgorante messa in scena di Francesco

Frongia e Ferdinando Bruni di *Alice Underground* (2012) per il Teatro dell'Elfo di Milano.

Meno materiale è la questione dell'identità, e di come essa cambi attraverso l'immaginazione. Essa si costruisce attraverso il confronto con l'ombra (il male, il peccato, la morte). Come Peter Pan, abbiamo bisogno della nostra ombra, e di riconoscerla come parte di noi – consiglia Le Guin in tempi recenti – perché se non lo facciamo, questo può diventare un problema e trasformarci, da adulti, in, appunto, melanzane. Ne *Il fanciullo e l'ombra* (1975), la scrittrice americana chiarisce che prima o poi ci troveremo ad affermare, da adulti e infantilmente: «Non c'è niente di sbagliato in me, sono loro. Io non sono un mostro, gli altri sono mostri. Tutti gli stranieri sono malvagi. Tutti i comunisti sono malvagi. Tutti i capitalisti sono malvagi. È colpa del gatto se gli ho dato un calcio, mamma». Quindi la questione è, alla fine, una sola e riguarda l'assunzione di responsabilità. Perché non c'è modo di girarci attorno: da piccoli e da grandi, quel che fa di noi creature senzienti è capire il bianco e il nero, non per tenerli separati, ma per comprenderne l'irrinunciabilità reciproca. Capire il bianco e il nero, e farli diventare, come fanno i bambini, parti ugualmente rilevanti di quel che siamo. E non è un gioco da ragazzi.

Nicoletta Vallorani

PRECURSORI

Nella pagina a fianco, Mario Persico, *Il tagliatore di teste*, 1960.
Il collage è pubblicato nel n. 6 di *Documento Sud*, a corredo di un articolo di Marcello Andriani (Mart, Archivio del '900, fondo Martini).

RIVISTE SPERIMENTALI

ESODITORIA ALL'ARCHIVIO DEL '900
TRA FONTI E PROGETTI DI DIGITALIZZAZIONE

VIA DALL'EDITORIA UFFICIALE

IN QUEL FOGLIO MALE STAMPATO, C'ERA QUALCOSA
DI NUOVO E IL NUOVO NON POTEVA CHE
DISERTARE GLI STRUMENTI E LE TECNICHE DEL
POTERE, ALLE QUALI RESTAVA IL CONSUETO

di **DUCCIO DOGHERIA**



FUORI DAL CORO

A destra, Maurizio Nannucci, invito della
mostra *Small Press Scene*, Firenze, Zona, 1976
(Mart, Archivio del '900, fondo Archivio di
Nuova Scrittura); sopra, *Documento Sud* n. 5,
1960 (Mart, Archivio del '900, fondo librario
Archivio di Nuova Scrittura).

Le riviste sperimentali promosse in prima persona da artisti nel corso del secondo Novecento sono un terreno di ricerca in gran parte ancora vergine. Con un discreto ritardo rispetto agli studi e alle esposizioni che hanno interessato il libro d'artista, esse sono state negli ultimi anni al centro di alcuni significativi contributi che hanno portato da una parte a tentativi di mappature tipologiche o geografiche – per quanto non esaustive neanche quando hanno interessato singole realtà nazionali –, dall'altra ad analisi concettuali e di metodo legate alla loro particolare essenza artistica, spesso orgogliosamente marginale e aliena dall'ufficialità dell'arte, portata avanti con pochi mezzi e modi generalmente artigianali.

Non sono in verità mancate, fin dai primi anni Settanta – ovvero nel pieno boom dello sconfinamento dell'opera d'arte verso nuove modalità espressive, come l'installazione, la performance e appunto l'editoria –, manifestazioni legate all'idea di rivista come luogo di ricerca artistica: si pensi, per l'Italia, alla pionieristica *Rassegna dell'esoeditoria italiana* curata a Trento da Bruno Francisci nel 1971, o a *Small Press Scene. Documents of alternatives in the press*, esposizione curata da Maurizio Nannucci allo spazio Zona di Firenze nel 1975, o ancora, volgendo lo sguardo agli Stati Uniti, all'*International Directory of Little Magazines & Small Presses*, bollettino pubblicato annualmente a partire dal 1964. Tuttavia tali iniziative rimasero sostanzialmente interne all'esoeditoria stessa, segnate da quel carattere sotterraneo e militante che, fatta qualche eccezione, da sempre le contraddistingue. Questo nonostante le riviste d'artista siano state spesso il frutto di una fitta re-



te di contatti che tramite il mezzo postale è riuscita a connettere, anticipando in questo l'aspetto sociale del web, decine se non centinaia di artisti-editori sparsi in tutto il mondo, dal Nord al Sud America, dall'Asia all'Europa.

Il rinnovato interesse per l'esoeditoria (ovvero per tutto ciò che è estraneo al mercato editoriale ufficiale) promosso soprattutto in ambito accademico – si vedano in particolar modo i contributi di Gwen Allen e di Marie Boivent –, ma con un ruolo fondamentale giocato anche da illuminati librai antiquari come Giorgio Maffei e John Benjamins, ha portato nuova attenzione nei confronti di quei centri di ricerca che conservano all'interno dei loro fondi non solo significative collezioni di

CREATIVITÀ AL LAVORO

Nella pagina a fianco, *Linea Sud* n. 3-4, 1966 (Mart, Archivio del '900, fondo librario Martini); Stelio Maria Martini e Guido Biasi ai tempi di *Linea Sud*, maggio 1963 (Mart, Archivio del '900, fondo Martini); *Lotta Poetica* n. 1, 1971 (Mart, Archivio del '900, fondo librario Archivio di Nuova Scrittura).

