

PreText

NUMERO 16 - DICEMBRE 2021

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



SALVATE LA VECCHIA SIGNORA

APPELLO PER LA BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE DI MILANO



PreText

NUMERO 16 - DICEMBRE 2021

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Michela Taloni

Comitato scientifico

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

Editore: Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

<http://www.ilscmilano.it>

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

@ 2021 Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

Tutti i diritti riservati.

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

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

Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo

Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:

www.bookcitymilano.it

www.ilscmilano.it

Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:

istituto@ilscmilano.it

ISSN 2284-2659

In copertina, Agostino Comerio, *Ritratto postumo di Maria Teresa d'Asburgo, 1834*,
olio su tela, Biblioteca Nazionale Braidense.

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

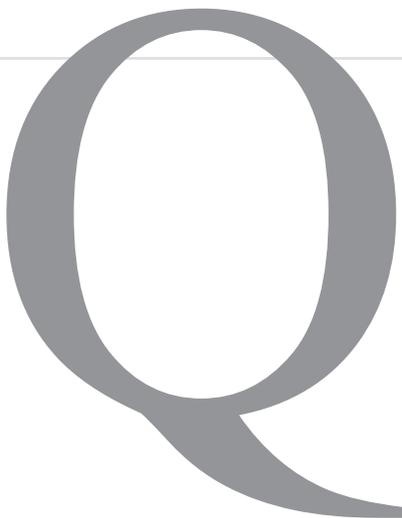
Copia n. di 1000

UNA DERIVA PERICOLOSA

LA CULTURA È UN MESTIERE?

BIBLIOTECHE, ARCHIVI, MUSEI SONO IN COSTANTE CARENZA DI PERSONALE PERCHÉ OCCORRE OPERARE RISPARMI. LE CASE EDITRICI E I GIORNALI NON ASSUMONO PIÙ ED ESTERNALIZZANO OGNI GENERE DI LAVORO A COLLABORATORI MALPAGATI PER AUMENTARE I MARGINI DI PROFITTO. MA SE TUTTO DIVENTA PIÙ SCIATTO, LA PAROLA CULTURA NON SI SVUOTA DI SIGNIFICATO?

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI



Quanti indizi occorrono per fare una prova? Pare un paio o tre. Allora in questo numero di *PreText* ne abbiamo a sufficienza (vedi gli articoli di Carlo Carotti a pag. 10 e di Oliviero Ponte di Pino a pag. 20) per dimostrare che i mestieri della Cultura sono scesi molto in basso nella scala sociale italiana o, in alternativa, sono saliti talmente in alto da essere annoverati tra i “piacevoli svaghi”, come nell’Ancien Régime, occupazioni per chi non ha la necessità di mettere insieme il pranzo con la cena prestando il proprio lavoro professionale: «lavoretti», li definisce con ironia Ponte di Pino.

Dopo le polemiche innescate da alcune dichiarazioni azzardate sul tema, nessuno oggi avrebbe il coraggio di sostenere che con la Cultura non si mangia, perché sarebbe semplice dimostrare il contrario. Però nemmeno questo è del tutto vero e allora occorre rovesciare il discorso: la Cultura crea ricchezza, è assodato, ma non per coloro che la producono, costretti ad accontentarsi di remunerazioni sempre più risicate per far crescere gli introiti dell’azionista, nel caso di imprese private, o ridurre i costi, nel caso di enti pubblici.

In passato non era molto diverso, ma negli ultimi decenni tutti i mestieri della Cultura e dell’informazione sono scivolati in coda alle “valutazioni di mercato”. Tutto il resto, le enunciazioni, le prese di posizione a favore dei mestieri culturali, gli investimenti ventilati... Solo parole. La verità è che le biblioteche sono senza personale (emblematico il caso della “vecchia signora” che esortiamo a salvare in copertina: la Biblioteca Nazionale Braidense voluta da Maria Teresa d’Austria, la signora, appunto, che vedete ritratta); i lavori editoriali, che richiedono lunghi anni di studio e di apprendistato, sono esternalizzati; i giornali non assumono più nessuno e si avvalgono di collaboratori pagati con tariffe “infamanti”, nel senso che riducono alla fame.

Direte: e dov’è la novità? Avviene in ogni settore dell’economia. Come mai la classe media sta scomparendo? Come mai il lavoratore che un tempo riusciva ad acquistare una casa oggi non arriva alla fine del mese?

I dati sulla concentrazione della ricchezza e sul dilagare delle povertà sono sotto gli occhi di tutti, certo, ma nell’universo della Cultura, se possibile, questa deriva è più accentuata: ci si giustifica affermando che è un mercato dai “margin” modesti. Comunque sia, il risultato è che per stare nelle tariffe sempre più basse, il lavoro deve essere svolto in maniera velocissima e con grande sciatteria.

Ci accorgeremo prima o poi di cosa stiamo lasciando per strada? Quando accadrà, come sempre, sarà tardi, ma non importa, per fortuna ci sarà sempre qualcuno che, avendo guadagnato tanti soldi, potrà garantire agli altri, boccheggianti, che “con la Cultura si mangia”.



SOMMARIO - PreText n. 16 – Dicembre 2021



10 / Carlo Carotti
Salvate la nobile signora!

14 / Paolo Costa
Educare al libro e oltre

20 / Oliviero Ponte di Pino
La cultura dei lavoretti

28 / Elisa Marazzi
Risorgimento del libro

36 / Claudia Coga
Il labirinto dei saperi

44 / Monica Di Barbora
La Tartaruga è donna

48 / Massimo Castoldi
Una sfida al Regime

54 / Stenio Solinas
Moschettieri di carta

58 / Patrizia Caccia
Senza temere la guerra

64 / Edoardo Esposito
Il libro non invecchia

70 / Ada Gigli Marchetti
Cronaca di una tragedia

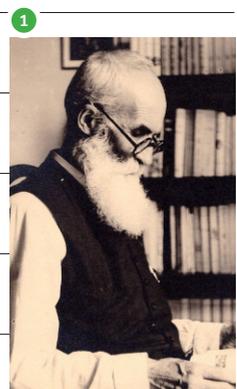
78 / Maurizio Punzo
Contro tutti i liberticidi

84 / Paolo Baldacci
La rivoluzione del *Giorno*

92 / Sandro Gerbi
Da Ciano ai Roosevelt

96 / Eliana Liotta
Il virus finito nei *media*

102 / Antonio Calabrò
Memoria delle fabbriche



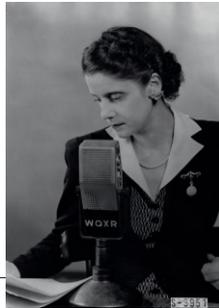


4

il manifesto

Lavinia Spogli 1896-1980, stilista	Una donna, una politica, un'organista di prim'ordine. L'attività di stilista si affianca a quella di politica e di organista.
Alde Nord 1884-1968, ingegnere	Laureato in Ingegneria, si occupa di progettare e costruire ponti e dighe.
Giuseppe, Enrico, Raffaele, Pio, Giuseppe, Piero Tassinari 1898-1980, architetti	Una famiglia di architetti che ha lasciato un'impronta indelebile nel panorama italiano e internazionale.
Lidia Steinhilber 1900-1980, stilista	Una donna che ha saputo unire l'arte e la moda, creando stoffe e abiti unici.
Stefano Trabacchini 1900-1980, scrittore	Scrittore e traduttore, ha lavorato per la cultura italiana all'estero.

editore: DeBols
numero 213 luglio-ottobre 1981 lire 400



5

110 / Sandro Scarrocchia
L'invenzione del design

118 / Carlo Alberto Brioschi
Il naso geniale di Saul

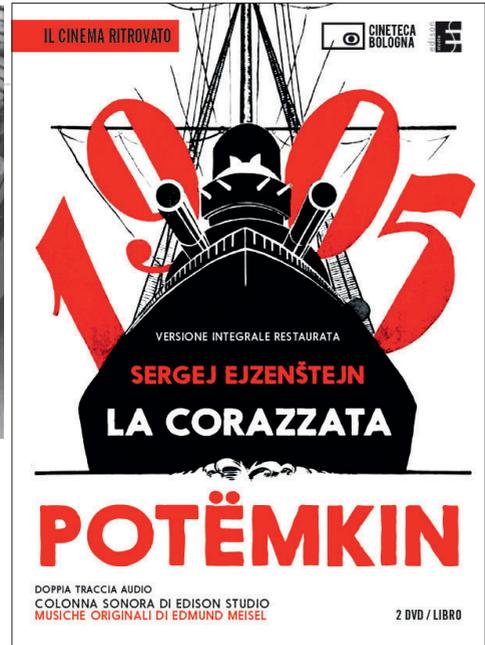
122 / Maria Gioia Tavoni
Così vestiva le parole

126 / Angelo Varni
Far rivivere le immagini

132 / Paola Zocchi
Quei libri sul lettino

138 / Dimitri Brunetti
Ascoltare il Novecento

146 / Marina Gersony
Il narciso benevolo



150 / Maria Canella
Icone in movimento

158 / Giuseppe Sergio
Il morbus anglicus

164 / Carlo Carotti
Il libraio di Canzo

170 / Maria Canella
Come si diventa libro



1. Fabio Maffi nel suo studio di Via Bronzetti a Milano (articolo a pag. 48).
2. Lo scrittore Maurizio Maggiani si chiede (dandosi subito la risposta) se sia lecito sfruttare i lavoratori per ottenere un capolavoro (articolo a pag. 20).
3. Immagine iconica di Saul Steinberg (articolo a pag. 118).
4. Fondazione Ansaldo, "Fase di bobinaggio settore statore alternatore C.le Inga" (se ne parla nell'articolo a pag. 102).
5. Lisa Sergio, la "Voce d'oro di Mussolini" che visse tre vite, nella ricostruzione di Sandro Gerbi (articolo a pag. 92).

CRONACA DI UN'AGONIA ANNUNCIATA: IL CASO DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE

SALVATE LA NOBILE SIGNORA!

DI 32 BIBLIOTECARI NEL 2005, IL PROSSIMO ANNO, SE NULLA CAMBIA, NE RESTERÀ UNO SOLO. MANCANO GLI SPAZI E LE PROMESSE FATTE SONO RIMASTE TALI

di CARLO CAROTTI

La situazione della Biblioteca Nazionale Braidense non era “agevole” neppure prima della riforma del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e della pandemia che ha colpito negli ultimi anni il Paese. Il problema principale era la mancanza di spazio per la collocazione del materiale acquistato o acquisito per la legge sul deposito obbligatorio degli stampati. Nella seconda metà degli anni Ottanta venne trasformata in deposito l’abitazione del direttore assieme al contiguo spazio lasciato libero dalla Soprintendenza Bibliografica, spazio concesso per il gentile consenso della dr.ssa Dalle Nogare. Nello stesso periodo il Comune di Milano accolse la richiesta di cedere la Chiesa di Santa Teresa, dove inizialmente si doveva trasferire l’Emeroteca. *In alto loco* venne deciso di realizzare una Mediateca in collaborazione con la Re-

gione, la Provincia e il Comune, inaugurata il 13 giugno del 2003. Oggi la Mediateca è chiusa al pubblico e non si sa se sarà riaperta e quali compiti le verranno assegnati.

La Cavallerizza, ex maneggio militare, affidata nel 1998 dal Demanio alla Biblioteca Nazionale Braidense e destinata in sostituzione della Chiesa di Santa Teresa a diventarne l’Emeroteca, grazie all’accordo di valorizzazione stipulato nel 2011 tra la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia, la Biblioteca Nazionale Braidense e il FAI, il 23 luglio 2012 venne suddivisa tra la Fondazione FAI e l’Archivio dell’Emeroteca Braidense (solo per la collocazione PER. e non per i giornali). A questi periodici venne assegnato il piano basso (cantina?), molto umido e inadatto alla conservazione, impossibile la consultazione *in loco*. Il restante materiale (collocazione Giorn) fu dirotta-



to a Morimondo in un capannone senza alcuna vigilanza e con la necessità di trasferire e trasportare ogni volta un materiale così fragile nella sede centrale per la consultazione. Negli anni successivi la ricerca di nuovo spazio, in particolare presso la Manifattura Tabacchi, nonostante la buona volontà della Direzione, non diede risultati.

Con il DPCM del 29 agosto 2014 n. 171 entrava in vigore il riordinamento del Ministero. I direttori di quasi tutte le biblioteche statali pagarono lo scotto della *spending review* poiché furono esautorati dai ruoli dirigenziali e molte biblioteche vennero sottoposte ai musei. Una simile sorte è toccata alla Biblioteca Nazionale Braidense che è diventata “ancella” della Pinacoteca. Numerose furono le proteste da parte della stampa, ma soprattutto due sono state le iniziative che è corretto ricordare. Quattro direttori della Biblioteca prepara-

rono e proposero un documento (riportato qui di seguito), diretto al ministro Dario Franceschini, che chiedeva un ripensamento. Venne firmato da oltre mille cittadini fra i quali Umberto Eco, Carlo Bertelli, sovrintendente Belle Arti di Milano e Lombardia Occidentale dal 1978 al 1984, e l'intero Dipartimento di Studi storici dell'Università degli Studi di Milano. Il ministro rispose in maniera rassicurante ma evasiva affermando che vi era «un rafforzamento delle biblioteche cui le nuove norme conferiscono autonomia scientifica e gestionale [...] e la riduzione dei dirigenti è imposta dalla legge che io devo rispettare. Io investirò sul rafforzamento delle biblioteche, di archivi e della lettura» (email del 28 febbraio 2015 a me diretta).

Il 29 novembre 2014 in un intervento sul *Corriere della Sera* Tullio Gregory individuava il vero motivo di questa riforma: «Ma tant'è: le biblioteche e

gli archivi non staccano biglietti d'ingresso a pagamento, quindi non appartengono al "sistema cultura" intesa dal Ministero come strumento di introiti per lo Stato. Nella prospettiva ragionieristica e aziendalistica ministeriale costituiscono una spesa inutile». A questa "intemerata", il ministro rispose: «Perché, dunque, il funzionario bibliotecario direttore della Biblioteca Braidense (ossia "del Palazzo di Brera"), nominato dal Direttore generale Biblioteche, dovrebbe sentirsi "svilito" dall'essere collegato a un istituto ora dotato di autonomia speciale come la Pinacoteca di Brera [...]»?». E finiva col promettere «di investire sugli istituti della cultura, in particolare su archivi e biblioteche, destinandovi 50 giovani tirocinanti e seri programmi formativi» (intervento del ministro Dario Franceschini sul *Corriere della Sera* del 1° dicembre 2014). I risultati di queste promesse non sono stati per niente confortanti. In un articolo di Davide Re sull'*Avvenire* dell'11 febbraio 2020, si constata che «nel 2005 la biblioteca aveva 145 dipendenti di cui 32 bibliotecari, nel 2022 i dipendenti scenderanno a 27 e di bibliotecari, se non ci saranno nuovi concorsi, ne resterà uno solo». In questo ultimo periodo si è aggiunta una sola valida bibliotecaria proveniente da Pavia. Non so se i dati forniti per il 2005 siano esatti. Certamente lo sono quelli del 2020 aggravati dalla pandemia che ha ridotto consultazioni e servizi. Il Covid-19 non ha procurato solo forti disagi ma ha messo in evidenza la necessità che le biblioteche, che non producono reddito, possono e devono contribuire, modernizzandosi, al cambiamento. Contenitori di memoria e di conoscenze, sono necessarie per prospettare e progettare un diverso futuro. Se i documenti relativi alla riforma parlano di «autonomia

scientifica» dei bibliotecari che gestiscono gli istituti e il ministro conferma che la loro posizione è migliorata rispetto alla situazione precedente, si renda operativa questa particolare autonomia. Più precisamente, diminuita l'enfasi economica per i musei, si favorisca la gestione autonoma degli istituti facilitando la ricerca di nuovi spazi e impedendo e respingendo donazioni improprie (la biblioteca non è un magazzino di fondi), e s'avvii la più volte promessa formazione di nuovi professionisti nei diversi settori (conservatori di manoscritti, di cinquecentine e di libri pregiati, esperti in restauro, nella digitalizzazione, negli acquisti, nel deposito obbligatorio degli stampati, nelle informazioni bibliografiche, nella catalogazione dei libri moderni). Questo si afferma in un articolo di Paolo Fallai, apparso il 24 ottobre dell'anno in corso sul *Corriere della Sera*: «Fare il bibliotecario non è un mestiere qualsiasi, non possono farlo tutti e va a finire che quelli che non ne sanno niente li mettiamo a dirigere le biblioteche. Per fortuna abbiamo tanti giovani appassionati. Vogliamo sostenere le biblioteche? Facciamo i concorsi e assumiamo bibliotecari».

Carlo Carotti

Egregio Signor Ministro,

ci rivolgiamo a Lei per ribadire, a proposito del declassamento della Biblioteca Nazionale Braidense nel decreto sul "riordino" del Suo Ministero, quanto già sostenuto sia nell'intervento del prof. Tullio Gregory (*La miopia di una riforma che svilisce le biblioteche*, in *Corriere della Sera*, 29 novembre 2014), sia nell'appello del personale della biblioteca (novembre 2014), sia in diversi articoli della stampa locale (Paola D'Amico, *Tagli al personale e vertici azzerati. L'autono-*

mia perduta della Braidense, in *Corriere della Sera*, 24 novembre 2014; Federica Serra, *Braidense, autonomia a rischio. Mobilitazione per salvare lo status di "biblioteca dirigenziale"*, in *Avvenire*, 24 novembre 2014), sia nella posizione assunta dall'Associazione professionale AIB in merito alla riforma che penalizza pesantemente gli istituti bibliotecari.

Le ragioni che Le esporremo vorremmo fossero valutate non come corporative e municipali ma fondate su motivazioni storiche e funzionali cui si devono aggiungere quelle sul prestigio della città di Milano che ospiterà l'Expo nel 2015 (sostiene infatti Pierluigi Panza sul *Corriere della Sera* del 7 dicembre 2014 «che nell'anno dell'Expo [il Ministero] sta declassando la Nazionale Braidense a biblioteca di seconda fascia»).