RIVISTE SPERIMENTALI

editoria sperimentale, ma anche documentazione d'archivio capace di gettar luce sul dietro le quinte di tali riviste, dall'ideazione alla circolazione spesso limitata, al puro, disinteressato scambio da artista ad artista.

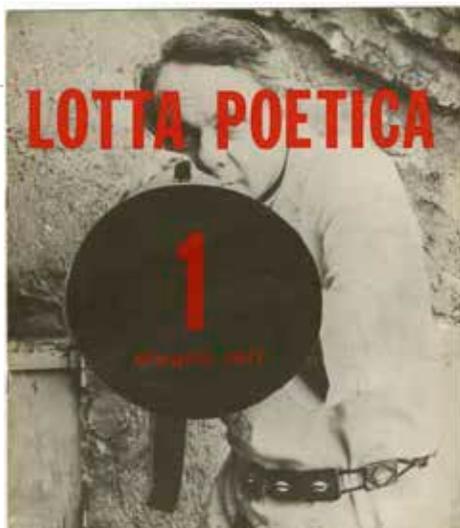
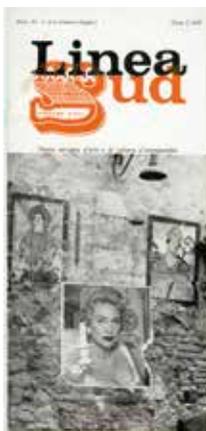
In Italia, il più significativo centro di ricerca in tale ambito è l'Archivio del '900 del Mart - Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, il cui patrimonio esoeeditoriale è stato recentemente sondato in occasione del convegno *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-12 dicembre 2015), ai cui atti si rimanda per un approfondimento sia sulle collezioni sia sui numerosi intrecci tra riviste sperimentali e fonti d'archivio.

Tra le raccolte dell'Archivio del '900, comprendenti una settantina di fondi archivistici di varia complessità e una biblioteca specialistica di circa 80mila volumi, anch'essi strutturati in molteplici fondi librari e collezioni, si conservano alcune centinaia di riviste d'artista internazionali del secondo Novecento, molte delle quali documentate con tutto il pubblicato. La maggior parte di esse fanno parte dell'Archivio di Nuova Scrittura (ANS) depositato dal collezionista Paolo Della Grazia, che da solo raccoglie circa 300 diverse riviste d'artista internazionali, 200 delle quali a loro volta provenienti dalla biblioteca del collezionista pavese Marco Fraccaro, che le aveva acquisite nel corso degli anni Settanta e Ottanta direttamente nel circuito esoeeditoriale; altri significativi nuclei di riviste sperimentali provengono dai fondi librari della collezionista Tullia Denza e degli artisti Stelio Maria Martini ed Enrico Baj.

Nella sua complessità, la raccolta di riviste d'arti-

sta dell'Archivio del '900 documenta sia molteplici linee di ricerca che diverse aree geografiche di provenienza. Per quanto riguarda i periodici italiani, sono presenti quasi tutti quelli censiti nel repertorio di Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/ Settanta in Italia* (Milano, Sylvestre Bonnard, 2005), ai quali vanno aggiunti i molti non repertoriati nel volume, come ad esempio *Documenti d'arte d'oggi* del M.A.C. e *Il Gesto*, bollettino del Movimento Arte nucleare, entrambi degli anni Cinquanta. Un vasto numero di riviste proviene poi da tutta Europa, dall'Olanda di *Subvers* alla Finlandia di *Retrospektiivinen*, dall'Ungheria di *Új Symposion* alla Scozia di *Poor. Old. Tired. Horse*, passando per il Belgio, la Francia, la Germania, l'Inghilterra, la Spagna, la Svizzera e tutto l'est del continente; inoltre, come anticipato, la raccolta ingloba anche periodici d'artista di altri continenti, con decine di testate provenienti dagli Stati Uniti, ma anche dall'Argentina (*Diagonal Cero, Nosferatu*), dal Brasile (*Noigandres, Invenção*), dalla Colombia (*Nadaismo, Puesto de Combate*), dal Venezuela (*Poesia experimental*), fino al Giappone (*ASA, Vou*) e all'Australia (*Wipe!*).

Al di là dell'ampiezza geografica e della ricchezza quantitativa, anche la varietà tipologica è un notevole motivo di interesse. Oltre alle riviste legate alle neoavanguardie artistiche verbovisuali, ovvero quelle incentrate sulle ricerche tra parola e immagine che costituiscono una specifica linea di ricerca del Mart (soprattutto *Poesia concreta* e *Poesia visiva*), i periodici presenti nella raccolta toccano buona parte dei movimenti artistici più sperimentali del secondo Novecento, dall'arte concettuale (*Art-Language, Aggie Weston's, The Fox, Interfunktionen, Gorgona e Zero*) alla Mail art



Saison, Ou, AH) o audiocassetta (*S Press Tonband* e l'italiana *Baobab*), le ricerche d'ambito neosurrealista (*Phases, Edda, Bizarre, Fantasmagie, Bief. Jonction surrealiste, L'Archibras, Brumes Blondes. Actualité Surréaliste, Phantomas*) così come quelle a carattere performativo (*Renais Sense, Curtains, le prochain step, Neon de Suro, Die Schastrommel*).