Le ragioni storiche e funzionali

Diversamente da Paesi come la Francia e l'Inghilterra, l'Italia non ha una sola biblioteca nazionale ma diverse biblioteche degli Stati preunitari fra le quali la Braidense, fondata da Maria Teresa d'Austria nel 1773 (l'apertura all'utenza avvenne nel 1786) per dotare Milano della prima biblioteca pubblica, è una delle più antiche e prestigiose per la documentazione (manoscritti, libri, periodici) ivi contenuta. Tra i fondi posseduti sono da segnalare la Raccolta Manzoni con autografi dello scrittore, il Fondo Pertusati, la Biblioteca privata del cardinal Durini, la Biblioteca Liturgica dei Duchi di Parma, il Fondo Haller di opere scientifiche, il Fondo di incisioni, la Raccolta Bodoniana. Il contenuto di questa breve sintesi è ben più articolato nel volume *La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine*, Milano, 1991. Questo patrimonio va messo a disposizione degli utenti ma anche salvaguardato, restaurato, riprodotto su altri supporti (in particolare, per il materiale moderno

– libri e periodici – dalla metà dell'Ottocento ad oggi) e aggiornato con l'acquisto di pubblicazioni che lo rendano effettivamente fruibile.

Una ricchezza, spesso sottovalutata, è la grande quantità di documenti pervenuti per la legge sul deposito obbligatorio degli stampati di cui, con ampliamenti e restrizioni, è stata destinataria la biblioteca dal 1788. Proteggere e valorizzare questa parte del patrimonio esige spazi e personale adeguatamente preparato per i "rapporti delicati" con le numerose case editrici milanesi fra le più prestigiose e importanti del Paese.

Signor Ministro, se ritiene che queste ragioni siano degne di attenzione, ci auguriamo che si possa rimediare a questa "incongruenza" che non è legata al numero di "posizioni dirigenziali" ma alla storia dell'istituzione e alle necessarie competenze del dirigente che abbiamo cercato di delineare.

Un ultimo rischio corre la Braidense sottoposta alla Pinacoteca di Brera: da un lato potrebbe diventare "un museo di documenti", dall'altro potrebbe essere spinta da un dirigente storico dell'arte, per motivazioni anche comprensibili, a diventare un istituto specializzato in campo artistico, tradendo così la sua specifica *mission*. Per il bicentenario dell'apertura al pubblico della Braidense nel 1986, venne pubblicato, in economia, un volume intitolato *Un grande passato per quale futuro?*. Non avremmo mai immaginato che fosse quello ora proposto.

Dr.ssa Letizia Pecorella già direttrice della Biblioteca Nazionale Braidense
Dr. Carlo Carotti già direttore reggente della Biblioteca Nazionale Braidense
Dr. Goffredo Dotti già direttore della Biblioteca Nazionale Braidense
Dr.ssa Armida Batori già direttrice della Biblioteca Nazionale Braidense

COME UNA VOLTA

Nella pagina accanto, Jean-Honoré Fragonard,
Donna che legge, olio su tela,
1769 circa, National Gallery of Art, Washington.

IL NOSTRO CERVELLO ALLA SFIDA DEL FUTURO

SCELTE STRATEGICHE PER SALVARE LA LETTURA

EDUCARE AL LIBRO E OLTRE

COME IMPARIAMO A LEGGERE? LE NEUROSCIENZE
MANDANO IN SOFFITTA VECCHIE CONVINZIONI.
LA PROPOSTA DI NAOMI BARON PER VIVERE IN UN
MONDO MULTIMEDIALE E CONTINUARE A PENSARE

di PAOLO COSTA

Che la lettura sia, per così dire, sotto pressione è un fatto comunemente riconosciuto e che trova numerose conferme sulla base delle evidenze empiriche emerse in un ventennio di ricerche in diverse parti del mondo. Da qui i frequenti allarmi lanciati da studiosi che registrano l'affievolimento di un'abilità essenziale per vivere, forse l'espressione più straordinaria dell'intelligenza umana. Fino a preconizzarne, negli scenari più apocalittici, la fine. Naomi Baron, professoressa emerita di Linguistica celebrata negli Stati Uniti e all'estero, appartiene alla schiera di coloro che da tempo manifestano questa preoccupazione con maggiore veemenza e proclamano la necessità di passare all'azione. In

Italia è più noto il lavoro di Maryanne Wolf, la quale perviene a conclusioni molto simili muovendo dall'ambito delle scienze cognitive e da una prospettiva di tipo clinico. Le due autrici sembrano muoversi in tandem.

A sei anni dalla sua precedente monografia sul destino della lettura, Baron pubblica ora un nuovo saggio (*How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio*, New York, Oxford University Press, 2021) significativamente prefato proprio dalla collega Wolf. Il nuovo lavoro di Baron documenta il tentativo di passare da una questione sicuramente fondamentale – spiegare in che modo la cultura digitale stia cambiando il cervello umano – a una domanda diversa, forse ancora più importante: in che modo possiamo

educare il nostro cervello a preservare le qualità della mente tipografica e, allo stesso tempo, sviluppare le abilità cognitive necessarie a vivere nel XXI secolo? È quella che la stessa Wolf chiama, in un suo saggio del 2016, la «seconda rivoluzione del cervello», dopo la prima scaturita dall'invenzione della scrittura 5.000 anni fa (*Tales of Literacy for the 21st Century*, Oxford, Oxford University Press, 2016). Con due corollari. Il primo è che le *affordance* di ciascun *medium*, ossia le caratteristiche che lo rendono più o meno disponibile per differenti usi, vanno conciliate con le specifiche fasi dello sviluppo cognitivo dell'individuo. Solo in questo modo si costruiscono nel tempo le competenze di un cittadino «balfabetizzato», per usare ancora una volta un'espressione di Wolf (*Lettores, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Milano, Vita e Pensiero, 2019; ed. or. 2018). Il secondo corollario è che al fondo di questa strategia ci deve essere anche l'obiettivo di garantire, per il futuro, la diversità delle manifestazioni letterarie e testuali. Il risultato finale non può comportare il sacrificio delle forme «difficili», che richiedono uno sforzo cognitivo più elevato.

La questione mai risolta della didattica della lettura

Ecco, dunque, che la definizione di qualunque strategia passa attraverso la messa a punto di un'efficace didattica della lettura. Ai nostri insegnanti è stato insegnato come insegnare a leggere? E quali fondamenti scientifici hanno i metodi didattici applicati nella scuola primaria? Ovviamente la risposta è diversa per ogni Paese. In *How We Read Now* si dà conto della situazione e del

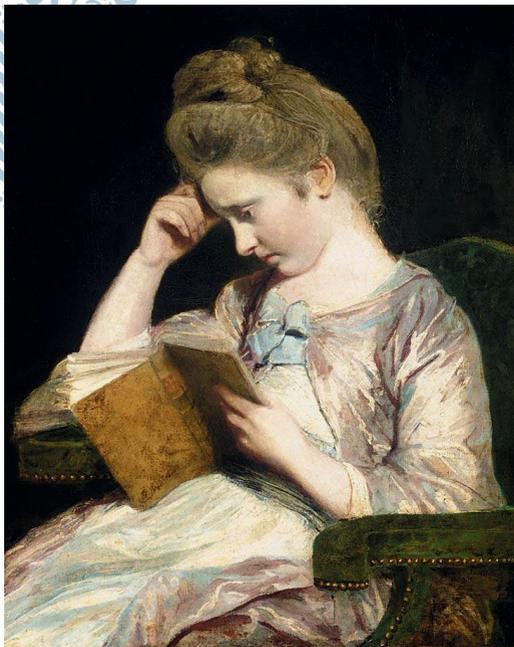


dibattito negli Stati Uniti, che ha visto per decenni – e in parte vede tuttora – due fronti contrapposti: da un lato ci sono i sostenitori dell'approccio fonetico, dall'altro coloro che propugnano una didattica della lettura basata sulla comprensione del significato. È indicativo che un altro autorevole “scienziato della lettura” come Mark Seidenberg, nel suo *Language at the Speed of Sight*, disponibile da pochi mesi in edizione italiana (*Leggere. Una scienza sottovalutata, tra teoria e pratica*, Roma, Treccani, 2021), si soffermi diffusamente sulla questione. Seidenberg è determinato nel ribadire la validità del metodo fonologico, che si fonda sulle connessioni fra scritto e parlato per supportare l'apprendimento della lettura. Tale metodo invece è sovente messo in discussione, anche da autori influenti di matrice psicolinguistica come Kenneth Goodman e Frank Smith. L'approccio fonologico – sostiene Seidenberg – è efficace perché nei sistemi di

DAL LIBRO ALLA MENTE

Qui sotto, Joshua Reynolds, *Ritratto di Theophila Palmer*, olio su tela, 1771, Collezione privata. Nella pagina a fianco, Silvestro Lega, *Letture romantica*, olio su tavola, 1864-1865, Collezione privata.

IL NOSTRO CERVELLO ALLA SFIDA DEL FUTURO



scrittura vi è una profonda integrazione fra ortografia e fonologia.

Imparare a leggere significa dunque acquisire padronanza nella mappatura tra ortografia e suono. E questo a sua volta implica che non vi sia conflitto, come invece talvolta si sostiene, fra le abilità di base della lettura e la capacità di comprensione. Oggi sappiamo che acquisire le abilità di base è molto più difficile che imparare a comprendere un testo scritto nella sua interezza, come sostiene ancora Seidenberg. Di più: portare la comprensione a un buon livello permette di attivare le competenze di base. Il codice della

scrittura non è una semplice trasposizione della lingua parlata. Per questo imparare a leggere non è così semplice: anche se le abilità nell'uso della lingua parlata e nella lettura tendono ad andare di pari passo, non si impara a leggere nel modo in cui si impara a parlare. Si tratta di mettere in relazione due codici in realtà non sovrapponibili. Operazione che risulta complessa soprattutto per i soggetti dislessici, ovvero affetti da disturbi dell'apprendimento che riguardano la capacità di leggere e scrivere in modo corretto e fluente.

D'altra parte è vero anche l'inverso: i soggetti alfabetizzati tendono a sovrapporre il codice scritto per giudicare il codice parlato, circostanza dimostrabile attraverso semplici esperimenti. Per esempio, un individuo alfabetizzato che ascolta – senza poterle leggere – le coppie di parole “banca/panca” e “tre/atelier” fa più fatica a riconoscere la presenza di una rima nella seconda coppia, perché è condizionato dalla sua conoscenza del modo in cui le due parole di tale coppia sono scritte.

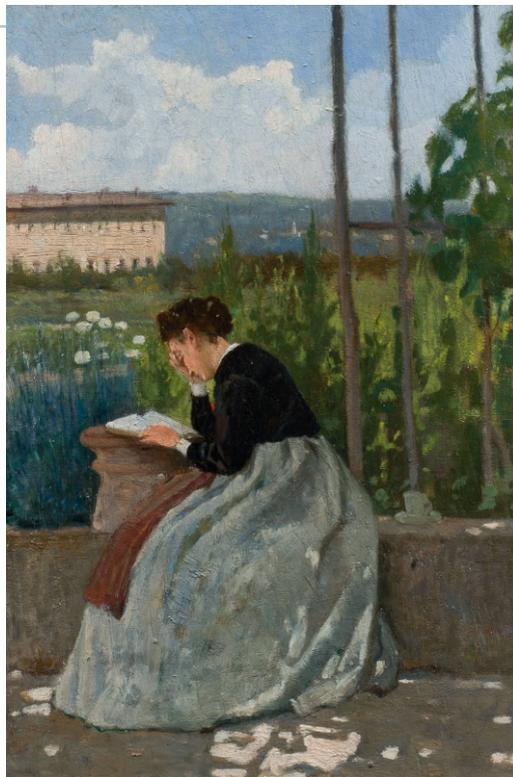
È interessante notare come diverse proposte pedagogiche relative allo sviluppo delle competenze per la pratica della lettura nel contesto digitale abbiano origine dal mondo degli studi sui bambini con bisogni speciali e in particolare proprio quelli relativi alla dislessia. In questo senso l'educazione all'uso dei *media* digitali e la prospettiva della «balfabetizzazione» offrono l'opportunità di sviluppare, forse per la prima volta, modelli pedagogici inclusivi.

Ciò che abbiamo compreso in vent'anni di ricerche

Il punto è che oggi l'esperienza della lettura ci si presenta sotto una luce nuova. Merito dell'ap-

proccio neuroscientifico, certo, e dei conseguenti progressi compiuti nella comprensione del funzionamento del nostro cervello. Ma merito anche dei risultati di vent'anni di ricerche empiriche di tipo quantitativo, condotte in tutto il mondo su campioni di popolazione diversificati e alle prese con varie tipologie di testi e di *media*. Il primo passaggio mentale da compiere consiste nel riconoscere che leggere non è un comportamento connaturato all'essere umano. A differenza della capacità di usare il linguaggio attraverso la voce, che si è evoluta nel corso di 150mila anni, la scrittura e la lettura sono pratiche culturali, diffuse fra l'altro in tempi piuttosto recenti. Esse non costituiscono parte del nostro bagaglio genetico. La lettura è una tecnologia, al pari della ruota, del motore a vapore o della radio.

Imparare a leggere non è naturale, nel senso che nulla di biologico ci predispone a ciò, a parte la plasticità del nostro sistema neuronale. Il cervello che legge è il risultato di un processo epigenetico, in virtù del quale in esso si creano connessioni neuronali diverse da quelle geneticamente programmate. Tali connessioni si sviluppano attraverso l'educazione e l'esercizio. Ma la plasticità neuronale funziona anche al contrario: in assenza di esercizio le connessioni "si spengono". Il processo di sviluppo/atrofizzazione dei circuiti del cervello che legge è condizionato da due fattori: a) dal *medium* che si usa per leggere; b) dal modo in cui si insegna a leggere. Finora ci si è concentrati molto sul primo di questi due aspetti. Tanto per cominciare, abbiamo compreso che ciascun *medium* riorganizza diversamente il rapporto fra tempo dedicato alla lettura, quantità di informazioni processabili e profondità di accesso.



Così come riusciamo ora a vedere il diverso modo in cui ciascun *medium* mobilita i vari sensi: non solo la vista, ma anche il tatto, l'udito e l'olfatto. Abbiamo iniziato a porci anche altre domande, tutte relative alla questione del *medium*, del contenuto e del contesto. Che cosa leggiamo? Con quali obiettivi? Quali sono le nostre preferenze e peculiarità? Infine abbiamo capito che coloro i quali controllano i contenuti hanno il potere di orientare la scelta del *medium*: inevitabilmente il pubblico si indirizza verso i *media* che rendono i contenuti più frequentemente disponibili (si pensi al tema dei diritti o a quello dei costi di accesso).

Tre scenari: carta, schermo, audio

È venuto però il momento di occuparci anche dell'altra questione. E di riconoscere che, oltre al *medium*, le strategie educative contano. Di questo ha il merito di occuparsi *How We Read Now*, suggerendo la necessità di perseguire scenari strategici differenti, ma fra loro integrati, per la lettura su carta, schermo e audio. Può sorprendere che Baron parli di «lettura» con riferimento agli audiolibri. In effetti ci si potrebbe interrogare sulla correttezza di tale accostamento. A rigore, un audiolibro non si legge, ma si ascolta. Tuttavia l'idea è che oggi gli audiolibri facciano parte a pieno titolo di un ecosistema nel quale sono percepiti come una legittima alternativa agli altri *media* – la carta e lo schermo, appunto – impiegati per accedere a testi scritti. Senza contare che fino all'Alto Medioevo i contenuti dei libri erano spesso fruiti attraverso la loro sonorizzazione. Pertanto, affermare che un libro possa essere letto con gli occhi, ma anche ascoltato con le orecchie, non è storicamente sbagliato.

Baron suggerisce quindi di applicare agli stili di lettura, piuttosto che ai *media*, il metodo della «balfabetizzazione» già enunciato da Wolf. L'approccio proposto prevede l'applicazione di cinque regole di base: 1) identificare il motivo per cui di volta in volta ci si impegna nella lettura (studio, svago, approfondimento, ricerca di un'informazione specifica, obbligo o necessità); 2) mettere tutto l'impegno richiesto per fare in modo che il mezzo di lettura selezionato nella specifica circostanza funzioni; 3) non sopravvalutare le proprie capacità di lettura, ma tenere sempre a mente che la *affordance* del *medium* influenza la nostra prestazione e quindi il risultato finale;

4) prestare attenzione all'ambiente in cui si sta leggendo e agire su di esso, per eliminare ogni causa di disturbo; 5) imparare ad adattarsi, per riuscire a raggiungere i propri obiettivi anche quando non si può scegliere il mezzo di lettura più indicato.

Dialogo ed empatia: qual è la lettura che “fa bene”?

How We Read Now ci aiuta a superare una convinzione azzardata, che a mio avviso vizia molti ragionamenti sul destino della lettura e sul modo giusto di affrontare la sfida del digitale. È la convinzione secondo cui la lettura attraverso la quale impariamo a coltivare l'empatia – e che proprio per questo è importante, giacché l'empatia è una virtù civica indispensabile per la democrazia – è solo quella praticata sul libro stampato, inteso nelle sue caratteristiche di supporto, ma anche di contenuto. La lettura che “fa bene”, insomma, è solo un certo tipo di lettura.

A me sembra che questa premessa rischi di essere manichea e fondata su un postulato non sempre dimostrabile. Si potrebbe semmai argomentare in senso opposto. Roberto Maragliano, per esempio, suggerisce di vedere proprio nell'ipertestualità e nella multimedialità – ovvero nei due tratti distintivi dei contenuti digitali – una risorsa fondamentale: la «modalità digitale ci fa sentire costantemente coinvolti in una relazione di dialogo»; e tale «prospettiva dialogica interviene a dare sostanza e coerenza al tutto e contemporaneamente a garantire i presupposti di un sapere “nativo reticolare e multimediale”» (*Scrivere. Formarsi e formare dentro gli ambienti della comunicazione digitale*, Roma, Luca Sossella

Editore, 2019, pp. 67, 75). Secondo Maragliano il digitale può ricomporre la frattura tra parola scritta e parola parlata che tanto preoccupava Platone: scrivere diventa «una pratica capace di generare qualcosa di vivo, che cresce e si alimenta nel tempo, [...] come avviene per la parola parlata, che usiamo soprattutto per entrare in contatto con l'altro» (ivi, p. 68).

Non solo. Siamo tutti affezionati all'idea che la lettura sia virtù per eccellenza umanistica, in connessione con la capacità di riflettere criticamente, di esaminare sé stessi nel modo che Socrate ci ha indicato e di rispettare l'umanità e le differenze degli altri. Ci dovremmo tuttavia domandare due cose: da un lato quanto sia storicamente fondato – nonché riproponibile oggi, senza sfociare in una metafisica – questo mito dell'umanesimo di derivazione classica, dall'altro in che misura la parola scritta possa davvero essere posta a fondamento di una prospettiva umanistica. Com'è noto, Martin Heidegger ha fornito una risposta in termini negativi a entrambe le domande nella sua fondamentale *Lettera sull'«umanesimo»* del 1947, ponendo una serie di ulteriori questioni di cui si continua a discutere in ambito filosofico. Agli ideali della tradizione umanistica – gli *studia humanitatis*, che Heidegger collega alla tarda greccità, alla romanità e al Rinascimento



italiano – il filosofo tedesco contrappone il pensiero greco delle origini. L'umanesimo che si vorrebbe salvare è per Heidegger improponibile, in quanto non pone in maniera corretta la questione del modo di essere dell'uomo. Centrale, nel suo ragionamento, è il ruolo del linguaggio, il quale degrada a tecnica (*τέχνη*) proprio nel momento in cui abbandona la dimensione orale per quella scritta. Insomma: forse salvare i libri, la scrittura e la lettura significa innanzitutto salvarli dalle loro mitologie.

Paolo Costa

COME CAMBIA (O DOVREBBE CAMBIARE)
L'OCCUPAZIONE NEL SETTORE CULTURALE

LA CULTURA DEI LAVORETTI

UN LUOGO COMUNE VORREBBE RELEGARE I MESTIERI
CREATIVI A POCO PIÙ DI UN HOBBY: "TI RENDONO
FELICE, VUOI ANCHE ESSERE PAGATO?". EPPURE
CREANO OCCUPAZIONE (MALPAGATA) PER 1,5 MILIONI
DI PERSONE CON UN SIGNIFICATIVO IMPATTO SUL PIL

di OLIVIERO PONTE DI PINO

«**V**ale la pena di produrre la bellezza grazie agli schiavi?», scriveva Maurizio Maggiani, che il 27 luglio 2021 su *la Repubblica* si interrogava sulla filiera produttiva dei suoi libri. Nella sua autocritica, Maggiani introduceva un'aggravante a proprio carico: «Magari sono stati degli schiavi a stampare tutti quanti i miei romanzi; le mie storie così colme di aneliti libertari, così madide di empatia per gli ultimi, per i senza voce, sono finite tra le mani delle brave persone che le hanno volute leggere perché a farne degli oggetti acquistabili sono stati degli umani violati, picchiati, derubati e privati di ogni dignità perché fosse

contenuto al minimo possibile il prezzo di copertina». Qualche giorno dopo gli ha risposto addirittura Papa Francesco, dalle colonne del *Secolo XIX*: «Sono tanti gli umiliati e gli offesi di oggi, ma chi dà a loro voce? Chi li rende protagonisti, mentre soldi e interessi spadroneggiano? La cultura non si lasci soggiogare dal mercato». Nel corso dell'estate 2021 diversi episodi legati alla produzione (alla Grafica Veneta di Trebaseleghe) e alla distribuzione dei libri (alla Città del Libro di Stradella) sono finiti sui giornali, in un alone di scandalo. Al di là di situazioni estreme, sulle quali è intervenuta la magistratura, al di là dell'ottima situazione del mercato del libro negli ultimi mesi, vale la pena di interrogarsi sul lavo-

Qui sotto, lo scrittore Maurizio Maggiani. Si è posta la domanda se cultura e arte possano tollerare lo sfruttamento di chi ci lavora suscitando un intervento di Papa Francesco.

ro nel campo editoriale, e più in generale della cultura, visto che molti problemi sono comuni all'intero settore. Come si legge nell'ampia ricerca curata da Antonio Taormina (*Lavoro culturale e occupazione*, Milano, FrancoAngeli, 2021, p. 24), il mercato del lavoro culturale in Italia «si muove in modo ambiguo, contraddittorio, frammentato, destrutturato e incoostante, c'è confusione sullo *status* giuridico del lavoratore culturale, ma anche sul piano fiscale e previdenziale».

Nell'immaginario italiano, il lavoro nella cultura è polarizzato da due miti. Da un lato ci sono le star superpagate, quelli che ce l'hanno fatta e finiscono in prima pagina per i guadagni stratosferici. Al mito credono i militanti della trap, i ragazzi delle periferie che sognano di ingozzarsi di Rolex, Ferrari, catene d'oro, cocaina, azzardo, donne nude... Ma ci crede anche chi è convinto di aver trovato la ricetta del *best seller* che gli permetterà di dare del tu a Maurizio De Giovanni e Stefania Auci.

Al mito credono i ragazzi e le ragazze che accorrono ai provini per i *talent show* televisivi. Al mito credono anche molti di quelli che si iscrivono ai laboratori per attori, cantanti, danzatori, scrittori, ai corsi per *videomaker* e presentatore, ai master per aspiranti *influencer* e *TikToker*... Le star sono gli unicorni di un esercito di debuttanti allo sbaraglio, affamati di fama.



Al polo opposto, ci sono – quasi invisibili – quelli che si divertono e si appassionano al loro lavoro: perciò si divertono e dunque mica lavorano. Perché il lavoro artistico e culturale nel nostro Paese viene considerato un passatempo e uno svago, non una professione. Se ti definisci “attore”, “musicista” o “scrittore”, l'amico di papà si sorprende: «Bello! Ma di lavoro che fai?». In questo orizzonte, non si diventa ricchi e famosi grazie allo studio, al talento, all'applicazione, ma perché si vince alla strampalata lotteria dell'*audience*.

Del resto non è facile parlare di lavoro culturale: per studiosi e decisori è difficile circoscrivere un ambito statisticamente poco visibile perché «in-

intermittente, irregolare, atipico» (Annalisa Cicerchia, *Lavoro culturale e occupazione*, cit., p. 66), caratterizzato dalla profonda eterogeneità delle condizioni in cui si esprime il lavoro (Lucio Argano, *ivi*, p. 25). C'è la frattura tra “garantiti” (il lavoro dipendente, soprattutto nelle grandi istituzioni e aziende e nel settore pubblico) e i “non garantiti”, che operano in una terra di nessuno legislativa e normativa (*ivi*, pp. 28-29) e che rappresentano una quota crescente. Il lavoro è sempre stato atipico e intermittente nello spettacolo e nelle arti visive. Lo è diventato sempre più anche nel settore editoriale, dopo la terziarizzazione che a partire dagli anni Settanta ha spinto le case editrici a esternalizzare molte funzioni: redazione e correzione bozze, traduzione, grafica, ufficio stampa sono ormai appannaggio di studi professionali o di liberi professionisti. Come ha scritto Paolo Di Paolo nella micro-inchiesta dedicata al *Far West dell'editoria*, «i dati di un ampio e recente sondaggio anonimo sul lavoro editoriale mostrano una sproporzione marcata fra *freelance* (oltre l'80% degli intervistati) e lavoratori dipendenti. Gli accordi stipulati tramite contratto o lettera di incarico riguardano poco più della metà dei casi; spesso ci si limita a un accordo verbale (11,7%). Il 55% degli intervistati dichiara un reddito inferiore ai 15mila euro. Sopra i 20mila euro, l'orario di lavoro supera le 42 ore settimanali. Tariffe medie orarie basse: da un massimo di 13 euro a un minimo di 6. Diffusa illegalità sui tempi di pagamento: tra i 60 e i 120 giorni» (*la Repubblica*, 1 settembre 2021). Il mondo dell'informazione è stato travolto dalla rivoluzione digitale. La principale contromossa è stata di trasformare i giornalisti in *freelance* per

5 o 10 euro a pezzo. L'università è popolata di giovani (e meno giovani) sottopagati e precarizzati, mentre l'età media dei docenti ordinari e associati è sempre più vicina alla pensione. Ancora prima della pandemia, «nel 2016, per alcuni sotto-settori del comparto culturale, la metà dei lavoratori raggiungeva un numero di ore lavorate pari a 46,7 all'anno» (Cicerchia, *Lavoro culturale e occupazione*, cit., p. 67). In sintesi, «bassi redditi e assenza di stabilità di reddito» (Argano, *ivi*, p. 31). Nella “*gig economy* della cultura”, è pressoché inevitabile il ricorso al doppio o triplo lavoro. Sono i *multiple job holders* (Cicerchia, *ivi*, p. 66), con doppia carriera: «con un lavoro nel settore artistico e l'altro in un settore differente», o con «la doppia carriera nel settore artistico» sia con «una diversificazione estensiva tra più settori (per esempio teatro e televisione), oppure attraverso una diversificazione intensiva, lavorando nello stesso settore ma svolgendo più professioni (per esempio ballerina e insegnante di danza)» (Sonia Bertolini, *Lavoro culturale e occupazione*, cit., p. 187). Diventa sempre più labile il confine tra professionismo e non professionismo (Argano, *ivi*, p. 28), nel quadro di una generale tendenza alla “dilettantizzazione”.

Con la cultura in Italia mangia (ma poco) un milione e mezzo di lavoratori

Nonostante queste difficoltà (e le difficoltà di mappare un *non-settore* “de-istituzionalizzato” e in continua evoluzione, che i codici ATECO non possono circoscrivere), va ribadito che con la cultura si mangia, contrariamente al luogo comune. Per la precisione, nel 2019 con la cultura e la

Qui sotto, i magazzini della Città del Libro di Stradella, al centro, come anche Grafica Veneta di Trebaseleghe, di un'indagine da parte della magistratura.

creatività mangiavano circa 864.000 persone, come certifica il rapporto *Io sono cultura*, con cui ogni anno Fondazione Symbola mappa l'evoluzione del Sistema Produttivo Culturale e Creativo del nostro Paese, tenendo conto in primo luogo del *core* del settore, ovvero le attività produttive di alcuni macro-domini: architettura e design, comunicazione; audiovisivo e musica; videogiochi e software; editoria e stampa; *performing arts* e arti visive; patrimonio storico e



artistico. Se al *core* si aggiungono i lavoratori "creativi" negli altri settori *creative driven*, la cultura in Italia dà lavoro a 1,5 milioni di persone, il 5,9% degli occupati su scala nazionale, con un significativo impatto sul PIL, sul turismo e sulle esportazioni. L'indagine di Taormina ci aiuta a capire chi sono questi lavoratori. Intanto sono concentrati, come prevedibile, nelle aree metropolitane, ma anche in province come Alessandria e Arezzo (distretti manifatturieri con forte vocazione all'export) e nelle località dove il turismo è abbinato alla valorizzazione del patrimonio storico e delle rappresentazioni artistiche (Mirko Menghini e Alessandro Rinaldi, *Lavoro culturale e occupazione*, cit., p. 99), confermando lo stretto legame tra cultura ed economia.

Ci sono altri dati interessanti: in ambito culturale «la prevalenza degli uomini è leggermente più pronunciata rispetto alla media dell'economia», con una maggiore concentrazione nelle classi di età più basse (nel settore pubblico, a causa dello

scarso *turnover*, l'età media è piuttosto alta). Invece «gli stranieri risultano relativamente poco rappresentati». Per quanto riguarda i livelli di istruzione, rispetto alla media sono quasi il doppio i lavoratori che hanno almeno un titolo terziario. I lavoratori dipendenti sono relativamente pochi rispetto alla media nazionale, mentre sono relativamente più numerosi i liberi professionisti e i lavoratori in proprio (ivi, pp. 104-107): un cangiante tessuto di auto-imprenditori e micro-imprenditori, un fenomeno non solo italiano ma europeo. Lo squilibrio territoriale si riflette sul mondo della cultura: man mano che si scende verso Sud, l'incidenza della filiera culturale e creativa diminuisce.

Giovani maschi bianchi e figli di papà, superqualificati e sfruttati ma felici

Insomma, a lavorare nella cultura sono soprattutto maschi bianchi del Nord Italia con un elevato livello di istruzione e relativamente più giovani (anche se nel settore pubblico sono vecchi). A

fare cultura sono di solito i figli di papà superqualificati, che hanno potuto vivere a lungo con redditi nulli, bassi e intermittenti, sia nel corso del lungo *curriculum* formativo sia nella fase di avvio alla professione, con forme sottopagate di stage, volontariato, tirocini, apprendistati... Inevitabilmente le scelte degli artisti e dei decisori riflettono l'origine di classe: in questa situazione del genere, diventa difficile immaginare e praticare efficaci politiche di allargamento del pubblico.

Si genera un curioso paradosso, identificato più di vent'anni fa da Richard E. Caves: «I lavoratori traggono dalla propria occupazione nella cultura appagamento e soddisfazione a prescindere dalle condizioni di lavoro, dall'instabilità, dalla precarietà, dalle retribuzioni inadeguate o talvolta persino inesistenti» (Cicerchia, *ivi*, p. 67). Sfruttati ma felici. Anche se alla lunga, come sanno bene i devoti di San Precario, l'incertezza genera stress e depressione.

A questa situazione concorrono diversi elementi. Da un lato la *flexploitation*, «una situazione in cui le persone non hanno un potere contrattuale abbastanza forte da garantire condizioni di lavoro decenti e la flessibilità è scritta nero su bianco nei contratti». Inoltre «in aree come la musica, la letteratura e l'audiovisivo il modello dominante ha sconvolto le catene del valore creativo, non solo per via della pirateria, ma anche per il paradosso che premia le piattaforme di rilascio delle opere e dei prodotti rispetto agli artisti e ai produttori» (*ivi*, p. 68).

A questo va aggiunto l'auto-sfruttamento di chi sceglie un mestiere "vocazionale" e si fa imprenditore di se stesso e trova grandi difficoltà a bilanciare i tempi di vita e di lavoro.

L'effetto della pandemia

Quello del lavoro culturale è dunque un mondo più ampio di quello che normalmente si pensi, complesso e variegato. Si va dall'economia delle celebrità descritta dal Nobel Paul Krugman (*Economisti per caso. E altri dispacci dalla Scienza Triste*, Milano, Garzanti, 2000) alle forme estreme di sfruttamento degli stabilimenti che consentono grandi economie di scala, dai *manager-gatekeepers* che gestiscono le grandi aziende editoriali e della comunicazione ai professionisti *freelance*.

I problemi sono sotto gli occhi di tutti: «Lavoro intermittente, irregolare e atipico, con poche garanzie, [...] domanda cronicamente bassa e in ulteriore calo, prevalenza di imprese piccole e micro con problemi di accesso al credito e al reddito, scarsissimo sostegno pubblico e forti divari territoriali» (*Lavoro culturale e occupazione*, *cit.*, p. 66), una situazione che la pandemia ha solo aggravato.

La pandemia ha reso ancora più evidenti problemi che erano già cronici, nonostante gli aiuti di "ristori" e "sostegni". In Italia, con un calo medio dell'occupazione del 2,9% nell'intero settore dei servizi, il settore culturale ha perso il 10,5% delle posizioni lavorative. Le ore lavorate sono diminuite del 14,9% contro un -8,9% nei servizi. Si tratta del peggior calo registrato, dietro a quello del settore turistico (Annalisa Cicerchia e Valentina Montalto, *Così il Covid taglia l'occupazione nella cultura*, in *lavoce.info*, 12 gennaio 2021). Nei mesi del *lockdown* sono nate diverse associazioni a difesa dei diritti dei lavoratori della cultura, o meglio delle diverse professioni che compongono la galassia dei lavori culturali. ACTA, l'associazione dei *freelance*, si è posta tra gli

Qui sotto, *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale* (FrancoAngeli) di Oliviero Ponte di Pino, autore di questo articolo.

obiettivi l'equità fiscale e pensionistica, oltre che la difesa di lavoratori precari.

Ma è difficile trovare una sintesi in un settore attraversato da spinte corporative, se non regressive e protezionistiche, come le proposte dei vari "albi". La mobilitazione innescata dal *lockdown* non ha cambiato una realtà «sparpagliata, frammentata, autoreferenziale» (Argano, cit., p. 27) e con scarso peso politico. Come ha scritto Bertram Niessen, «più di ogni altra tipologia di lavoratori, quelli che operano nei settori dell'arte, della cultura e della creatività hanno subito l'impatto del cosiddetto processo di individualizzazione: la definizione del sé come "unico" e "speciale", dotato di un'individualità sempre più distinta dal resto del corpo sociale, che ha comportato crescente differenziazione delle forme di consumo e la ricerca di forme identitarie sempre più particolari».

Che fare?

Tuttavia, come suggerisce *Visioni*, la terza parte del libro di Taormina, è necessario reagire, immaginare e realizzare anche in questo ambito un mondo nuovo. Si sviluppano nuove tecnologie, piattaforme e professionalità. Emergono personalità giovani con grande potenziale (anche se spesso i laureati vanno in cerca di fortuna all'estero). Si inizia a prendere atto della "eccezione" del lavoro nei settori creativi. Si studia il ruolo sociale della cultura, nella creazione di *capabilities* (Amartya Sen) e della creatività come moto-



re di sviluppo (Richard Florida), nei processi di cittadinanza attiva (Arjun Appadurai), di riqualificazione dei territori (Francesco Remotti) e di città culturale (Lucio Argano).

Nel corso di questi anni, le grandi istituzioni internazionali hanno iniziato a delineare un quadro di riferimento nel quale la cultura è perno di sviluppo e dunque è necessario garantire dignità a chi lavora in questo settore. Un parziale elenco comprende diversi

documenti facilmente consultabili online:

1980 | *Recommendation concerning the Status of the Artist* (UNESCO).

2005 (13 ottobre) | *Convenzione di Faro* (adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 13 ottobre 2005 e aperta alla firma degli Stati membri a Faro (Portogallo) il 27 ottobre dello stesso anno, entrata in vigore l'1 giugno 2011. A oggi, ventuno Stati membri del Consiglio d'Europa l'hanno ratificata e sei l'hanno firmata).

2007 (7 giugno) | *Lo statuto sociale degli artisti* (risoluzione del Parlamento Europeo).