(*Dadazine, Banana Rag, Vile, Ephemera, Umbrella, Rubber, Libellus, Cisorìa Arte*, oltre all'italiana *Arte postale!*), passando per Co.Br.A. (*Reflex* e *Cobra*), l'Arte povera (*La Città di Riga*), il Situazionismo (*Internationale Situationniste, The Situationist Times*), il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (*Eristica*), la Poesia sonora, i cui periodici includono generalmente anche tracce audio in forma di disco (*Cinquième*

Un capitolo a parte rivestono le cosiddette *assembling press*, o riviste-contenitore, periodici d'artista che raccolgono contributi originali in forma di multiplo, spesso inviati direttamente dagli autori nell'utopico tentativo di demerificare l'opera d'arte. Di queste alcune hanno un carattere prettamente artigianale ed effettivamente furono assemblate pazientemente a mano, con pochi mezzi (*Assembling, A. An envelope magazine of Visual Poetry* o le italiane *Tèchne* e *Geiger*); altre ancora, frutto di più ambiziosi progetti, sono invece segnate da un'elevata qualità tecnica di realizzazione dei multipli, come *Imago*, house organ dell'azienda fotolitografica Bassoli di Milano, o le statunitensi *Aspen* (il cui n. 3, 1966, fu interamente concepito da Andy Warhol) e soprattutto *S.M.S.*, 6 numeri usciti nel corso del 1968 con multipli polimeratici di Duchamp, Man Ray, Baj, Lichtenstein, Rotella, Kosuth, Hamilton, Arman, Christo, Yoko Ono, De Maria e altri.

Squisitamente borderline risultano le riviste afferenti alla Controcultura, che divampò in Italia nel decennio 1967-1977, nelle quali l'elemento estetico si fonde con quello ludico e politico. Solitamente tenute ai margini dell'esoeditoria artistica

NUOVE FORME D'ARTE

Qui sotto, Alain Arias-Misson, *Palabras fragiles*, fotografia della performance tenutasi a Madrid nel 1971 (Mart, Archivio del '900, fondo Denza); nella pagina a fianco, *Oask?!*, numero unico, 1977 (Mart, Archivio del '900, carte Echaurren).

RIVISTE SPERIMENTALI

“ufficiale” in quanto non portate avanti da artisti professionisti – il repertorio di Maffei-Peterlini include ad esempio solo i due numeri di *Pianeta Fresco* promossi da Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass tra il 1967 e il 1968 –, negli ultimi anni esse hanno guadagnato una rinnovata attenzione da parte sia della critica che del mercato. Tra quelle conservate all'Archivio del '900 segnaliamo in particolare – oltre a quelle che coniugano contestazione ed esoditoria artistica (*Amodulo*, *Lotta Poetica*, *No*, *Continuum*, *B^ot*, *Quindici*, *Cartabianca*, *Senzamargine* e *Tropico*) – la già ricordata *Pianeta Fresco* così come *Insekten Sekte*, *Roman high/Roma sotto*, *Puzz*, *Carta stampata* (1971-1974), *Una tazza di thé*, *Poesia nella strada*, *Re Nudo*, *Buco*, *Get Ready*, *Bricolage* (tutto il pubblicato è stato recentemente donato dal suo autore Giancarlo Pavanello), *Il Bene* e alcuni fogli legati al Movimento del '77 come *A/traverso*, *Oask?!* e *Altrove Materiali*. Le riviste sperimentali legate alla Controcultura, acquisite in gran parte negli ultimi anni, rivelano un'altra caratteristica saliente delle raccolte esoditoriali del Mart: il loro costante accrescimento nel tempo, frutto di depositi quanto di donazioni. Per fare solo un esempio, grazie alla donazione dell'archivio e della biblioteca di Enrico Baj avvenuta nel 2014, l'Archivio del '900 si è arricchito

della principale raccolta in Italia di edizioni originali patafisiche che vanno dai primi anni Cinquanta a oggi, comprese tutte le riviste sperimentali editate dal Collège de 'Pataphysique (*Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, *Subsidia Pataphysica* e *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*). Un implemento, sia ben inteso, non solo retrospettivo, ma anche attento alla vivace produzione contemporanea di riviste d'artista, come attesta il posseduto, ad esempio, dei periodici sperimentali *Wipe!* (Australia), *Collective Copy* (Germania), *Postfluxpostbooklet* (Belgio), *Point d'Ironie* (Francia), oltre alle italiane *E il Topo*, *BAU*, *Permanent Food*, *Toiletpaper* e *Kenzine*, le ultime tre promosse da Maurizio Cattelan.

Le raccolte di riviste sperimentali del secondo Novecento sono immerse in un contesto che può essere d'ulteriore stimolo a chiunque voglia intraprendere ricerche in tali ambiti editoriali: da una parte è infatti possibile raffrontare i periodici sperimentali del secondo Novecento con i moltissimi

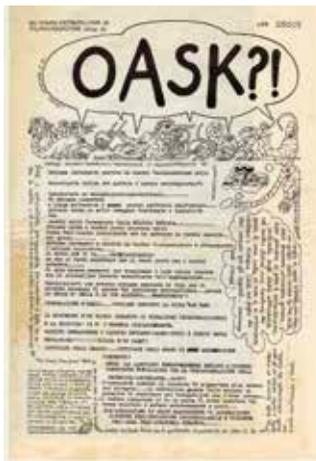
conservati afferenti alle avanguardie storiche (Futurismo soprattutto, ma anche Dadaismo, Astrattismo, Surrealismo...); dall'altra è possibile analizzare i periodici nella complessità del contesto esoditoriale del secondo Novecento in cui nacquero, comprendente anche libri d'artista, cartelle grafiche, cataloghi spe-



rimentali e altra documentazione a stampa promossa dagli stessi artisti-editori, che in molti casi diedero vita a vere e proprie case editrici d'artista, per quanto marginali (per l'Italia ricordiamo, ad esempio, Continuum di Caruso e Martini, Amodulo di Sarenco, Tool di Carrega, Tèchne di Miccini e Geiger di Spatola), tutte promotrici anche di omonime riviste sperimentali.