2008 | *Nuova agenda europea per la cultura*, che le attribuisce un ruolo centrale per il benessere e la salute dei cittadini, oltre che per affrontare i dilemmi collettivi (risoluzione del Parlamento Europeo).

2011 | Prima edizione del rapporto annuale *Io sono cultura*, realizzato da Fondazione Symbola e Unioncamere, che analizza il Sistema Produttivo Culturale e Creativo in Italia.

2012 | *European Statistical System Network on*

Culture - final report (progetto di ricerca finanziato dalla Commissione Europea).

2017 | *Vita da artisti* (ricerca condotta da Fondazione Di Vittorio e CGIL sui lavoratori dello spettacolo).

2018 | *Cultural and Creative Cities Monitor* (seconda edizione nel 2019).

2019 | *Culture & Working Conditions for Artists* (UNESCO).

2020 (17 settembre) | *Ripresa culturale dell'Europa* (risoluzione del Parlamento Europeo).

Nel 2020 l'OSCE (Organizzazione per la Sicurezza e la Cooperazione in Europa) ha pubblicato uno studio sulla situazione e le prospettive dei settori culturali e creativi in cui si auspica che il loro contributo alla ripresa economica post-Covid venga valorizzato. Nel documento che accompagna la presentazione del budget 2021-2027, la Commissione Europea inserisce la cultura tra i quattordici "ecosistemi" attorno ai quali organizzare la ripresa. Nel nostro Paese, dal 2017 l'ISTAT documenta nei suoi rapporti l'effetto protettivo della partecipazione culturale per le persone in condizioni di fragilità e marginalità e per quelle con disabilità anche gravi.

Sulla stessa scia si muove il rapporto dell'Organizzazione Mondiale della Sanità (frutto del progetto *Cultural Context of Health and Well-being*, 2019), che dimostra come le arti e la cultura siano efficaci, e talora più vantaggiose anche dal punto di vista economico, nella gestione e nel trattamento delle malattie e sono integrative delle cure e dell'assistenza.

In sintesi, un primo tema riguarda la centralità dei settori culturale e creativo per uno sviluppo

equo e sostenibile dal punto di vista economico, ambientale, sociale: anche il progetto UNESCO delle città creative va in questa direzione.

Da qui dovrebbe discendere la necessità di assicurare ai lavoratori di questo settore strategico un trattamento dignitoso, sia dal punto di vista della remunerazione sia dal punto di vista delle tutele (e questo vuol dire salute, maternità, pensione). Non ha senso parlare di *welfare culturale* se i lavoratori della cultura non riescono ad accedere al *welfare* perché sono precari.

Antonio Lampis invoca «una legge organica, comprendente ogni settore e ogni livello istituzionale della politica culturale nazionale, consci di quanto essa sia del tutto essenziale per il benessere e la salute dei cittadini e per la ripartenza sociale ed economica del Paese» (Antonio Lampis, *Lavoro culturale e occupazione*, cit., p. 61). E si lavora a uno statuto sociale degli artisti (che dovrebbe essere allargato a tutti i lavoratori della cultura) e al riconoscimento delle imprese culturali. Forse sono obiettivi troppo ambiziosi, forse rischiano di burocratizzare un settore che fa dell'eccezione la sua regola e di incentivare la "cultura oppio del popolo" contro cui si è scagliato Goffredo Fofi (*L'oppio del popolo*, Milano, Elèuthera, 2019).

Ma se davvero la politica vuole mettere la cultura al centro di un progetto di sviluppo, al di là degli slogan, è necessario partire dalla dignità dei lavoratori.

Altrimenti a sostenere un settore strategico sarà una "economia dei lavoretti culturali", con professionisti fragili e ricattabili, sempre più vicini al diletterantismo.

Oliviero Ponte di Pino



E^{ditori}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

I VALLARDI, DALLA LIBRERIA SETTECENTESCA
AI MARCHI ANCORA OGGI IN LIBRERIA

RISORGIMENTO DEL LIBRO

IL CAPOSTIPITE FRANCESCO CESARE E LE DIVERSE
SOCIETÀ EDITORIALI FONDATE DAI DISCENDENTI.
CON UN RUOLO IMPORTANTE PER LA COSTRUZIONE
DELL'ITALIA NATA DALLE GUERRE D'INDIPENDENZA

di ELISA MARAZZI

La famiglia Vallardi vanta una lunga tradizione nella Milano del libro: dalla bottega “al Cantoncello”, all’angolo di Via Santa Margherita – nota nel Settecento come “corsia dei libri” –, alle Industrie Grafiche Vallardi, oggi attive con un catalogo di libri per ragazzi. Dal libraio del Cantoncello – Francesco Cesare (1736-1799) –, attraverso tre secoli di storia, diversi tra i suoi discendenti si sono cimentati nell’editoria, ma il marchio rimasto in vita più a lungo è Antonio Vallardi Editore, ancora oggi ben riconoscibile sugli scaffali delle librerie, sebbene non più legato alla famiglia – ora la sigla fa parte del Gruppo editoriale Mauri Spagnol (GeMS). Chi era Antonio Vallardi? Molti ricordano ancora l’Antonio che guidò la casa editrice omonima da inizio Novecento agli anni Sessanta. Da sem-

pre noto come “Ingegnere Antonio” per i suoi studi, e per aver progettato una nuova sede all’avanguardia per l’azienda di famiglia, fu un vero editore-protagonista – per citare un’espressione di Gian Carlo Ferretti. Ma l’Antonio a cui è dedicato il marchio era in realtà il nonno dell’ingegnere, nato all’inizio del secolo precedente, per la precisione nel 1813. E sebbene questa data possa sembrare oggi molto lontana, non si tratta del primo a rendere davvero celebre il nome dei Vallardi a Milano. Al contrario, Pietro e Giuseppe Vallardi, rispettivamente padre e zio di Antonio (senior), ereditata la bottega del Cantoncello l’avevano resa una delle più floride della città. Per essere editori prima dell’Unità d’Italia era necessaria una licenza al fine di esercitare o l’attività tipografica, e quindi stampare libri, oppure il commercio librario: avere dunque una bottega

Qui sotto, l'ingegner Antonio Vallardi che guidò la Antonio Vallardi Editore dagli inizi del Novecento fino agli anni Sessanta del secolo scorso.

in cui vendere libri, di propria edizione, pubblicati da altri, o antichi. Questa seconda opzione era quella praticata dai fratelli Vallardi, che in realtà possedevano anche torchi calcografici, con i quali realizzavano stampe artistiche. A questi si aggiunse nel 1825 un'officina litografica, per stampare immagini con una tecnica inventata nel 1796 e ancora relativamente nuova in Italia, in cui Giuseppe Vallardi intendeva impraticarsi con l'aiuto di maestranze tedesche appositamente chiamate a Milano. La disponibilità di torchi per stampare immagini li rese specialisti di pubblicazioni geografiche, di storie dell'architettura, di manuali di ornato: tutti quei libri che necessitavano di tavole illustrate e che per la parte di testo venivano per lo più affidati alle tipografie di Pasquale Agnelli e Giovanni Pirotta. Inoltre fu il gusto per il prodotto a stampa come oggetto dotato di un valore estetico a rendere possibile una delle iniziative che legarono il nome Vallardi non solo a una delle più prospere librerie della città, ma anche a una fiorente attività editoriale: l'invenzione della strenna. Guardando alla tradizione del *keepsake* del mondo anglofono, letteralmente libro-pegno, e quindi dono, nel 1832 la bottega Vallardi diede alle stampe *Non ti scordar di me*, una pubblicazione annuale, decorata finemente, pensata per essere regalata in occasione delle feste di fine anno. A dire il vero la strenna attirò sulla Vallardi la vis polemica di Carlo Tenca, intellettuale e politico milanese molto attento al libro in quanto strumento pedagogico e di acculturazione: nonostante il valore dei collaboratori (tra i tanti cito solo Cesare Cantù, Andrea Maffei e Niccolò Tommaseo), Tenca non approvava la frivolezza dell'oggetto, e vedeva l'ope-



razione come un'inopportuna deriva commerciale del mondo letterario. Eppure al pubblico borghese di una città in pieno sviluppo questa iniziativa piacque, e decretò il successo della bottega dei Vallardi. In realtà dei fratelli era rimasto solo Giuseppe, perché Pietro era uscito dalla società per aprire una propria bottega, ma la ragione sociale era Fratelli Vallardi, e ancora oggi talvolta non è chiaro, a chi si occupa di edizioni del primo Ottocento, che dietro a quell'insegna si celava il solo Giuseppe. Pietro morì poco dopo la separazione dal fratello, ma, come era uso, la vedova continuò l'attività, che, grazie all'intervento del figlio Antonio, e soprattutto dei nipoti, sarebbe sopravvissuta all'azienda Fratelli

IL LIBRO-DONO

Nella pagina accanto, il frontespizio di *Non ti scordar di me*, che la bottega Vallardi diede alle stampe come pubblicazione annuale a partire dal 1832.

Decorata finemente, la strenna era pensata per essere regalata in occasione delle feste di fine anno.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DELL'EDITORIA

Vallardi, e avrebbe rinnovato il successo della famiglia.

Ma prima di concentrarci sull'operato di Antonio e dei suoi eredi, è importante ricordare un'altra storia che nell'Ottocento diede lustro al nome dei Vallardi, quella del "Dott. Francesco Vallardi" (1809-1894), figlio primogenito di Pietro e dunque fratello maggiore di Antonio. Così chiamò la sua casa editrice – autonoma dalle altre aziende di famiglia – questo medico, già apprezzato per le cure prestate ai malati di colera, che ancora in giovane età decise di abbandonare la medicina per farsi editore, trovando nella stampa un eccellente mezzo per la diffusione di ideali che gli premevano ancor più della salute pubblica, quelli risorgimentali. Con la sua attività editoriale Francesco supportò la causa dei patrioti che progettavano e lottavano per l'unificazione dell'Italia. Proprio per questo la sua casa editrice era nota anche come "Libreria della speranza", appellativo che probabilmente si guadagnò grazie al celebre *Il nipote del Vesta-verde* (1848-1859), una pubblicazione annuale che riprendeva una tradizione di libretti-calendario spesso usati, da fine Settecento, come mezzi di acculturazione, e che doveva essere veicolo di propaganda anti-austriaca e patriottica. Compilato da Cesare Correnti, *Il nipote del Vesta-verde* (che per l'appunto si rifaceva nel titolo a un almanacco molto diffuso nel Nord Italia) uscì per più di dieci anni anche grazie al coraggioso impegno – ancora poco esplorato – della moglie di Francesco, Teresa Tagliaferri, la quale si fece carico delle comunicazioni con Correnti e altri esuli intraprendendo in prima persona viaggi in Piemonte. All'indomani dell'Unità Francesco Vallardi si

orientò verso opere più vicine ai suoi primi interessi professionali: testi di medicina, ma anche manualistica per gli studi superiori.

L'attenzione alle scuole è un comune denominatore di molti editori attivi all'indomani dell'Unità, e accomunò anche Francesco e Antonio, due fratelli Vallardi che però non collaborarono alla stessa azienda. Antonio rilevò infatti dalla madre la bottega del padre Pietro e avviò attività editoriali per le scuole elementari, frequentate da un numero di studenti in crescita grazie al sistema di istruzione di massa appena costituito con lo Stato unitario – per quanto con un obbligo scolastico ancora limitato. Già la ditta di Pietro e Giuseppe Vallardi aveva talora usato i propri torchi calcografici e litografici per la stampa di cartelloni murali a fini didattici, da affiggere nelle aule scolastiche della Milano austriaca, ma solo Antonio e soprattutto i suoi figli vissero in tempi maturi per dedicarsi primariamente all'editoria scolastica. Proprio come i loro avi omonimi, infatti, Pietro e Giuseppe – così si chiamavano anche i figli di Antonio – rilevarono la bottega del padre, e scelsero come ragione sociale Antonio Vallardi Editore, per rendere omaggio al genitore. La sigla che esiste ancora oggi ebbe dunque origine nel 1876.

Da quel momento Pietro e Giuseppe seppero mettere a ottimo frutto l'esperienza della famiglia nella produzione e vendita di materiali illustrati, declinandola alla perfezione nel nuovo contesto. Anzitutto le tavole illustrate raffiguranti sovrani, patrioti, vedute di città, che ancora facevano parte del vecchio fondo della bottega di Pietro, potevano facilmente essere riproposte come sussidi didattici per l'affissione nelle scuole. Ma il vero

affare fu quello della geografia. I torchi calcografici e litografici di famiglia erano stati usati già in passato per la stampa di carte geografiche, a corredo di libri ma anche da vendere separatamente. Nel 1872 a questa produzione fu impresso uno scopo didattico, con la realizzazione di una serie di carte geografiche poi scelta dall'amministrazione comunale

di Milano per rifornire le scuole cittadine. La Vallardi non si limitava però a rifornire le scuole locali (negli anni Novanta vinse un secondo appalto a Milano), al contrario operava sul mercato nazionale in concorrenza con la torinese Paravia, sino ad allora leader nel settore; ma con la concorrente condivideva l'impegno per lo sviluppo del settore grafico e della produzione di materiali didattici in Italia – fino a quel momento le amministrazioni comunali italiane (da cui dipendevano le scuole almeno fino al 1911) si erano rifornite per lo più all'estero, specialmente in Germania.

Dai materiali didattici al libro di testo il passo poteva essere breve, ma, in un periodo in cui le più grandi aziende editoriali tendevano a ottimizzare le spese possedendo i mezzi per ogni fase di produzione del libro, era opportuno munirsi di una tipografia. Sembra strano, ma, in virtù delle logiche del mercato di antico regime, regolato da licenze, fino a quel momento nessuna delle botteghe di famiglia aveva stampato in proprio i libri – i soli torchi posseduti erano quelli per la stampa di immagini. Nel 1884, con il trasferimento in un nuovo stabilimento alimentato da corrente



elettrica (in Via Moscova), l'azienda si dotò sì di tipografia, ma continuò a racchiudere al suo interno reparti diversi per la fabbricazione di un ampio ventaglio di libri e sussidi didattici, rinnovati a seconda delle tendenze pedagogiche (doni froebeliani, materiali per il metodo del “lavoro manuale”, musei scolastici, per citarne alcuni).

La disponibilità di una tipografia rese la Antonio Vallardi attiva nella stampa e nell'edizione di giornali magistrali, che in quegli anni fiorivano quasi in ogni città per supportare le rivendicazioni sindacali di un ceto professionale ancora in via di definizione. A proposito di rivendicazioni, per la Vallardi si trattò di una stagione di contrattazione con gli operai del settore poligrafico: in azienda si registrarono diversi scioperi. Pietro Vallardi, più presente nella vita pubblica rispetto al fratello Giuseppe, si trovò coinvolto in queste vicende non solo a livello aziendale, ma anche come presidente a più riprese dell'associazione di categoria degli editori, l'Associazione Tipografica Libreria Italiana (ATLI).

Oltre a rappresentare un primo contatto, in seguito intensificato, con il mondo dei maestri, i bollettini magistrali venivano utilizzati anche come vetrina della propria produzione editoriale, sulla scorta di quanto già facevano i maggiori editori di varia (per esempio Treves e Sonzogno). I giornali per maestri furono poi affiancati dai periodici per ragazzi, per primo *L'amico della prima età*, espressione della volontà di dedicarsi anche alla lettura ricreativa per bambini, ma rimasto in vita

IL MAESTRO DELL'AVVENTURA

Nella pagina accanto, le copertine di alcuni dei volumi di Emilio Salgari di cui Vallardi divenne l'editore acquistandone i diritti dopo la morte dell'autore.

Con l'obbligo scolastico, i libri per ragazzi erano destinati ad aumentare le tirature.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DELL'EDITORIA

solo tre anni. Risale a questa fase una collaborazione con la casa editrice del *Risveglio educativo*, diretta da Guido Antonio Marcati e caratterizzata da un taglio pedagogico all'avanguardia, che condusse alla coedizione del giornale *Frugolino*. A questa esperienza, conclusa già nel 1890, si sarebbero poi ispirati i due giornali per bambini pubblicati in parallelo da Vallardi dal 1898: *La Donnina* e *L'Omettino*, poi confluiti nel *Giornalino degli ometti e delle donnine*. Per quanto innovativi nella scelta (iniziale) di segmentare ulteriormente il pubblico mediante la separazione di genere, le due testate erano caratterizzate da scelte pedagogiche di stampo conservatore.

Un'altra esperienza breve ma significativa è costituita dalla stampa, per la prima annata (1893), di *Scuola Italiana Moderna*, *settimanale di pedagogia, didattica e letteratura* che sarebbe stato alle origini, qualche anno più tardi, della casa editrice La Scuola. La scelta di Giuseppe Tovini dell'Opera dei congressi di affidare la stampa del nuovo periodico alla casa milanese può essere interpretata come dimostrazione dell'affidabilità tecnica dell'azienda, che poteva garantire anche una buona distribuzione. Gli esordi non furono però fortunati e, trasferita a Brescia, l'iniziativa avrebbe avuto più successo.

Gli anni a cavallo tra Otto e Novecento furono dunque caratterizzati da frenetica sperimentazione alla ricerca di una strada, quasi come se la casa editrice volesse sfruttare tutte le potenzialità del neonato mercato del libro per ragazzi, ma senza avere al suo interno esperti di pedagogia che sapessero indicare un percorso da seguire. Si inaugurò così la prima collana di libri per ragazzi "Biblioteca per l'infanzia" composta, secondo

le promozioni dell'epoca, da diverse sottoserie alquanto eclettiche, ma di cui sono conservati pochi esemplari. Una costante è certo quella dell'avanguardia grafico-tecnica, con i primi esempi italiani di "Libri meccanici" (libri animati a leveraggio) e "Libri indistruttibili" (in carta telata), che all'epoca erano in catalogo presso pochi altri editori italiani – in questo campo Vallardi sembrerebbe secondo solo a Hoepli. Si è conservata completamente, quantomeno presso i discendenti dell'editore, la "Biblioteca minuscola" di libretti illustrati in trentaduesimo (8x14 cm) realizzati tramite litografia e destinati a un pubblico di neo-lettori.

Questa forza sperimentale sembra venire progressivamente incanalata a creare un catalogo sistematico man mano che un nucleo di collaboratori esperti – insegnanti, direttori didattici, pedagogisti – si avvicinò alla Vallardi forse proprio grazie ai contatti con la classe magistrale a seguito della stampa di giornali specializzati. Si costituì così la "scuderia" Vallardi: un gruppo redazionale fisso, impegnato su più fronti nel lavoro editoriale; tra questi spiccava Guido Fabiani, direttore editoriale dell'azienda, che coordinava un vero e proprio *team*, composto da Sofia Bisi Albini, Siro Corti, Celestino Calleri, Pietro Cavazzuti, Felicita Morandi, Virginia Staurenghi Consiglio, per citare coloro che ne fecero parte più a lungo.

La casa editrice si rivolse anche a nuovi lettori, ma non necessariamente bambini, con "Biblioteche" di saperi pratici o precetti morali per il pubblico dei ceti sociali più bassi: "La buona parola" diretta dal romanziere milanese Emilio De Marchi fu forse l'esperienza più eclatante, ma inte-



ressanti sono anche la “Biblioteca d’oro”, collana di saperi pratici destinati al pubblico femminile, e la “Biblioteca popolare di coltura”, volumetti di divulgazione scientifica per tutti. L’offerta si diresse anche verso le famiglie della borghesia, a cui erano destinate grandi opere, come i vocabolari Melzi o quelli di Policarpo Petrocchi, oltre a opere cartografiche dedicate all’impresa coloniale.

Ma la pubblicazione per adulti forse più legata al marchio Vallardi è il *Corriere delle maestre*, il primo periodico professionale femminile che, riconoscendo il peso dell’occupazione delle donne nella scuola, godette di fortuna commerciale. Diretto da un uomo, Guido Fabiani, e spesso letto anche da maestri, come dimostra la corrispondenza dei lettori, si proponeva sia come strumento di aggiornamento professionale, sia come lettura per il tempo libero, tanto da dotarsi di supplementi come il *Piccolo corriere della moda*. Fu anche il periodico più longevo della Vallardi (1897-1943). Questo successo si deve alla capacità di informare lettrici e lettori su concorsi,

diritti, pensioni e, soprattutto, di supportarli nella didattica quotidiana con l’inserito di *Didattica pratica* pensato per guidare gli insegnanti giorno per giorno nella vita scolastica. Sull’onda di questo successo sarebbero poi state avviate anche riviste per gli insegnanti delle scuole dell’infanzia e per i direttori didattici.

All’inizio del Novecento giunse il momento di un altro avvicendamento, quando l’azienda passò in mano ai figli di Pietro, Pompeo e Giuseppe, ma soprattutto al cugino “Ingegnere Antonio” (1882-1965), figlio di Giuseppe. Il nuovo stabilimento da lui progettato in Via Stelvio consentì di ampliare tutti i comparti della filiera produttiva di libri e materiali didattici; questi ultimi non si limitavano a carte geografiche e globi terrestri di ogni tipo, o a tavole illustrate per l’affissione nelle aule, ma comprendevano lavagne, banchi, gabinetti scientifici, modelli anatomici e persino una serie di riproduzioni in gesso, destinate a servire da modello per le scuole di disegno, definita poi Gipsoteca Vallardi. I libri di testo si strutturavano in corsi completi composti di di-



versi volumi, uno per ogni classe elementare, a volte declinati anche per le scuole maschili e femminili, urbane e rurali, a seconda delle esigenze espresse dai programmi ministeriali. La distribuzione di libri e materiali era assicurata da succursali di vendita in tutta Italia: oltre a quelle di Roma e Napoli, aperte rispettivamente nel 1887 e nel 1890, seguirono Bologna, Catania, Torino, Trieste, Genova.

Come lo zio Pietro, Antonio fu attivo nell'associazione di categoria degli editori, di cui fu presidente tra il 1926 e il 1929, anni cruciali per il libro di testo. Rispose alle accuse avanzate agli editori di speculare sui manuali e si espresse contrariamente al progetto, ormai nell'aria, del libro unico di Stato. Non si trattava però di opposizione radicale alle scelte politiche del Regime, se già nel 1925 aveva sottoscritto, insieme a Vallecchi, Cappelli e Zanichelli, un documento, esito del convegno di Bologna delle istituzioni culturali fasciste, a sostegno dei progetti culturali del

governo. Sostituita l'ATLI nel 1929 con la Federazione nazionale fascista degli industriali editori, Vallardi ne fu vicepresidente, rassegnando le dimissioni «per ragioni personali» nel 1940.

Per quanto osteggiato da Vallardi e dalla categoria, il libro di Stato fu effettivamente introdotto nel 1930 e, sebbene alla Antonio Vallardi Editore fossero assegnate quote consistenti per la stampa e la distribuzione del testo unico (in Lombardia, Piemonte e Lazio, con la concessione della distribuzione in tutte le filiali di vendita che l'azienda aveva sul territorio italiano), la casa editrice, nell'impossibilità di continuare a produrre libri per le elementari, si orientò necessariamente sulle scuole secondarie, settore fino a quel momento sostanzialmente trascurato. Ma soprattutto intensificò l'impegno nel settore del libro per ragazzi, promettente proprio perché, grazie all'obbligo scolastico, i giovani lettori non potevano che continuare ad aumentare. Investì molto nella pubblicazione delle opere di Emilio Salga-

Nella pagina accanto, particolare di una fattura emessa da Antonio Vallardi raffigurante la bottega libraria di contrada Santa Margherita, 1855, Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" (coll. P.V. p. 3-99). Qui sotto, la copertina del libro scritto e illustrato da Yambo (Enrico Novelli) *Gli esploratori dell'infinito*, pubblicato nel 1906.

ri, di cui aveva acquistato i diritti poco dopo la morte dell'autore veronese, e seguirono di lì a poco diverse opere di Yambo (Enrico Novelli), rimaste in catalogo fino agli anni Cinquanta.

Nonostante gli sforzi per non soccombere al libro di Stato, tempi difficili si profilavano all'orizzonte: come molti altri, lo stabilimento fu colpito dai bombardamenti del 13 e 15 agosto 1943 e i danni furono ingenti. La produzione dovette interrompersi e fu ripresa completamente solo quando, nel 1948, dopo anni di febbrile lavoro, la sede di Via Stelvio rientrò pienamente in funzione. I sussidi didattici di cui si riprese la produzione ebbero ottimi riscontri all'estero, in Belgio e nei Paesi Bassi, ma anche fuori dall'Europa e soprattutto in Argentina, dove fu aperta un'agenzia di distribuzione, chiamata amichevolmente la "Vallardi Americana". Ormai il catalogo era consolidato, spaziava dal libro scolastico alla manualistica tecnica, dalla letteratura per ragazzi alla divulgazione. Quest'ultimo settore fu rinvigorito da una nuova linea di guide e manuali pratici, che è poi la cifra odierna del marchio Antonio Vallardi Editore. Marchio che fu rilevato dalla Garzanti nel 1971, sei anni dopo la morte dell'ingegner Antonio nel 1965.

Per chi conosce la storia dell'editoria del Novecento, un epilogo simile non desta sorpresa: gli anni Sessanta e Settanta sono quelli delle concentrazioni editoriali, che vedono entrare sigle come Bompiani e Vallecchi in grandi gruppi sostenuti da capitali esterni all'editoria. Ecco che

la vicenda della Vallardi si rivela esemplare dagli esordi alla conclusione: ripercorrendola si passano in rassegna le tappe più significative della storia dell'editoria ottocentesca e novecentesca, dalla nascita di quello che Marino Berengo ha definito «l'incerto mestiere di editore» nel primo Ottocento, alle aziende editoriali postunitarie in grado di gestire ogni fase della produzione del

libro (e del materiale didattico) beneficiando di quella che Ada Gigli Marchetti ha definito «produzione integrata libri-giornali»; dall'espansione novecentesca interrotta solo dai conflitti, allo scontrarsi, a partire dagli anni Sessanta, con cambiamenti strutturali nel mercato del libro che avrebbero finito per cancellare per sempre gli "editori protagonisti".

Nonostante la sua esemplarità, quella della Vallardi rimane però una vicenda meno nota, forse perché l'editoria dedicata alla scuola, ai bambini e ai ragazzi è stata a lungo considerata un'editoria di serie B, mentre ora che i

libri per i più giovani fanno da vero traino al mercato editoriale anche gli studiosi li riscoprono a poco a poco.

Così come li hanno riscoperti Emanuela e Max: eredi dell'attrezzatura grafica e del catalogo cartografico rilevato da Giuseppe, figlio dell'ingegner Antonio e loro padre, pubblicano libri di scienza per ragazzi sotto la sigla Industrie Grafiche Vallardi, traghettando nel nuovo millennio un nome che a Milano è associato al libro da quasi tre secoli.

Elisa Marazzi



COME NACQUE "EDIZIONI DEDALO"
IN UNO SCANTINATO NEL CENTRO DI BARI

IL LABIRINTO DEI SAPERI

NEL 1965 RAIMONDO COGA TRASFORMÒ LA SUA
PASSIONE PER I LIBRI IN UN MESTIERE. NON IMBOCCÒ
LA STRADA DEI ROMANZI E DELLA DIVULGAZIONE.
COME FECERO MOLTI. SCELSE QUELLA DELLA QUALITÀ

di *CLAUDIA COGA*

Sono entrata “ufficialmente” in Dedalo nel gennaio 1990, insieme a mio fratello Sergio. Avevo 23 anni, una laurea in Lingue e letterature straniere, una breve ma bellissima esperienza in una casa editrice inglese e... Tanta voglia di imparare. Mio padre ci ha fatto iniziare da “molto in basso”. Non è stato facile. Noi eravamo i “figli del capo”, ma di fatto non sapevamo fare nulla. Ci mancava completamente l’esperienza sul campo. Sin dall’inizio la divisione dei ruoli fu chiara, io mi interessai subito alla Edizioni Dedalo, la casa editrice, e mio fratello alla Dedalo Litostampa, l’azienda tipografica, e così è sempre stato nel corso degli anni.

Le origini della casa editrice

Mio padre aveva fondato la “sua” Dedalo nel

1965 in uno scantinato nel centro di Bari. I vari racconti narrano di un piccolo ufficio stretto e tortuoso, da qui il nome preso in prestito dal costruttore del famoso labirinto. A me piace pensare che l’uomo lungimirante che ha saputo inventare e reinventarsi così tante volte, definito “l’Olivetti del Sud”, si fosse ispirato al grande architetto, scultore e inventore della mitologia greca.

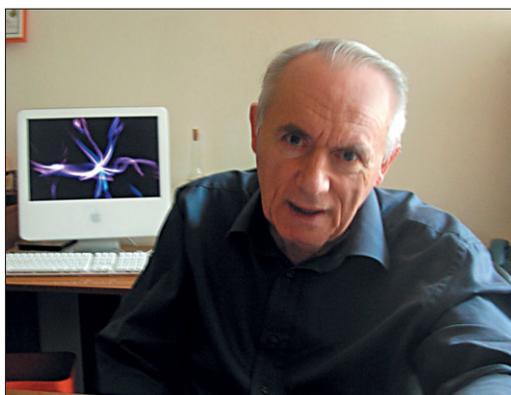
Lettore onnivoro, Raimondo Coga si era fatto tutto da solo. Il suo amore per i libri era iniziato da ragazzo nella biblioteca comunale di Bitonto, in provincia di Bari, paese di sua madre, dove si erano poi stabiliti con il papà maresciallo dei carabinieri, sardo. Cominciò a vendere libri per poterli comprare. Aveva fondato un’agenzia di rappresentanza editoriale, in principio lavorava con Einaudi, poi anche Feltrinelli e altri.

Qui sotto, Claudia Coga, autrice dell'articolo e responsabile della parte editoriale della Dedalo. Suo fratello Sergio si occupa degli stabilimenti e della stampa. In basso, il padre, Raimondo, che fondò la casa editrice nel 1965.

Quasi per caso, nel 1961 produsse il suo primo libro. Ricorreva il centenario dell'Unità d'Italia e, in occasione delle celebrazioni torinesi, ogni regione partecipava a *Italia 61*. La Puglia non aveva presentato alcun progetto e, nel giro di una settimana, mio padre concepì un volumetto con testi di Peppino Giacobozzo e grafica del poi divenuto celebre Mimmo Castellano.

Solo qualche anno dopo, nel 1965, nacque la Dedalo Libri (poi diventata Edizioni Dedalo) con un progetto editoriale molto ambizioso. Sulla scia del famoso libro di Charles Percy Snow, si proponeva di superare la divisione tra le due culture, scientifica e umanistica. E nel corso degli anni questa è sempre stata la nostra *mission*. Niente letteratura e narrativa, ma scienze umane e scienze "dure" hanno caratterizzato il nostro catalogo. La prima collana è stata la celebre "Scienza Nuova". In origine chiamata anche "Collana gialla", per via del colore delle copertine in cartoncino ruvido giallo ocre (ancora oggi un bellissimo esempio di grafica), questa collana è stata la più impegnata nella costruzione di un ponte tra le due culture. Tanti i libri di antropologia, psicoanalisi, filosofia, politica ma anche scienza, e moltissimi autori rinomati come Lefebvre, Marx, Derrida, Lanternari, Bachelard, Althusser, Poincaré. Presto si aggiunse la collana storica, "Storia e Civiltà", nella quale sono apparsi titoli prestigiosi di Francesco Gabrieli, Santo Mazzarino, Gabriele Pepe, Luciano Canfora, Giosuè Musca, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff.

Grande spazio aveva in quegli anni l'architettura, e numerose furono le collane nel catalogo Dedalo. C'era la "Universale di Architettura", diretta da Bruno Zevi, poi "Architettura e Città", "Il



Politecnico", "Immagine e Consumo", collane che ospitavano autori stranieri e italiani di rilievo,

GIORNALI E IMPEGNO

Nella pagina accanto, le copertine di tre periodici editi dalla Dedalo: *Effe*, rivista legata al movimento femminista; *il manifesto*, nato nel 1969 come mensile, la cui testata venne poi ceduta per essere trasformata in quotidiano; *Sapere*, rilevata nel 1967 dalle Edizioni di Comunità della famiglia Olivetti.

CASE EDITRICI RACCONTATE DAI PROTAGONISTI

nel campo dell'architettura, ma anche arte, design, fotografia (Edward Allen, Guido Canella, Vittorio Chiaia, Manfredi Nicoletti, Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Gyorgy Kepes). Alcuni di questi volumi sono ancora oggi ristampati perché adottati in molte università.

Le riviste Dedalo

Ma non si può parlare della Dedalo di quegli anni senza citare le riviste. Nel corso del tempo, mio padre era arrivato a pubblicarne oltre quaranta, in tutte le discipline immaginabili. Il Sessantotto aveva risvegliato le masse in tutta Europa, c'era un forte desiderio di dibattito e intervento politico, e le riviste costituivano strumenti agili indispensabili.

Aveva iniziato già l'anno prima, quando nel 1967 rilevò la testata *Sapere* dalle Edizioni di Comunità della famiglia Olivetti. La rivista era nata addirittura nel 1935 con l'editore milanese Ulrico Hoepli, ed è incredibile che sia sopravvissuta alla guerra, a varie crisi, senza mai fermarsi. È stata la prima rivista italiana di divulgazione scientifica, ci hanno scritto scienziati illustri come Enrico Fermi, Guglielmo Marconi, Edoardo Amaldi e tanti altri. Del primo numero si stamparono addirittura 100.000 copie, con articoli di divulgazione e attualità scientifica che presentavano originali ricerche nel campo delle scienze dure.

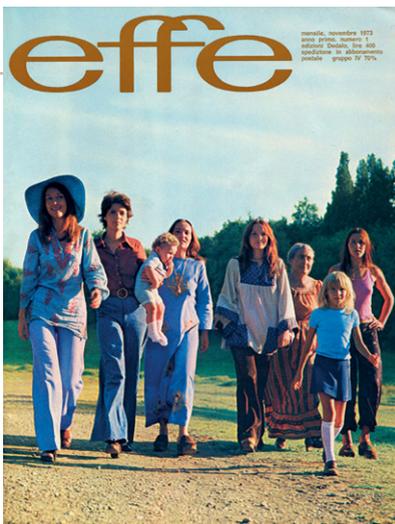
Nel 1962 Hoepli aveva venduto la testata a Edizioni di Comunità, ereditata da Roberto Olivetti alla morte del padre Adriano. La casa editrice romana pubblicò la rivista per soli cinque anni, orientandosi più verso la sociologia e le scienze politiche, con celebri dibattiti sulla questione

meridionale e sulla fame nel mondo. Del comitato editoriale facevano parte il genetista Adriano Buzzati Traverso, in seguito nominato direttore nella prima fase Dedalo, Luca Cavalli Sforza, Livio Gratton, Cesare Musatti e molti altri. Quando mio padre rilevò la testata, dopo una prima direzione di Buzzati Traverso, si passò nel 1974 a un nuovo corso guidato da Giulio Alfredo Maccacaro e Giovanni Cesareo. *Sapere* si interessava in quegli anni ai mutamenti sociali e alle lotte operaie, e numerosi numeri monografici dell'epoca sono ancora famosi, come quelli dedicati al disastro di Seveso, o allo psichiatra Franco Basaglia e alla sua legge sulla chiusura dei manicomi.

Nel 1983, *Sapere* fu affidata alla direzione del fisico Carlo Bernardini, affiancato nel 2006 dal biofisico Francesco Lenci. Allontanandosi dal terreno ideologico che aveva pervaso la fase precedente, si privilegiarono la storia e la politica della scienza, ma anche temi emergenti come le tecnologie della comunicazione, la bioetica, le biotecnologie. La redazione fu affidata all'Associazione Culturale Galileo, che diede molto spazio a giovani ricercatori e comunicatori scientifici.

Nel 2014, alla vigilia dell'ottantesimo anno della rivista, io ho dovuto prendere la decisione di rinnovarla e "svecchiarla", dando un taglio netto con il passato. La gestione era ormai da anni tutta a Roma, noi in pratica la stampavamo soltanto, era necessario un rinnovamento che la avvicinasse a un pubblico più giovane e alle scuole.