Un ulteriore, fondamentale fattore d'interesse per una corretta ricostruzione delle vicende legate all'editoria periodica d'artista sono poi i numerosi documenti ad essa connessi, pure conservati nei fondi archivistici dell'Archivio del '900: lettere, fotografie, scritti preparatori, prove di stampa, menabò, cataloghi editoriali, ritagli stampa e perfino video e verbali di riunioni di redazione, che registrano attraverso molteplici spigolature l'ideazione, il *work in progress*, la circolazione e la ricezione di alcuni di questi periodici sperimentali italiani, vere e proprie fucine di idee e *network* tra artisti in contatto perlopiù epistolare.

Questo straordinario quanto unico intreccio tra riviste sperimentali e relative fonti documentarie è stato recentemente al centro di una mostra allestita nel mezzanino del Mart: La rivista come luogo di ricerca artistica: il portale Capti (3 settembre 2017-25 febbraio 2018, a cura dell'Archivio del '900). Un percorso dedicato alle 17 riviste d'artista e di critica d'arte appartenenti alle raccolte dell'Archivio del '900, digitalizzate e messe on line sul portale www.capti.it nell'ambito del pro-



getto FIRB Diffondere la cultura visiva, promosso dalle Università di Udine, Siena, Genova e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, capofila del progetto. Laddove possibile, ogni testata è stata affiancata nell'esposizione da una selezione di fonti d'archivio; così, per fare un esempio, ciascuno dei 3 numeri di *Quaderno*, periodico promosso nel 1962 da Mario Diacono e Stelio Maria Martini, è stato affiancato da un manoscritto originale apparso in quel determinato numero, nello specifico ad opera di Guido Biasi, Mario Diacono e Sergio Dangelo. *Il Gesto*

(1955-1959), legato al Movimento Arte nucleare, *L'esperienza moderna* (1957-1959) di Gastone Novelli e Achille Perilli, *Azimuth* (1959-1960) di Enrico Castellani e Piero Manzoni, *Appia Antica* (1959-1960) di Emilio Villa, *Documento Sud* (1959-1961) di Luigi Castellano, *Linea Sud* (1963-1967) di Enrico Bugli, Luciano Caruso, Luigi Castellano, Mario Persico e Stelio Maria Martini, *Tool* (1965-1967) di Ugo Carrega e *Oask?!* (1977) di Pablo Echaurren, sono solo alcuni dei periodici d'artista fino a oggi di difficilissima reperibilità e ora finalmente messi a disposizione – gratuitamente e salvaguardando gli originali – della comunità internazionale degli studiosi. Un'idea di cultura condivisa che rinnova quanto già avviato fin dal 2003 assieme all'Università di Trento nell'ambito del Progetto Circe (<http://r.unitn.it/it/lett/circe>), che ha portato alla digitalizzazione di tutto il pubblicato di numerose riviste futuriste.

Duccio Dogheria

DALLA SVEZIA CON AMORE

Nella pagina a fianco, tavola dipinta da Dario Fo raffigurante il momento in cui il re di Svezia gli consegna il Premio Nobel per la Letteratura. Qui sotto, Dario Fo e Franca Rame.

RICORDO DI DARIO FO

IL CAMMINO DEL "GIULLARE"
VERSO LA MASSIMA ONORIFICENZA

CI VOLEVA UN NOBEL

TROPPI - SOPRATTUTTO IN ITALIA - NON HANNO
ANCORA CAPITO LA SUA IMPORTANZA LETTERARIA.
ORA GUANDA RIPROPORRÀ TUTTE LE SUE OPERE

di GIUSEPPINA MANIN





Tra saggi e commedie, romanzi, biografie e pamphlet, sono più di cento titoli. Più di Pirandello, più di Eduardo, autori a cui lo apparenta l'aver coniugato teatro e vita. Eppure, nonostante tanta prolificità letteraria, scrittore non è il primo termine che viene in mente pensando a Dario Fo. Attore, giullare, uomo politico, pittore, piuttosto.

Come se tutte quelle attività da multiforme e imprevedibile genio qual era, alla fine sovrastassero e scalzassero sempre la sua penna feconda, satirica, sottilmente colta senza mai darlo a vedere. Perché il Fo scrittore, polemista, drammaturgo, poeta di immagini, tutto era tranne che un

autore naïf. Ci è voluto un Nobel per sancirlo al mondo intero, ci sono voluti gli accademici svedesi per scoprire e incoronare la sapiente audacia di quei testi, che in Italia tutti avevano sotto gli occhi ma nessuno riusciva, o voleva, riconoscere. L'originalità letteraria di Fo nasce lì, nella sua capacità di coniugare passato e presente, tradizione e rinnovamento. Di saper rileggere e riscrivere in modo originale e strettamente legato al nostro oggi un patrimonio dimenticato, quella cultura popolare relegata per secoli negli scaffali più alti delle biblioteche, censurata dal potere perché scandalosa e temibile. Tra quei documenti e faldoni polverosi Dario ha scavato con la pazienza dell'archeologo, portando alla luce il

NON SOLO PAROLE

In queste pagine, tavole con cui Dario Fo accompagna il suo discorso alla cerimonia di consegna del Premio Nobel.