Sapere oggi è diretta da Nicola Armaroli, chimico, dirigente di ricerca del CNR di Bologna. Il comitato editoriale è composto da giovani scien-



il manifesto

Lucio Magri
Crisi, movimento, alternativa

Crisi sociale, crisi politica: si intrecciano e si aggravano fino al limite estremo della rottura. Come analizzarli? Con quali linee, forze, programmi si può costruire una alternativa di sinistra?

Aldo Natoli
Monolitismo imperfetto

La conferenza di Mosca ha aggravato la crisi dell'Internazionalismo comunista. Valore e limiti della posizione del PCI.

Castellina, Luciano, Berlinguer
Fiat, Marghera, Porto Torres

Le lotte operaie si radicalizzano ancora e pongono complessi problemi di direzione ai sindacati e ai partiti. La vicenda della Fiat già lascia intravedere cosa ci attende in ottobre.

Lidia Menapace
La rivoluzione teologica

La « nuova teologia » mette in discussione i fondamenti dottrinali del moderatismo e offre le basi teoriche ad una lotta anticapitalista dei cattolici. Neanche un nuovo intellettuale per la sinistra marxista?

Mikhail Tukhacevsky
Il socialismo esportato

Si può esportare la rivoluzione con le armi? Esiste una strategia militare marxista? Il dibattito che segue alla guerra civile in Russia illumina problemi ancora attuali.

edizioni Dedalo

numero 2/3 luglio-agosto 1969 lire 400

bimestrale,
giugno
2021

ISSN 0034-4681 - ISSN 078-86-220-1449-0 - anno 88° - n. 3 / € 8,00

Sapere

Idee e progressi della scienza



edizioni Dedalo



TECNOLOGIA
Come funzionano
i motori di ricerca

FISICA
Sulle tracce del gatto
di Schrödinger

AMBIENTE
La fillofera: i batteri che
migliorano la qualità dell'aria

ziati: Elena Ioli, una fisica teorica che da anni collabora con la Dedalo come editor scientifico, Massimo Trotta, chimico del CNR di Bari, e Tommaso Castellani, fisico di Roma. Il progetto grafico è affidato a Rosanna Pucciarelli, cara amica e docente dell'Accademia di Belle Arti di Bari. La nuova struttura, la veste editoriale, i contenuti sono stati decisi una sera a cena a casa mia, quasi tutti presenti, tranne Nicola che era collegato su Skype a distanza, e noi abbiamo poi festeggiato con una teglia di riso, patate e cozze e buon vino pugliese! L'intento chiaro era quello di riportare *Sapere* a Bari.

Io nel frattempo ero entrata attivamente nella gestione della casa editrice, che dalla fine degli anni Novanta ha dato sempre più spazio alla divulgazione scientifica e alle pubblicazioni scientifiche in generale. La conduzione è tutta "al femminile": insieme a me c'è Elena Ioli che da tanti anni collabora alla scelta delle nuove collane e dei volumi da pubblicare, e Micaela Ranieri, anche lei laureata in Fisica, che porta un validissimo supporto redazionale. La decisione di provare a rilanciare la prima rivista acquistata da

mio padre si rese necessaria e devo dire che, anche se a fatica, stiamo avendo ottimi risultati. Mio papà purtroppo ci ha lasciati a febbraio del 2015, ma ha fatto in tempo a vedere l'intera annata della nuova rivista, e sono sicura che ne è stato felice.

Sapere ospita ora, di nuovo, nomi illustri, con articoli rigorosi e interviste a celebri scienziati, una serie di rubriche fisse che spaziano dalla fisica, alla chimica, matematica, scienza e società, scuola, cucina molecolare, musica, e una sezione cosiddetta *light* con un racconto scientifico, rubriche su giochi matematici e *fake news*, una *graphic novel*, una mappa. Insomma, cerchiamo di avvicinarci a tutti, dallo scienziato adulto agli insegnanti e ai ragazzi.

Ma *Sapere* era stata la prima di una lunga serie di riviste. C'erano poi *Cinema Nuovo* di Guido Aristarco, la *Monthly Review* della sinistra radicale americana di Huberman e Sweezy, *Prisma* ispirata al supplemento letterario del *Times*, *Controspazio* fondata da Paolo Portoghesi, *Il Confronto*, che ha visto praticamente nascere il compromesso storico, *Il piccolo Hans* diretto da

CASE EDITRICI RACCONTATE DAI PROTAGONISTI

PER CAPIRE UNA SOCIETÀ CHE MUTA IN FRETTA

Nella pagina accanto, le copertine di alcuni importanti testi pubblicati dalla Edizioni Dedalo nella prima stagione, quella degli anni Sessanta e Settanta, quando il fondatore era a caccia di libri che permettessero di comprendere una società in vorticosa mutazione.

CASE EDITRICI RACCONTATE DAI PROTAGONISTI

Sergio Finzi, *Musica e Realtà*, *Critica liberale*, *Critica Marxista*, *Inchiesta* di Vittorio Capecechi, *Quaderni medievali* di Giosuè Musca e *Quaderni di storia* diretta da Luciano Canfora, che ancora pubblichiamo. Importanti sono state le riviste legate al movimento femminista come *Effe* di Grazia Francescato e *Compagna* fondata da Laura Lilli.

Fra tutte è impossibile non ricordare *il manifesto*, nato nel 1969 come mensile della Dedalo. Riporto le parole di mio padre su come nacque quella avventura, in un'intervista rilasciata parecchi anni fa: «Rossana Rossanda, Luigi Pintor, Lucio Magri e Valentino Parlato, intenzionati a varare una piccola rivista di dibattito politico interno al Pci, si rivolsero invano sia a Giulio Einaudi sia alla Feltrinelli. Quindi approdarono a Bari. Io dissi subito di sì, ma ponendo le condizioni del formato grande e della diffusione di massa, in edicola. Del *manifesto* mensile pubblicammo dodici numeri prima che regalassi loro la testata per far nascere il quotidiano a Roma. Fu un successo: vendevamo in media trentamila copie, con un picco di settantamila per il famoso fascicolo delle "tesi per il comunismo"».

Il cambio generazionale: la divulgazione scientifica

Da quando ho iniziato a occuparmi della Dedalo il progetto editoriale è un po' cambiato, come sono cambiati i tempi. Era naturale che i tanti testi politici e filosofici lentamente diminuissero e il loro posto fosse preso da nuove collane scientifiche.

Negli ultimi anni si è cominciato a capire che una minima cultura scientifica di base è fundamenta-

le per la formazione di un cittadino consapevole. La scienza ha sempre maggiori ricadute sulla vita di tutti (si pensi alle biotecnologie, alla genetica, ecc.) e la comunicazione della scienza è divenuta un'attività importante per la società. Abbiamo naturalmente proseguito le collane storiche, e quelle nel campo delle scienze umane, ma ne sono state affiancate parecchie per avvicinare alla scienza giovani lettori.

Nel 1993, quasi per gioco, è nata la nostra prima collana di divulgazione, "La scienza è facile", poi divenuta la collana di punta. Ricordo benissimo il giorno in cui il fisico Franco Selleri, molto amico di mio padre e direttore della serie "Problemi della scienza", venne a trovarci insieme a due fisici indiani venuti a Bari per un convegno organizzato dalla sua università. Ci mostrarono un piccolo volume, da loro appena pubblicato, intitolato *Riddles in Your Teacup*. In pochi giorni decidemmo di farne una traduzione italiana, illustrata in modo "artigianale" da una mia amica appassionata di disegno e con una grafica accattivante. Nacque *Il diavolello di Maxwell. La fisica nascosta nella vita quotidiana*, da allora ristampato moltissime volte e giunto a circa 25.000 copie.

Quel libro ci ha spronati a entrare nel settore con sempre più forza e ha aperto la strada a tantissimi altri, da *Le avventure di Mr. Tompkins* di George Gamow, a *Divertirsi con la matematica* di Peter M. Higgins, *Molecole in mostra* di John Emsley, *Per amore della fisica* di Walter Lewin.

In principio ci siamo concentrati molto sulle traduzioni da autori anglosassoni, un po' per mancanza di contatti con quelli italiani, un po' per la loro bravura. La comunicazione scientifica deve



LOUIS ALTHUSSER

ESSERE MARXISTI IN FILOSOFIA



EDIZIONI DEDALO

GASTON BACHELARD

LA POETICA DELLA RÊVERIE



EDIZIONI DEDALO

essere chiara, diretta, e avere un grande senso dello humour, ma deve allo stesso tempo essere rigorosa. Fondamentale è riportarsi continuamente alle esperienze della vita quotidiana, con esempi semplici e comprensibili. Lo stile anglosassone, più diretto, sintetico, meno accademico è vincente. Purtroppo gli scienziati italiani per molto tempo sono rimasti attaccati a uno stile troppo accademico e pomposo, e questo li ha penalizzati. Per fortuna, negli ultimi anni si è capita l'importanza della *dissemination* e molti autori si sono cimentati in questa difficile sfida. Sono usciti bellissimi libri di Silvano Fuso, Dario Bressanini, Giovanni Vittorio Pallottino.

Nel 2006 acquistai i diritti dall'editore francese Le Pommier per una collana di scienza per bambini. Anche i francesi iniziavano in quegli anni a fare buona divulgazione. È nata la "Piccola Biblioteca di Scienza", diretta da Elena Ioli, rivolta a piccoli e grandi lettori con la voglia di avvicinarsi alla scienza in modo divertente. Pensata per bambini di scuola elementare, ma stimolante

anche per un adulto curioso che non sa nulla dell'argomento o per insegnanti che vogliono spiegarlo ai loro alunni. Tanti gli argomenti trattati: fisica, chimica, biologia, medicina, ecologia, ambiente, musica, informatica. Anche in questa collana abbiamo poi, col tempo, iniziato a pubblicare autori italiani, come Alberto Barbero, Eleonora Polo, Paolo Gallina, Cristiana De Santis, Marco Paci e tanti altri.

Nel 2009 è nata la collana "50 grandi idee", tradotta da un piccolo editore inglese poi assorbito in un grande gruppo, come spesso accade. Ha avuto un enorme successo internazionale, diffusa in moltissime lingue. Si tratta di brevi introduzioni a varie discipline che spaziano tra matematica, fisica, filosofia, storia, arte, architettura, economia, management, psicologia, insomma tutto lo scibile umano. In apparenza niente di originale, tanti editori hanno pubblicato collane di sintesi, ma questa secondo me è geniale. Per ogni disciplina sono state selezionate le cinquanta idee fondamentali, e ognuna di queste è stata

LA NUOVA STAGIONE

In queste pagine, le copertine di libri ideati e pubblicati nella seconda stagione della Edizioni Dedalo: grande attenzione ai più giovani e divulgazione di argomenti anche molto complessi.

CASE EDITRICI RACCONTATE DAI PROTAGONISTI

Edward Allen

COME FUNZIONANO GLI EDIFICI

prefazione di Franco Purini

postfazione di Livio Sacchi



edizioni Dedalo



COMPLESSITÀ E CONTRADDIZIONI NELL' ARCHITETTURA

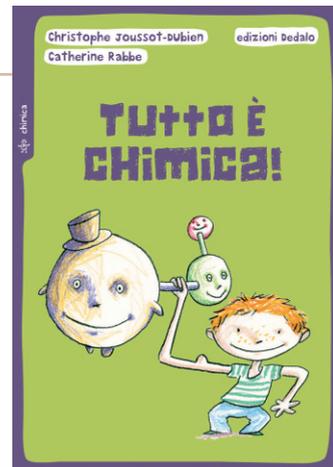
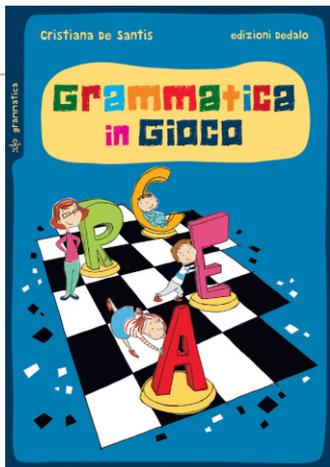
ROBERT VENTURI

edizioni Dedalo

sviscerata in sole quattro pagine, con una grafica accattivante, box di approfondimento, citazioni e linea temporale. Come ha detto Piergiorgio Odifreddi, «catechismi delle rispettive discipline, la cui lettura offre una visione concisa ma non banale, fornendo le basi ai dilettanti e alcune chicche agli specialisti». Stiamo pubblicando il primo esperimento italiano in questa collana. Non è stato facile, ma Stefano Bertacchi, giovane biotecnologo e divulgatore di successo, ha accettato la sfida e sta lavorando al volume sulle biotecnologie.

Recentemente abbiamo lanciato due collane di tascabili, nelle quali abbiamo ripresentato titoli di successo del nostro catalogo. I “Memorabili” e i “Senzatempo” riportano in libreria volumi di prestigio, sempre attuali e di valore. Autori come Le Goff, Duby, Bataille, ma anche best seller della collana scientifica, sono stati riproposti al pubblico con una nuova veste grafica.

Ultima nata è la collana “Le grandi voci”. Ideata e progettata prima del *lockdown*, è stata poi rinviata e inaugurata a luglio del 2020 con i primi due volumi di Luciano Canfora (*Europa gigante incatenato*) e Patrizia Caraveo (*Il cielo è di tutti*). Sono libri di piccolo formato, di circa ottanta pagine, pensati con i tempi e lo stile di una *lectio magistralis*, in cui prestigiosi scienziati trasmettono la loro passione e presentano le loro ricerche. L'intento è quello di esporre in maniera chiara le principali frontiere della scienza contemporanea, i grandi temi della ricerca, le sfide ambientali e sociali in un mondo che cambia in fretta. Anche qui abbiamo spaziato in vari campi: Elena Ioli ha raccontato la sua missione in Antartide e il cambiamento climatico, Nicola Armaroli l'emergenza energetica, il matematico Alfio Quarteroni ci ha spiegato con grande chiarezza i suoi modelli matematici. Ultimo arrivato, un volume di Franco Cardini sulla Turchia.



La Dedalo oggi

Posso dire che anch'io adesso sento "mia" la Dedalo. L'eredità importante di mio padre è stata un grande regalo, ma anche una grossa responsabilità e un fardello pesante.

La Dedalo oggi è ancora nel grande stabilimento costruito nel 1972 su progetto degli architetti Chiaia e Napolitano, un'area di 20.000 metri quadrati di cui circa metà coperti e circondati da tanto spazio verde. All'interno, oltre agli uffici della casa editrice e a un grandissimo magazzino, c'è la tipografia seguita da mio fratello, che stampa i nostri libri ma soprattutto lavori esterni.

È un luogo molto bello, chi viene a visitarlo ne resta colpito. Libri, opere d'arte, sculture e quadri che mio padre ha sempre collezionato si alternano ai macchinari da stampa e a tutto l'apparato del settore grafico. Credo sia molto raro trovare realtà come la nostra oggi. Qui i libri vengono ideati, progettati, seguiti in tutte le loro fasi, dalla selezione del traduttore per le opere straniere ai rapporti con gli autori italiani, alla cura quasi maniacale per i testi, la grafica, la scelta della carta, le varie fasi di stampa e di allestimento. Sino a quando il libro è pronto a partire per la distribuzione, le librerie e i lettori, lasciandoci

l'odore della carta stampata e la soddisfazione di aver realizzato un buon prodotto. Produciamo circa trenta novità all'anno, non sono tante, ma tutte fatte con amore e passione.

Certo, fare l'editore oggi non è facile. Io ho potuto contare su un catalogo prezioso, e ho portato avanti un progetto ben avviato, adeguandolo naturalmente ai cambiamenti in atto nella nostra società e personalizzandolo con una nuova identità, forte e pervasiva nel panorama editoriale. Oggi la Dedalo è molto connotata nel campo scientifico ed è tra i pochi editori di riferimento per i lettori che cercano pubblicazioni scientifiche rigorose e qualificate.

I tempi difficili in cui viviamo ci sfidano a tenere viva la cultura in un mondo in cui tutti sembrano non avere più bisogno di voci autorevoli, di riferimenti alti, vista la globalizzazione dell'informazione dovuta ai pervasivi *social*. Mai come oggi è importante il valore di un buon libro, che richiede tempi lenti di assimilazione per la lettura, e dei nostri libri in particolare, concepiti per restare, come documenti, testimonianze, *reference books* che non cavalcano l'onda del momento ma offrono spunti di riflessione, indagine, analisi.

Claudia Coga

LAURA LEPETIT
E LE SUE SCELTE CORAGGIOSE

LA TARTARUGA È DONNA

PARTÌ CON L'APPOGGIO DI UN GRUPPO FEMMINISTA
CHE POI LA LASCIÒ SOLA. MA LEI ANDÒ AVANTI

di MONICA DI BARBORA

«**L**a mia opera principale mi sembra quella di aver costruito il catalogo della Tartaruga edizioni. Mentre ne mettevo insieme i pezzi non me ne accorgevo ma ora, guardando indietro, mi rendo conto di aver fatto un disegno molto preciso, come la cicogna che il contadino traccia correndo nel campo di notte, nel racconto di Karen Blixen». Così, nella sua *Autobiografia di una femminista distratta* pubblicata nel 2016 (Roma, nottetempo, pp. 120-121), Laura Lepetit (Roma, 3 agosto 1932-Poggio Murella, Grosseto, 6 agosto 2021) traccia un sintetico bilancio della casa editrice da lei fondata e retta per oltre vent'anni. Un'attività che, pur avvalendosi negli anni di collaborazioni e confronti fondamentali, si intreccia in modo inestricabile con le sue intuizioni ed esperienze. Il primo volume, in cui ancora non compare il piccolo ovale a racchiudere una tartaruga, esce nel dicembre del 1975: «Avevo appena letto *Le tre*

ghinee di Virginia Woolf e scoperto con stupore che nessuno lo aveva ancora tradotto. Lo faccio io, decisi. La Tartaruga è nata così», ripete Lepetit in molte interviste. Si tratta, probabilmente, di una *vulgata* che si avvicina al mito. Nella sua citata autobiografia l'editrice stessa spiega come «in realtà l'idea di una casa editrice che pubblicasse scritti di donne, di autrici varie [...] era nata nel gruppo [di Rivolta Femminile] e nemmeno da me» (ivi, p. 66). Sono, del resto, gli anni in cui il movimento femminista internazionale si sta dotando di una propria rete di case di edizione; nel 1972 viene fondata in Canada la Women's Press; nel 1973 nascono le Éditions des femmes e la britannica Virago Press; l'anno successivo a Monaco apre la Frauenoffensive. In Italia, tra 1974 e 1975, Anne Marie Boetti, Maria Caronia, Manuela Fraire ed Elisabetta Rasy, provenienti dai collettivi femministi romani di Via Pomponazzi e de La Maddalena, fondano, con un'impostazione assai differente da quella de La Tartaruga e più stretta-

Qui sotto, Laura Lepetit, fondatrice della Tartaruga edizioni, scomparsa la scorsa estate. Racconta quell'esperienza nella sua *Autobiografia di una femminista distratta*.

mente legata al movimento, le Edizioni delle donne. Nella stessa Milano, e nello stesso 1975, nasce la Libreria delle donne, che pubblica anche una serie di periodici, cataloghi e altri scritti teorici del femminismo. A Torino, invece, viene costituita la casa editrice La Rosa.