RICORDO DI DARIO FO

mondo perduto delle rappresentazioni sacre e profane, gli infiniti testi del teatro di piazza, l'irriverente vitalità delle ballate dei buffoni. Frammenti preziosi da lui assemblati in un meraviglioso affresco di storia e controstoria della letteratura italiana.

Segnato dalle ricerche etnomusicali di Roberto Leydi, dall'incontro con il Nuovo Canzoniere Italiano e dalla messa in scena dello spettacolo *Ci ragiono e canto* del 1966, Fo ha imparato a riconoscere il valore di un universo debitore di memorie e tradizioni. E a quella lezione rivelatrice Dario ne somma un'altra, stavolta più privata, legata al suo mestiere di attore: quella dei canovacci della Commedia dell'Arte portatigli in dote da Franca, la sua donna di cuori, compagna inseparabile di arte e lotte.

Nata sul Carro di Tespi dei Rame, gloriosa famiglia di attori girovaghi e marionettisti, Franca ha appreso da subito l'ardua disciplina del teatro "all'improvvisa", dei canovacci da reinventare ogni volta, secondo l'aria che tira e il pubblico che ti sta davanti. Con lei al fianco, nella buona e cattiva sorte, la scrittura di Fo acquisisce il ritmo ineguagliabile della vita che pulsa, della parola che si fa cronaca, metafora, paradosso, ricerca di verità. Come Brecht, anche Dario decide di fare del teatro il luogo della politica, dell'impegno, della satira. Ma dietro i suoi straordinari spettacoli c'è una scrittura senza pari, ci sono i copioni che ogni giorno, a velocità record, lui riaggiorna fino a un attimo prima di entrare in scena, seguendo il ritmo incalzante della realtà, le sollecitazioni dei titoli dei giornali della sera. E poi *Mistero Buffo*. La sua *pièce* più famosa, il capolavoro citato nella motivazione del Nobel, con cui Fo infrange tutte le regole. Anno 1969,



nell'onda calda della contestazione, tiene all'Università Statale occupata, tappezzata di *tazebao*, di manifesti del Che e Ho Chi Minh, la più sorprendente lezione-spettacolo. In anteprima sul debutto ufficiale del 1° ottobre a Sestri Levante, Fo collauda quella sua spiazzante antologia sacra e profana su una platea di ragazzi e ragazze che vogliono ribaltare il mondo. Smentendo chi si aspettava da lui infocate invettive sull'attualità, attacca a raccontare storie tratte da sacre rappresentazioni medioevali, episodi della vita di Gesù secondo i Vangeli apocriefi, miracoli stravolti in



chiave popolare, grottesca, senza ombra di aureola.

Da moderno giullare qual è, Dario dà notizia di una Resurrezione di Lazzaro del tutto inedita, dove il risorto diventa attrazione da fiera, oggetto da mercimonio. Riferisce le Nozze di Cana dal punto di vista di un ubriaco, si prende gioco della *vanitas* ecclesiale e delle arroganti pompe

della Chiesa descrivendo l'esilarante vestizione di Bonifacio VIII... Un manifesto di cultura popolare per dar voce alla vitalità di una letteratura che non è punto di partenza ma di arrivo; sprezzantemente relegata come "minore", la narrazione di momenti "alti" è rovesciata dalla forza eversiva dello sguardo dei poveri cristi. Il potere dirompente della mimica e della gestualità, tratti salienti di Fo, qui cede il passo al potere corrosivo, rivoluzionario, della parola. Che si fa palpitante grazie alle suggestioni fonetiche del "grammelot", folle impasto di assonanze onomatopiche, brandelli di dialetti padano-veneti, reminiscenze di occitano, magnifici *nonsense*. Il risultato è una parlata inedita, ricca di neologismi irresistibili, di vortici linguistici come solo pochi scrittori, da Gadda a Testori, osano.

«Se Fo, come credo, è anzitutto invenzione linguistica e insieme rivisitazione del nostro patrimonio culturale, *Mistero Buffo*, con *Ruzzante* e l'*Arlecchino*, sono i testi che meglio esprimono questa sua doppia attitudine e vocazione», assicura Luigi Brioschi, presidente e direttore editoriale di Guanda, la casa editrice che dal 2003 ha

pubblicato quindici titoli di Fo e ora ha iniziato una monumentale riedizione della sua intera opera. «Un'impresa che richiederà diversi anni, aperta proprio da *Mistero Buffo* – prosegue Brioschi –. Oltre a quelli pubblicati da noi, ristamperemo, con il sostegno del figlio Jacopo, tutti i testi del catalogo Einaudi, quelli singoli e le commedie, che da sole occuperanno tredici volumi».

La scommessa è audace. «Andava fatta. La lunga frequentazione professionale e l'amicizia che si era stabilita con Dario mi hanno convinto sempre più del valore letterario delle sue opere. Riproporle oggi, alla giusta distanza del tempo, è un invito a far riscoprire a chi già lo conosce e chi, magari per ragioni anagrafiche, non l'ha mai letto, la grandezza di Fo scrittore».

In Italia sono in molti. Paradossalmente, come spesso accade per Fo, è fuori confine che i suoi testi sembrano trovare un ascolto impensato. E così le sue commedie, dai primi titoli scombinati degli anni Sessanta, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, *La signora è da buttare* a quelli politici degli anni di piombo, *Morte accidentale di un anarchico*, *Non si paga non si paga*, *Pum pum! Chi è? La polizia*, conquistano platee impensabili grazie alle *tournées* di Franca e Dario, ma anche agli infiniti allestimenti che in ogni dove – dall'Argentina allo Zimbabwe, circa ottanta i Paesi che le hanno messe in scena – hanno portato il suo teatro fino alla fine del mondo. E in contemporanea anche i suoi testi iniziano a venir tradotti nelle lingue più disparate, assicurando all'opera di Fo quella notorietà internazionale che sarà alla base della sua candidatura al Nobel. «Solo un Paese miope come il nostro poteva trovare scandaloso un simile premio a colui che, per

gli intellettuali paludati, era e restava un giullare – ricorda Brioschi –. Di certo molti di coloro che allora dissentirono non avevano letto i suoi testi. E non parlo solo di quelli teatrali. Ma anche di quella sua Bibbia dei villani, riflessione sul sacro visto dal popolo, dagli emarginati, dagli eretici, e naturalmente il suo lavoro su Ruzante, un vero terremoto culturale, omaggio appassionato al Beolco riletto con una scrittura che è riscoperta e rivalutazione di una linea letteraria popolare, trasgressiva, anticanonica, antipetrarchesca». Che il mondo accademico fosse rimasto basito e stordito per “scarsa conoscenza e spocchia” lo confermava anche Umberto Eco. Entusiasta del Nobel a Fo, Eco sottolineava il valore letterario della sua opera, avanzando ipotesi della maggior fama all'estero che in patria. «Per noi è difficile separare la forza di Fo come personaggio teatrale da quella dei suoi testi – ragionava –. Siamo portati a pensare che i suoi testi funzionano solo perché c'è lui. Ma sbagliamo. I suoi testi hanno grandissimo rilievo nella letteratura e la motivazione, con cui gli accademici di Stoccolma lo hanno premiato, conferma la mia impressione». Che, vergata elegantemente nella pergamena del Nobel, diceva: «Seguendo la tradizione dei giullari medioevali dileggia il potere restituendo dignità agli oppressi». E Fo, del tutto a suo agio tra gli stucchi dorati e le pareti verdi pisello dell'Accademia, si rivolge agli Immortali (così sono detti i membri dell'Accademia svedese) schierati con un discorso scritto su venticinque tavole a fumetto istoriate da lui con maiali volanti, danzatori nudi, diavolacci impertinenti, suonatori di banda. Un sabba coloratissimo sovrastato da una scritta rossa in latino: *Contra Jogulatores Obloquentes*, titolo che allude alla legge promulgata

nel 1221 da Federico II di Svevia che consentiva alla gente di aggredire, bastonare e peggio gli *jugulatores*, giullari e menestrelli, bardi e cantastorie, senza timore di sanzioni legali.

Nella sua lingua meravigliosamente affabulatoria, anarchica e grottesca, Fo ringrazia quegli anonimi e perseguitati maestri di teatro di strada. E insieme con loro rende merito anche ai soffiatori di vetro del lago Maggiore, altri maestri di vita e di racconto della sua infanzia. Senza dimenticare gli autori che più avevano esercitato un'influenza decisiva su di lui, Molière e Ruzante. Tutti e due, come lui, attori, autori, capocomici. Tutti e due «sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo, disprezzati perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, la costante ingiustizia, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti. E soprattutto avevano un difetto tremendo, raccontavano queste cose facendo ridere. E il riso non piace al potere». E con Ruzante Dario spartisce idealmente il suo premio accompagnandolo con questi versi: "Beolco Ruzante/ bestia animal de palco/ cata 'sto tòco del méo medajòn/ l'è anca tòo! Salùt!".

La farsa, il rovesciamento dell'apparenza, il riso come arma dissacrante e liberatoria, sono i cardini dei suoi testi dove temi serissimi sono raccontati dal punto di vista di personaggi "minori", marginali ed emarginati: il matto che ragiona meglio del sano, il truffatore che è più onesto degli onesti, l'ubriaco che ha la testa lucida più degli altri. Maestri saldamente vacillanti della sottile arte del paradosso, di una dialettica che porta alle estreme conseguenze le affermazioni dell'avversario fino a sgretolarle davanti ai suoi stessi occhi. Una rivoluzione espressiva che trae

linfa non solo dai due autori citati nella *lectio* del Nobel, ma da altri grandi della letteratura quali Jacopone da Todi e Teofilo Folengo, William Shakespeare, Bertolt Brecht e Georges Feydeau. E dagli infiniti copioni della Commedia dell'Arte, che riprendeva in versione popolare le grandi trame dei classici, dei romanzi ottocenteschi, dei libretti d'opera.

«A dispetto della sua personalità esorbitante – conclude Brioschi – Dario era un autore ben presente ma non invadente. Mai impositivo. Era ansioso di conoscere il parere e gli eventuali consigli dell'editore, rispettoso delle altrui competenze. Certo, poteva diventare impaziente di fronte a certe ritualità, a certe lentezze delle procedure... Con la casa editrice chiedeva un rapporto che non fosse solo tecnico e contrattuale. Lo chiedono tutti gli autori, mi si dirà. Beh, lui con maggior forza. E le rare impuntature che ricordo erano legate non a pretese sul piano editoriale ma a obblighi con altri, che pensava di aver contratto sul piano umano o amicale».

Perché prima di tutto, persino prima del teatro e della scrittura, per Fo viene l'uomo. *Narrate, uomini, la vostra storia!*, è l'esortazione di Alberto Savinio che Fo prende a prestito per chiudere il suo discorso. «Il nostro dovere di intellettuali – dice –, di gente che monta in cattedra o in scena, non è solo di insegnare come si muovono le braccia, come si respira per recitare, come si usa la voce. Non basta insegnare uno stile, bisogna informare chi ci ascolta di quello che succede intorno. Perché saranno loro che dovranno raccontare la loro storia. Un teatro, una letteratura, un'espressione d'arte che non parlino del proprio tempo, sono inesistenti».