L'idea alla base della nuova casa editrice di Lepetit è apparentemente semplice: pubblicare libri scritti da donne. In realtà, si tratta di un lavoro di scavo che implica la scoperta di nuove autrici ma anche la paziente ricerca ed edizione di testi rapidamente caduti nel dimenticatoio e l'apertura internazionale, per individuare volumi non ancora tradotti. Un lavoro ricco e complesso che comporta una messa in discussione del canone, allora quasi integralmente maschile.

La relazione con il movimento femminista, in particolare con Rivolta Femminile di cui Laura Lepetit fa parte, è, tuttavia, per la neonata Tartaruga, tutt'altro che semplice. Carla Lonzi, una delle più originali ideologhe del femminismo italiano e internazionale e vicinissima a Lepetit, dopo un iniziale interesse, si convince presto che «mettersi in quell'impresa avrebbe significato doversi piegare a molti compromessi con le regole commerciali, col mondo della competizione, che sarebbe mancata la libertà di pubblicare fuori dal contesto, come faceva Rivolta» (ivi, p. 67). Lepetit, pur consapevole dei rischi, affronta la drammatica rottura con Lonzi e con il gruppo per avviare il proprio progetto. La prima sede è in Via della Spiga, 1 (poi trasferita in Via Filippo Turati); uno spazio "in prestito", circoscritto, e un nucleo operativo altrettanto ri-



dotto: oltre alla fondatrice e direttrice editoriale, una redattrice, Rosaria Guacci, che diventerà la seconda anima del progetto, e una addetta all'amministrazione. La scelta delle dimensioni ridotte si configura come una precisa strategia editoriale: «Un limitato numero di proposte annue (circa venticinque novità più qualche ristampa), [...] una pianificazione che attraversa quattro collane (narrativa, saggistica, nero e varia) curate con particolare gusto della ricerca editoriale e grafica» (Isabella Donfrancesco, *La Tartaruga*, in *Storia dell'editoria d'Europa*, vol. II, Firenze, Shakespeare & Co., 1995, p. 639). Una casa editrice piccola e raffinata con una storia imprenditoriale che

procede, per alcuni anni, senza eccessivi scossoni. Nel 1985 entra nella società la stilista e imprenditrice Mariuccia Mandelli, Krizia, mentre nel 1990 è la volta di Leonardo Mondadori. Attraverso Mondadori La Tartaruga mira soprattutto a irrobustire il proprio

sistema distributivo, ottenendo un significativo incremento del fatturato.

Un procedere lento e attento che è già nella scelta del nome. Una decisione che la fondatrice spiegava volentieri con aneddoti e riferimenti diversi ma sempre imperniati sui concetti di «una lentezza e un'autonomia proverbiali». Non si tratta, infatti, semplicemente di pubblicare libri scritti da donne ma di essere «attenta alla qualità della scrittura» (Antonio Gnoli, intervista a Laura Lepetit, «*La mia vita è oggi senza rimpianti, l'ho vissuta da donna e da femminista*», in *la Repubblica*, 28 febbraio 2016). Una cura e una sensibilità letteraria che traspaiono dal catalogo editoriale.

SCOPERTE DIVENTATE CLASSICI

Nella pagina a fianco, le copertine di alcuni libri pubblicati da La Tartaruga edizioni continuamente ristampati ed entrati anche in altri cataloghi.

RICORDO DI UNA "SIGNORA" DELL'EDITORIA

I primi volumi pubblicati mostrano chiaramente l'impostazione di fondo. Anzitutto la narrativa straniera, anglofona *in primis*, tradotta per la prima volta in italiano: Charlotte Perkins Gilman, *La carta gialla*; Gertrude Stein, *Autobiografia di tutti*, nella versione di Fernanda Pivano; Ivy Compton-Burnett, *Genitori e figli*. Tutti testi che sono considerati ormai dei classici.

Poi le scoperte, l'offerta di uno spazio di espressione ad autrici italiane che difficilmente avrebbero avuto una chance nell'editoria nazionale *mainstream*. La prima è Francesca Duranti, con il romanzo di formazione *La bambina*.

Infine, un altro volume di Woolf, *Momenti di essere*, una raccolta di saggi autobiografici, in originale pubblicata postuma dal marito. A registrare un'attenzione a generi considerati minori, come i racconti, spesso negletti dalle case editrici, e la saggistica curiosa e insolita, come il delizioso *Il giardino delle vecchie signore*, delle sorelle irlandesi Maureen e Bridget Boland o *Una vita tutta per sé*, di Joanna Field, «una ricerca fatta di nulla, sembra, pagine di diario, sensazioni, piccoli avvenimenti quotidiani, che però insegna a vivere meglio» (*Autobiografia*, cit., p. 80).

Nel tempo, si fa strada nel catalogo anche la saggistica più impegnata, in particolare quella prodotta dalla comunità filosofica Diotima e dal movimento femminista più vicino alla Libreria delle donne, a cui Lepetit è personalmente legata. A una mente attenta e aperta a tutte le forme del pensiero femminista, si può ascrivere anche l'edizione degli ultimi numeri del trimestrale *Lapis. Percorsi della riflessione femminile*, diretto da Lea Melandri dal 1987 al 1996, su posizioni spesso divergenti rispetto al pensiero della differenza

maturato all'interno della storica libreria milanese. Un catalogo solido, che si arricchisce e prende forma attraverso un lavoro di cura che investe anzitutto le relazioni con le autrici. Scrive Maria Nadotti, ricordando il suo lungo sodalizio con Lepetit in occasione della sua recente scomparsa: «Si va costruendo così, con una casualità "distratta" che tale non è poiché nasce da una rete amorevolmente curata di amicizie e collaborazioni politiche tra donne, un catalogo ricchissimo». E continua: «Ogni autrice vivente una storia di amicizia e di fiducia reciproca, la sensazione di partecipare insieme al farsi di qualcosa che ancora non esiste e di cui c'è un furibondo bisogno» (*Laura Lepetit. Una vigile svagatezza*, in *doppiozero*, 10 agosto 2021).

Il lavoro editoriale è, del resto, frequentemente descritto da Lepetit come un lavoro che necessita di fiuto, la citatissima definizione di sé come «cane da tartufi», ma, al contempo, di cura, tanto da venire paragonato al lavoro materno di chi accudisce e rende forte perché possa andare per il mondo un figlio.

Fa parte di questa cura, e della volontà di costituire un patrimonio di scritture al femminile che sedimentasse nel tempo, una pratica inusuale nell'editoria, in particolare in quella odierna che appare in continua fibrillazione: la costante riedizione dei titoli esauriti. Spiega Guacci nell'introduzione al catalogo *Vent'anni di libri per la Tartaruga*: «Il rapporto tra vecchio e nuovo è questione portante nel catalogo della casa editrice. Nessuno dei suoi titoli sarà eliminato. Anzi, ogni anno si ristampano quelli esauriti per indicare che si crede nella scelta fatta dall'inizio».

La combinazione di fiuto e cura dà vita a un cata-



logo costituito da oltre quattrocento titoli di cui fanno parte, tra le altre, Margaret Atwood, Aphra Behn, Anita Desai, Carolyn G. Heilbrun, Patricia Highsmith, Luce Irigaray, Robin Morgan, Grace Paley, Barbara Pym, Vita Sackville-West, Anna Seghers, Edith Wharton. Oltre ai tre premi Nobel Alice Munro, Doris Lessing e Nadine Gordimer. Tra le italiane Anna Banti (anche lei con una collezione di racconti), Gianna Manzini, Paola Masino (con il capolavoro straordinariamente in anticipo sui tempi e troppo trascurato *Nascita e morte della massaia*), Ginevra Bompiani, Grazia Livi (con l'originalissimo *Le lettere del mio nome*, Premio Viareggio nel 1991), Fabrizia Ramondino. La conseguenza di questo lavoro è un lento ma costante processo di smottamento che non coinvolge solo l'editoria (grazie a un catalogo che «negli ultimi vent'anni ha orientato le scelte dell'editoria *mainstream*», come ha asserito Nadotti) ma, più in generale, il mondo intellettuale, attraverso l'immissione di voci diverse, di alta qualità, che aprono nuove prospettive sulla letteratura e sul mondo e nuove possibilità al dirsi delle donne. «Intanto i titoli del catalogo della Tartaruga sbucano come narcisi a primavera nei cataloghi di tanti editori. Che vuol dire? Che i libri di qualità vivono a lungo? Forse che sono stata brava, ma nessuno lo dice», si compiace Lepetit nella sua *Autobiografia* (p. 78). Rivendicando il «presun-

tuosa svagata», aggettivi con i quali, tra altri, Carla Lonzi l'aveva descritta in una lettera, in quello che ha definito il riscatto di essersi data «anima e corpo a fare una casa editrice inequivocabilmente femminista!» (ivi, p. 63).

Il percorso autonomo de La Tartaruga si conclude nel 1998, quando viene ceduta a Baldini&Castoldi che la trasforma in una collana, prima di passare, nel 2017, a La nave di Teseo; qui nel 2021, dopo la scomparsa di Lepetit, viene affidata alla cura di Claudia Durastanti. L'obiettivo, nelle parole di Elisabetta Sgarbi, direttrice generale ed editoriale, è di «restituire una identità autonoma a La Tartaruga, di vera e propria casa editrice, che facesse tesoro della sua storia ma che fosse in grado di parlare a nuovi lettori e, nello stesso tempo, fosse distinta, nella sua proposta editoriale, da La nave di Teseo, pur dialogando con essa» (*Libri, Claudia Durastanti sarà la curatrice de La Tartaruga*, in ansa.it, 11 agosto 2021).

Una storia che prosegue, dunque, anche se in forma diversa, e che ha indubbiamente bisogno di essere ricostruita e studiata, accedendo ad archivi e fonti di prima mano, per elaborare una narrazione più profonda e articolata di questa impresa culturale che continua a ricordarci «quante cose interessanti si scoprono leggendo quello che scrivono le donne!» (*Autobiografia*, cit., p. 28).

Monica Di Barbora

IL REDATTORE PIÙ RISPETTATO

Nella pagina accanto, Fabio Maffi nello studio a Milano in Via Bronzetti 37, anni Cinquanta (fotografia di proprietà di Mario Maffi).

PER ELEVARE LE CLASSI PIÙ UMILI

IL PROGETTO SOCIALISTA DELLE EDIZIONI LABOR E LA CULTURA PER IL POPOLO: 1934-1972

UNA SFIDA AL REGIME

FECE MODESTE CONCESSIONI AL REGIME PER NON FARSI CENSURARE. E SOPRAVVISSE FINO AGLI ANNI 70

di MASSIMO CASTOLDI

Erano gli anni della piena affermazione in Italia della cultura fascista, quando l'11 maggio 1934 a Milano Daniele Ercoli dava vita alla Società Anonima Edizioni LABOR, con Luigi Bertana, Aurelio Molinari, e un gruppo di intellettuali di ispirazione prevalentemente socialista, ma anche liberale, molti dei quali si erano adoperati nei decenni precedenti nelle città dell'Italia settentrionale nell'istituzione delle università popolari. Lo scopo principale era quello di promuovere un'opera enciclopedica, il *Dizionario Enciclopedico Moderno*, in acronimo DEM, pubblicato a dispense già nel 1933, per offrire in modo capillare e al maggior numero di persone possibile un'informazione corretta e un sapere globale, che rendesse tutto il popolo, e soprattutto i ceti più bassi, consapevole, attento e sensibile alle grandi sfide del presente.

Il motto col quale il DEM si presentava era «un'enciclopedia in ogni casa» e voleva essere una pro-

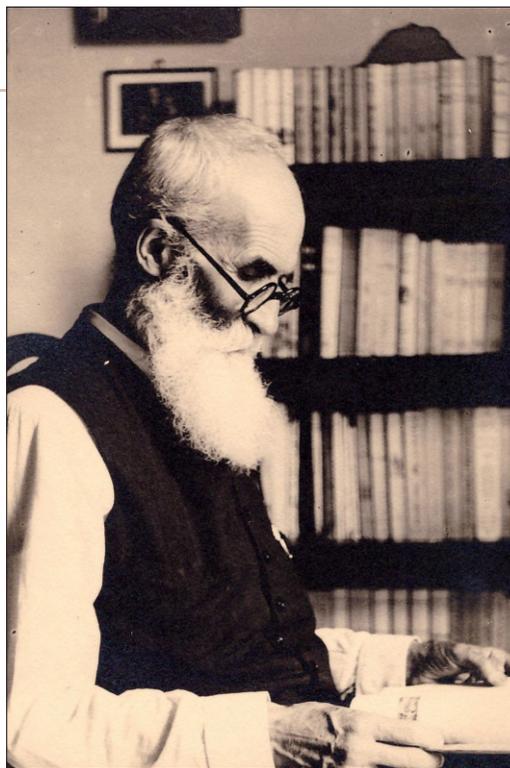
posta veramente innovativa, che intendeva coadiuvare la scuola nella lotta contro l'analfabetismo. Si cercò di unire in un'unica opera il dizionario e l'enciclopedia, con uno sguardo anche alle «corrispondenti voci del Francese, dell'Inglese e del Tedesco», per farsi «capire agevolmente da tutti senza venir meno alla precisione scientifica». Il prezzo doveva politicamente essere contenuto, per adeguarsi alle «più modeste condizioni economiche [...] con tenui quote mensili».

Se si voleva entrare nelle case del popolo e diffondere la cultura a ogni costo, non si poteva eludere il confronto con la rivoluzione fascista, come leggiamo nella premessa alla prima edizione: «Il “dinamismo” promosso dalla guerra prima e dal Fascismo poi, non ha soltanto vinto le inerzie mentali ed eccitato la volontà, ma ha dato nuovi indirizzi alla cultura, e insieme ha “revisionato” i modi d'acquistarla. La cultura stessa, per effetto della guerra e per le trasformazioni operate in tutta la vita sociale dal Regime Fascista, ha subito

una profonda revisione; non sono crollati soltanto dei secolari imperi e dei sistemi politici, è crollato tutto un mondo di nozioni, di idee, di sentimenti, di gusti, di tendenze, che sono di ieri e ci sembrano così lontani nel tempo: uomini nuovi, nuove cose sono apparsi sulla scena del mondo, nuovi pensieri tenzonano nel capo dell'uomo insonne, per i quali occorrono nuove voci, così come occorrono nuove espressioni sia per ritrarre l'aspetto nuovo di cose e di fatti antichi, quanto per presentare le meraviglie che la scienza va scoprendo ed inventando».

Si doveva rendere l'impresa accettabile al Regime, ma occorreva anche aggirare sapientemente le costrizioni imposte da chi voleva vedere nel fascismo il fine e nella guerra la logica della storia, con le connesse falsificazioni e la conseguente apologia retorica del Duce. Occorreva salvaguardare il più possibile lo spirito che aveva animato le università popolari di inizio secolo e che a Milano animava la Società Umanitaria.

Il *DEM* aveva infatti il suo cuore nella Milano antifascista ed era stato proposto inizialmente alla casa editrice milanese "La Prora", che presto, però, rinunciò all'impresa, ritenuta troppo velleitaria. Nacque così l'idea di una casa editrice indipendente Società Anonima Edizioni LABOR. Il fondatore Daniele Ercoli, già autore di alcuni compendi di grammatica e di aritmetica per le scuole, aveva lavorato prima alla Mondadori ed era stato già un fondatore, insieme con Giuseppe Locatelli, proprio della casa editrice "La Prora". Ercoli, antifascista, aveva collaborato a Milano alla distribuzione della stampa clandestina per il gruppo di Giustizia e Libertà, come conferma una lettera di delazione del 26 aprile 1931 della spia Carlo Del



Re al capo della polizia fascista Arturo Bocchini. Socialisti e antifascisti erano anche i due suoi soci cofondatori, i maestri Luigi Bertana e Aurelio Molinari. Quest'ultimo, nell'ambito delle iniziative della milanese Società Umanitaria, era stato tra gli ispiratori del progetto socialista del podere rurale di Cormano "La Gioiosa", attivo tra 1918 e 1923, dove si accoglievano i figli degli operai milanesi, prima la domenica, poi anche d'estate, per consentire loro, tra svago, arti manuali e formazione, un'educazione ispirata – come scrive l'opuscolo di presentazione – «all'esercizio pratico della solidarietà», principio antitetico ai fondamenti aggressivi e competitivi dell'etica fascista. Nato con questi spiriti, il *DEM* si pubblicò in più edizioni fino ai primissimi anni Sessanta del No-

UNA SQUADRA D'ECCEZIONE

Nella pagina accanto, Andrea Tacchinardi nel 1932 alla sinistra di Salvatore Principato (col cappello) (fotografia di proprietà di Massimo Castoldi).

PER ELEVARE LE CLASSI PIÙ UMILI

vecento, attraversando quasi trent'anni di storia italiana. L'ultima edizione, in sei volumi, completamente rivista e ampliata, risale al 1959 ed ebbe successive ristampe. Oltre ai fondatori della casa editrice, tra i collaboratori che accompagnarono l'opera dalla prima all'ultima edizione vi furono il vice direttore della Biblioteca Comunale di Milano, Giovanni Bellini, di cultura liberale, antifascista dichiarato, sia pure cauto nella partecipazione ad attività clandestine, e il maestro socialista Andrea Tacchinardi, che, più radicale, nato a Pieve Porto Morone in provincia di Pavia, aveva collaborato fin da ragazzo col sindacalista socialista Emilio Canevari, suo compaesano. Iscritto al Partito socialista, fu attivo in politica a livello locale, consigliere comunale a Pieve Porto Morone e consigliere provinciale per il mandamento di Cortelona; perseguitato dal fascismo, si distinse soprattutto per la sua attività nel sindacato magistrale.