Giuseppina Manin

A CASA MANZONI
DOVE DI LETTERATURA È PREGNA L'ARIA

NEL LIBRO COME NELLA VITA

DALLE CITTÀ POPOLATE DI PERSONAGGI
LETTERARI ALLE "CONVERSAZIONI TRA AMICHE".
LONTANI DAI BEST SELLER, PER COGLIERE
L'ANIMA DEGLI SCRITTORI CALATA NEL LORO TEMPO

di LAURA LEPRI



Nella pagina a fianco, Luca Formenton e Laura Lepri, rispettivamente presidente e direttore del Circolo dei lettori di Milano. A fianco, lo studio di Alessandro Manzoni.

Se fosse uno sport, il Circolo dei Lettori di Milano assomiglierebbe a quella disciplina poco spettacolare, ma metodica e sistematica nell'incedere, che è lo sci di fondo. Nella sua breve storia alcune costanti lo distinguono fin dalla nascita: la collaborazione con le istituzioni culturali della città, l'attenzione prevalente ai temi della scrittura letteraria e saggistica, il programma definito da griglie semantiche che fa iscrivere ogni incontro in un percorso che ha l'ambizione di orientare il lettore medesimo. E una crescita costante, percorsa passo dopo passo. Nato nel novembre del 2012, in concomitanza con la prima edizione di BookCity, il Circolo ebbe il suo battesimo fra le mura di Palazzo Litta, in Corso Magenta. In quello storico edificio – là dove Goldoni, Foscolo, Stendhal, e perfino Napoleone Bonaparte, avevano omaggiato, in modalità dissimili, le illustri padrone di casa – si tenevano le lezioni di scrittura creativa che chi scrive aveva ereditato da Giuseppe Pontiggia nel 1995. Dopo anni dedicati alla stesura, in forma di esercizio, di infiniti racconti degli iscritti ai corsi, maturava l'esigenza di riservare alcuni appuntamenti esclusivamente alla lettura. Non si scrive nulla, siano righe modeste o ragguardevoli, senza essere lettori consapevoli. BookCity, manifestazione nata per promuovere e diffondere la lettura, era lo scenario migliore per il varo di un Circolo dei Lettori fino ad allora assente a Milano. Là dove Torino poteva vantarne uno splendido, già dal 2006. Ma, fu una nascita in sordina, un'iniziativa che poteva contare solo su un luogo prestigioso, diventato un attivo teatro nel frattempo, e il traino promozionale della neonata *kermesse* cittadina. I primi incontri, organizzati in collaborazione con la Fondazione Palazzo Litta per le Arti, s'inserirono

nel programma di BookCity con un ciclo il cui titolo indicava un taglio preciso, *Leggere le città*: davanti a una grande mappa topografica, si inseguivano per le strade di Parigi gli inquieti personaggi di Georges Simenon, le fantasie su Londra di Virginia Woolf, le nostalgie di Dante per la sua Firenze. Esperti della materia, competenti e brillanti, venivano affiancati da attori e attrici che ne leggevano i testi. Forse anche per tale impostazione, rigorosa ma divulgativa, il caloroso riscontro del pubblico fu immediato.

A maggio del 2013, annunciato dalla stampa con ottimo risalto, prese avvio il ciclo *Conversazioni fra amiche che leggono*, incontri dedicati a tre scrittrici di culto, Irène Némirovsky, Elizabeth von Arnim ed Elsa Morante, i cui romanzi erano attraversati secondo un taglio tematico, messo a fuoco da scrittrici, editor e giornaliste culturali. Imprescindibile la lettura delle pagine più suggestive. Ancora una volta, le stanze di Palazzo Litta si ritrovarono affollate da lettrici, per lo più, e lettori. L'iniziativa rispondeva a un bisogno cittadino.

Nel gennaio del 2014 il Circolo dei Lettori inaugurò una nuova collaborazione con la Fondazione Adolfo Pini – la cui sede, in Corso Garibaldi, era stata, in pieno Novecento, la signorile abitazione del pittore Renzo Bongiovanni Radice – creando, insieme a chi scrive che andrà a dirigerla, un'Associazione *ad hoc*, il Circolo dei Lettori di Milano, dove veniva mantenuta la formula di incontri che approfondissero temi e contenuti di libri afferenti al presente e al passato. Pochissimi i grandi best-sellers. Alle mappe e agli attori fu aggiunto un corredo di immagini e musiche coerenti con il libro, l'autore e il suo tempo. Ogni appuntamento permetteva di entrare in un mondo. Non voleva essere la rituale, stanca, obso-

INCANTEVOLI POMERIGGI

Nella pagina a fianco, Il Quartetto Indaco durante l'incontro dedicato al Saggiatore. Qui sotto, *Piccoli lettori crescono*, con la scrittrice Lodovica Cima.

IL CIRCOLO DEI LETTORI DI MILANO

leta presentazione di un libro ma un'esperienza culturale più ricca sia pur fondata sulla scrittura.

Così, nel volgere di poche stagioni il Circolo – sempre più seguito da pubblico e stampa – si afferma come un'istituzione ben radicata nel panorama culturale di Milano. I corsi di scrittura e lettura narrativa ereditati da Giuseppe Pontiggia continuano a far parte integrante del progetto il cui slogan è *Leggere e scrivere nel cuore della città*. Forse il Peppo – come gli amici avevano il privilegio di chiamare lo scrittore che fra i primi e più di ogni altro si era battuto, con inesorabile, pervicace serenità, perché la scrittura creativa non fosse considerata con sciocco disprezzo un portato della modernità omologamente ma un'esperienza culturale in cui l'approfondimento della letteratura fosse pilastro portante – ne sarebbe stato contento.

Attivo quasi tutto l'anno, il Circolo dei Lettori di Milano ha visto la presenza di autori nazionali e internazionali, la proposta di percorsi di lettura strutturati, incontri a tema, attori e musicisti partecipanti, continuando a configurare la propria identità come luogo di orientamento e sollecitazione alla lettura. E in quasi quattro anni ha accumulato numeri di tutto rispetto, se si considera che lo spazio a disposizione era il bel salotto, con i soffitti a cassettoni, di un buon borghese della città: 90 incontri; oltre 6.000 le persone che l'hanno frequentato; 186 gli ospiti tra scritto-

ri, professionisti dell'editoria, critici, giornalisti, musicisti e attori; 35 le case editrici nazionali coinvolte; 570 circa gli articoli in rassegna stampa; 6 le librerie cittadine presenti, commercialmente, agli incontri; almeno 10 le collaborazioni con le istituzioni culturali, cittadine e non (fra cui ancora BookCity, La Milanese, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Laboratorio Formentini per l'Editoria), perfino l'accordo di un patrocinio alla giornata di lettura *Milano per Dante* nell'edizione 2015 di BookCity. E, infine, la collaborazione con la casa editrice Neri Pozza per l'istituzione di un premio dedicato agli scrittori esordienti under 35.

A partire da marzo 2018, un altro luogo ospita il Circolo dei Lettori – rifondato istituzionalmente, il cui presidente è Luca Formenton –, una dimora percepita, non solo dai milanesi, in tutto il suo valore simbolico: Casa Manzoni, in via Morone 1, residenza nella quale Don Lisander ha scritto i suoi capolavori. Da quel momento era necessario compiere un ulteriore salto di qualità, all'insegna della conti-

nuità, ma ampliando le prospettive; anche perché il nuovo corso s'inaugurava con l'istituzione di un rapporto privilegiato con il Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo, gruppo bancario che – benemerito sostenitore del Circolo – nelle adiacenti Gallerie d'Italia da tempo ha costruito un polo artistico di primaria importanza nazionale e internazionale.



Casa Manzoni e le Gallerie sono divise solo da un cancello e la sera dell'inaugurazione del Circolo fu di potente suggestione assistere allo spalancarsi del medesimo. Durante il giorno, nel giardino si era stesa una soffice coltre di neve che, nella notte milanese, rigida e stellata, fu percorsa dai passi felpati, e lo sguardo che si muoveva incredulo fra il cielo illuminato e la terra bianca, dei numerosissimi ospiti che avevano appena ascoltato il racconto della vita e delle opere di Medardo Rosso, artista rivoluzionario nell'operosa Milano di fine Ottocento, e raggiungevano le Gallerie per festeggiare la giornata con sobrietà tutta meneghina. La luce accesa nello studio al pianoterra di Alessandro Manzoni confortava il cammino. Anche Giovanni Bazoli, presidente emerito di Intesa Sanpaolo – artefice di un importante intervento conservativo che nel 2015 aveva restituito Casa Manzoni alla città e alla cultura nazionale –, il sindaco Giuseppe Sala e l'assessore Filippo Del Corno avevano salutato il nuovo corso del Circolo dei Lettori.

La nuova collaborazione, dunque, doveva lasciare il segno nei programmi a venire. Con l'inaugurazione era stato varato un ciclo di incontri dedicato a *Le storie dell'arte* – narrazioni, biografie, romanzi o saggi di argomento prettamente artistico, classico o contemporaneo. Ora, sarebbero riprese le proposte di cicli già consolidati quali: *Leggere le città* – le grandi e piccole metropoli nelle pagine degli scrittori; *Conversazioni fra amiche che leggono* – scrittrici di Ottocento e Novecento, e contemporanee,



rilette attraverso i temi da loro privilegiati; *Leggere i classici* – da *Medea* a *Il grande Gatsby*, da *Anna Karenina* a *La fiera delle vanità*, nella rilettura di esperti o imprevedibili, eccentrici lettori; *Raccontami la storia*, personaggi, imprese e vita quotidiana nei libri che ricostruiscono narrativamente il passato remoto e quello a noi più prossimo; *A due voci* – confronti fra studiosi di scienze umane; *Nuovi talenti* –

incontri dedicati agli scrittori esordienti under 35, ma non solo. Infine, si sarebbero frequentate le *Cronache editoriali*, per ripercorrere il lavoro di case editrici storiche. Ma è quanto mai necessario pensare ai lettori di domani. Così dall'autunno è stato dato avvio a un ciclo il cui titolo è anche un auspicio: *Piccoli lettori crescono*, rivolto a bambini di età fra i 6 e gli 11 anni. Nel 2019 saranno invitati al Circolo i giovani lettori che hanno dagli 11 ai 14 anni, in tal modo collegandosi a una preziosa attività rivolta alle scuole che BookCity ha già varato e fatto crescere con successo. E il cerchio del rapporto ideale con le istituzioni cittadine si chiude, senza dimenticare l'avvenuta ripresa della collaborazione con Tempo di Libri e La Milaneseiana; mentre i corsi di scrittura sono ospitati dal Laboratorio Formentini per l'Editoria.

Nella speranza, già confortata da qualche buon risultato, che i lettori partecipino agli incontri futuri del Circolo diventino molti, molti più di quei 25 che il grande Manzoni, con ironia, auspicava fossero i propri.

Laura Lepri

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