Proprio Tacchinardi ci ha lasciato un'importante testimonianza sulla vicenda redazionale ed editoriale del *DEM*, ricordando soprattutto un nome di collaboratore, che non figura in nessuna delle edizioni, il maestro Fabio Maffi, a tutti noto per il suo dignitoso riserbo: «I promotori erano insieme ordinatori, redattori, revisori, illustratori, correttori dell'opera, che era affidata per la diffusione alla Casa Editrice "La Prora". Per tutti questi compiti si disponeva di una stanza e dell'aiuto di una dattilografa, messa a disposizione dalla Casa Editrice. I promotori si distribuirono animosamente le parti e si misero al lavoro con ardore. Le prime dispense ebbero una buona accoglienza dal pubblico, ma la Casa Editrice non reggeva al carico finanziario e si ritirò dall'impresa. I cinque

autori [Daniele Ercoli, Luigi Bertana, Andrea Tacchinardi, Giovanni Bellini, Aurelio Molinari] promossero un'altra combinazione commerciale ed infine coi... salvadanai di casa fondarono la Casa Editrice LABOR per la pubblicazione del *DEM*.

L'opera procedeva faticosamente, ma il successo si faceva sempre più sicuro, per merito specialmente dell'Ercoli che dirigeva la propaganda e la produzione. Bisognava tuttavia accelerare il ritmo del lavoro. Fu allora che cercammo dei collaboratori. Il primo, in ordine di tempo, fu Fabio Maffi, al quale affidammo la revisione delle cartelline che i redattori compilavano quotidianamente. Lavoro di grande responsabilità che richiedeva attenzione, diligenza, occhio sicuro, cultura, gusto e una grande padronanza della lingua: tutte doti e qualità che Egli mostrò di possedere in altissimo grado. Tanto che divenne, di fatto, l'arbitro delle piccole, inevitabili contese che andavano sorgendo fra gli autori ed anche fra i collaboratori, i quali via via aumentavano di numero. Fra i primi ad essere chiamati furono Achille Agazzi, Giovanni Zibordi, Antonio Basso, che assunsero parti notevoli dell'opera e la portarono a compimento con grande e lodevole impegno. [...] Animatore dell'equipaggio era Daniele Ercoli che trovava tempo e forze per il lavoro di redazione e per quello sempre più complesso e gravoso di dirigere l'amministrazione e di sviluppare la produzione. Era coadiuvato in questa sua multiforme attività da Lamberto Jori, Carlo Dell'Acqua, Aurelio Castoldi, Gustavo Della Frattina. [...] [Fabio Maffi] lavorava in una stanzetta del suo modesto alloggio di Via Bronzetti 37, stipata di dizionari, enciclopedie, libri, testi d'ogni genere che non

avevano più segreti per lui, che consultava talvolta più per scrupolo che per bisogno. Le cartelline si accumulavano sul suo tavolo in alte pile: Egli le traeva dalle mazzette, ad una ad una; leggeva, rileggeva e poi riduceva, aggiungeva, emendava, ricuciva, fondeva quelle nostre voci, talvolta tormentate per il desiderio di farvi entrare ciò che il ristretto numero di parole non consentiva. Le sue variazioni stilate con una scritturina minuta, ma chiara, erano sempre o quasi sempre appropriate, si trattasse di voci del lessico o di storia, geografia, scienze, arte, sport. S'era fatto una cultura enciclopedica non con letture occasionali, ma con lo studio indefesso di tutta la sua vita. Fu una grande fortuna per noi l'averlo avuto compagno di lavoro in quei memorabili anni. Aveva allora più di settant'anni; si avviava verso l'ottantina, ma dava a noi tutti esempio di resistenza e di abilità in un lavoro che stremava anche i meno anziani».

Altri due nomi in evidenza tra i collaboratori sia della prima sia dell'ultima edizione furono il botanico e politico socialista pavese, antifascista, nonché deputato alla Costituente, Luigi Montemartini e il pedagogista Nazareno Padellaro, sempre presente, nonostante la sua dichiarata e attiva compromissione col regime fascista, al punto da imporsi come stretto collaboratore di Giuseppe Bottai. In quanto grande e attivo lottatore contro la piaga dell'analfabetismo, a cui dedicò tutta la vita, Padellaro fu richiamato nel dopoguerra come direttore del Ministero della Pubblica Istruzione dal ministro Guido Gonella e fu, negli anni Sessanta, l'ideatore del popolare programma televi-



sivo *Non è mai troppo tardi*, con lo scopo di combattere l'analfabetismo, ancora diffusissimo al tempo soprattutto tra gli italiani adulti, ormai fuori dall'età scolare, e condotto dal maestro Alberto Manzi.

Posso immaginare conflitti e tensioni nella compilazione delle schede di molti lemmi, soprattutto quando si affacciavano i temi di storia contemporanea, ma mi piace rilevare che alla fine il risultato è stato quello di fare prevalere il rigore storico su ogni forma di giudizio fazioso o di mistificazione, alla quale, sappiamo, il fascismo era avvezzo. È dato ampio spazio a lemmi come «fascismo», «Mussolini» e «Hitler», con qualche concessione alla mentalità dominante. Il lemma dedicato a «Matteotti» è stato inevitabilmente sacrificato per il suo estremo valore simbolico. Troviamo, tuttavia, lemmi come «antisemitismo», «ebreo», senza dichiarazioni razziste, e anche «Lenin», «Trotzkij», «Gorkj» e «Stalin»; oltre a «Bissolati», «Gobetti», addirittura «Marx» e «Turati». Nel complesso, il sapere non appare contaminato dall'infezione fascista.

Si era costretti al silenzio, ma si cercava ugualmente di parlare, nei limiti consentiti, senza forzare il Regime a uno scontro diretto, che avrebbe tolto ogni opportunità di proseguire, secondo il più autentico progetto socialista, nella formazio-

NUOVA GENERAZIONE

Nella pagina accanto, Aurelio Castoldi negli anni Sessanta (fotografia di proprietà di Massimo Castoldi).

PER ELEVARE LE CLASSI PIÙ UMILI

ne del popolo. Il *DEM* si guadagnò presto un vasto pubblico di lettori.

Enciclopedia "LABOR" del ragazzo italiano

Con le medesime finalità, quattro anni dopo, le Edizioni LABOR pubblicavano l'*Enciclopedia "LABOR" del ragazzo italiano*, che usciva in prima edizione il 15 settembre 1938 dalle officine della Società Anonima Bolis di Bergamo, negli stessi giorni nei quali Benito Mussolini promulgava a Trieste le leggi razziali antiebraiche.

L'opera, inizialmente in sei volumi e un fascicolo di indici, a partire dal 1938 ebbe otto successive edizioni, arrivando fino ai primi anni Settanta.

Il primo comitato di redazione fu composto da Achille Agazzi, Giovanni Bellini, Aurelio Castoldi, Daniele Ercoli, Dionigi Ercoli, Giuseppe Latronico, Pietro Pallavidino. I due nomi nuovi, che non compaiono nel comitato di redazione del *DEM*, ma che seguirono nei dettagli la compilazione della nuova *Enciclopedia*, sono Giuseppe Latronico, responsabile per la parte redazionale e Aurelio Castoldi, responsabile per la parte tipografica, ai quali si unì Achille Agazzi, per la parte artistica.

Giuseppe Latronico, liberale, fu amico e corrispondente di Romolo Murri e di Piero Gobetti, e autore di numerosi testi scolastici e racconti per ragazzi, alcuni pubblicati nella collana "La Scala d'oro" della casa editrice UTET di Torino; a Milano fu direttore didattico alla scuola elementare Tito Speri negli anni Trenta. Aurelio Castoldi, socialista, tipografo, sindacalista, maestro elementare a Milano, autore di romanzi per ragazzi, era stato con Alcide Malagugini nel Consiglio comunale di Pavia, eletto nel 1920 e co-

stretto alle dimissioni dai fascisti nel 1922. Fu segretario dell'Università popolare di Pavia e fu attivo antifascista durante il Ventennio.

L'obiettivo era quello di fornire ai bambini in età scolare un'opera polivalente ed enciclopedica, che riuscisse ad avvicinarli e a interessarli a tutte le forme del sapere. L'intuizione del progetto risiedeva, come nel *DEM*, nella difficile gestione del rapporto col fascismo, che doveva esserci e doveva essere esplicitamente dichiarato in alcune sezioni dedicate, intitolate *Nel segno del littorio* e *Realizzazioni fasciste*, ma lì doveva rimanere confinato senza intaccare, contaminare minimamente tutto il resto dell'impianto dell'opera. Tra i collaboratori furono chiamati anche fascisti dichiarati come Franco Ciarlantini, Vittorio D'Aste, Luigi Emanuele Gianturco e Arturo Marescalchi, che sarebbero spariti dall'elenco dei collaboratori con la quinta edizione del 1945, ma l'intelligenza dell'operazione stava proprio nel mantenere il più possibile il resto dell'*Enciclopedia* intatto dalla contaminazione fascista, che diventava tanto più pericolosa, quanto non era facilmente riconoscibile.

Non vi si legge alcun cenno antisemita, quando si parla di ebrei, né alcuna fascistizzazione della tradizione storica e artistica. Restano esemplari, a mio avviso, le pagine dedicate a *Il popolo d'Israele*, che si mantengono, anche dopo il 1938, intatte da ogni pregiudizio razziale (vol. I, pp. 129-132; vol. IV, pp. 181-184). Né ci sono, per esempio, giudizi restrittivi sulla rivoluzione bolscevica del 1917 e sul governo delle attuali repubbliche sovietiche nell'insero dedicato alla Russia come *U.R.S.S.* (vol. V, pp. 159-160).

Di più e di meglio forse in quegli anni non si po-

teva fare, se si voleva agire nella società e non solo nella propaganda clandestina. Il lavoro fu condotto così bene che, dopo la Liberazione, si è potuta pubblicare la quinta edizione, limitandosi a eliminare gli inserti fascisti, senza altre modifiche.

Ben lo sapeva il maestro Salvatore Principato, poi ucciso dai fascisti, su ordine tedesco, in Piazzale Loreto il 10 agosto 1944, che, amico di Andrea Tacchinardi e di Giuseppe Latronico, si era prestato alla vendita al dettaglio di questi volumi, non solo per coprire parte della sua attività clandestina, ma anche perché convinto della bontà dell'impresa culturale ed editoriale, riassunta nell'ultimo paragrafo dell'introduzione, dedicata ai «piccoli e giovani lettori»: «Vogliamo [...] aprirvi la finestra incantata oltre la quale si distendono e si stagliano i panorami più suggestivi del vasto mondo del sapere, con le loro nubi e le loro montagne, con le loro immense pianure e le loro città formicolanti; e vogliamo insegnarvi a guardare da quella finestra, con gli occhi e col cuore, con la fantasia e col pensiero, perché possiate meglio penetrare le profondità prodigiose della natura e della vita».

Dopo la morte del fondatore

Nonostante la morte nei primi anni Cinquanta di alcuni tra gli artefici del primo progetto, a partire da Daniele Ercoli, che morì a soli 54 anni nel 1951, da Achille Agazzi morto nel 1952 a 55 anni e da Luigi Bertana, morto nel 1953 a 64 anni, il catalogo delle Edizioni LABOR si arricchì nel tempo, comprendendo, in linea con le idee dei fondatori,



prevalentemente opere di carattere enciclopedico e divulgativo, quali l'*Enciclopedia medica per tutti*, *Il libro d'oro della donna*, *Geografica*, *Animali* di Giuseppe Scortecci, *Mondo verde* di André Guillaumin, Fernand Moreau e Claude Moreau, *Ethnologica* di Vinigi L. Grottanelli, *Storia d'Europa* di H. A. Laurens Fisher, *Storia d'Italia dal 1861 al 1958* di Denis Mack Smith, *Dei e Miti* di Corrado D'Alesio; oltre a *Le Stagioni. Biblioteca metodica del ragazzo italiano* diretta da Dino

Provenzal, a guide ed edizioni anastatiche preziose. Nel 1965, ventennale della Liberazione, furono le Edizioni LABOR a pubblicare il fondamentale volume *La Resistenza in Lombardia. Lezioni tenute nella Sala dei Congressi della Provincia di Milano (febbraio-aprile 1965)*, su iniziativa di Lamberto Jori, figura importante del socialismo milanese, all'epoca con Aurelio Castoldi dirigente della casa editrice, oltre che segretario tesoriere dell'Istituto storico della Resistenza in Lombardia, assessore alla Cultura e allo Spettacolo del Comune di Milano con sindaco Antonio Greppi, e socio fondatore del Piccolo Teatro.

Nel 1968 le Edizioni LABOR avevano «una cinquantina di dipendenti», con un fatturato di «oltre un miliardo annuale».

Tra l'aprile e il maggio 1972 la Società per Azioni Poligrafiche Bolis di Bergamo ne rilevò il catalogo e nel 1976 stampò l'ultimo, undicesimo, volume di aggiornamento dell'*Enciclopedia "LABOR" del ragazzo italiano*.

Massimo Castoldi

EDIZIONI SETTECOLORI
QUARANT'ANNI DI STORIA (1980-2020)

MOSCHETTIERI DI CARTA

MOLTI ANNI DOPO LA SCOMPARSА DEL FONDATORE, IL FIGLIO "RICHIAMA" IN SERVIZIO GLI AMICI DEL PADRE PER TORNARE A PUBBLICARE TITOLI CHE NON SI PIEGANO ALLE REGOLE DELLA MODERNITÀ

di STENIO SOLINAS

La storia della casa editrice Settecolori ha una sua cadenza che un po' ricorda il più celebre dei cicli romanzeschi di Alexandre Dumas, quello inaugurato da *I tre moschettieri* e proseguito con *Vent'anni dopo*. C'è, per la verità, un terzo volume, *Il visconte di Bragelonne*, come sua degna anche se malinconica conclusione, ma mi sarà consentito lasciarlo da parte, perché ha a che fare con un futuro ancora lontano e su cui non ha molto senso qui e ora interrogarsi.

Chi mi sta leggendo potrà legittimamente sorprendersi di questo abbinamento fra editoria e romanticismo, in un'epoca oltretutto dove il business sembra regnare incontrastato e i buoni sentimenti godono di cattiva stampa. Si dice che siano gli effetti della modernità, se non della post-

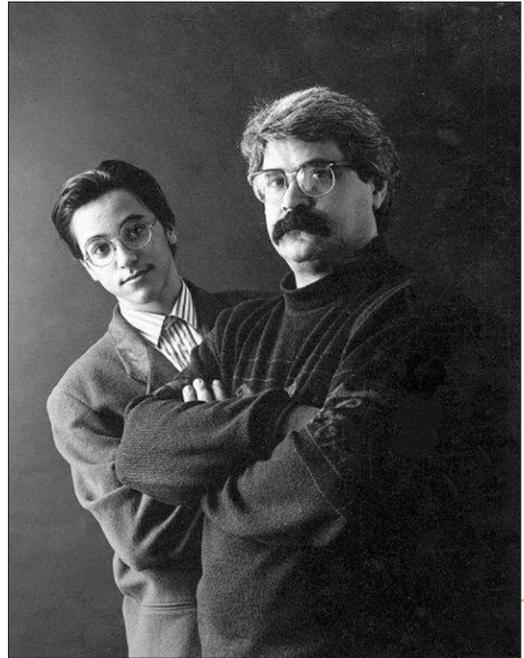
modernità, e sarà senz'altro così, ma a volte è più interessante, nonché più divertente, andare in controtendenza e in fondo si scrivono e si pubblicano libri per alimentare quel piacere e quella passione segreta che è la lettura, la più potente fra le armi di distrazione, ma anche di auto-riconoscimento di massa: leggo, dunque sono; esisto, dunque leggo.

Cominciamo dal principio, che è sempre il modo migliore per iniziare una storia. Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, un calabrese giovane e ambizioso, che si chiamava Pino Grillo, decise di fondare una casa editrice e si rifece nel nome al titolo di un libro, *I sette colori*, appunto, scritto negli anni Trenta sempre del Novecento da un autore francese, Robert Brasillach. Nella fattispecie si trattava dell'ambizioso tentativo di

costruire un'opera romanzesca intorno alle sette "tonalità" che potevano essere usate: lettere, racconto, discorso, diario, riflessione, documenti, dialogo.

Se si vuole, quello di Brasillach era un testo sperimentale, in un'epoca in cui il cosiddetto romanzo tradizionale, quello di matrice ottocentesca, era ancora in buona salute, a dispetto di tutti gli "ismi" letterari che nel XX secolo avevano intanto preso a soffiare: futurismo, vorticismismo, surrealismo dadaismo, joycismo... Alla fine dei Settanta, però, la sperimentazione aveva avuto la meglio sulla tradizione e fra opera aperta, *lector in fabula*, semeiotica, psicanalisi e strutturalismo applicati il romanzo era un "cadavere eccellente" e a disposizione per qualsiasi trapianto d'organi e/o manipolazione. L'eccessiva politicizzazione fece il resto e l'essere il romanzo un portato della borghesia in quanto classe sociale, ne accentuò i rifacimenti, le mutilazioni, le dissacrazioni, nonché l'inferiorità rispetto a tutto ciò che nel nome del "nuovo che avanza" aveva il sapore della contestazione se non della rivoluzione.

Intelligentemente Grillo mise perciò quella pappola di colori al servizio di più testi che, nella loro specificità, ne potessero comunque dare conto. Per esigenze di spazio ne citerò uno soltanto, che fu anche un piccolo fenomeno editoriale. Uscì nel 1984, si chiamava *C'eravamo tanto a(r)mati* e metteva insieme venticinque testimonianze, delle più diverse provenienze e nelle più diverse forme, sugli anni Settanta, scritte da chi in quel decennio si era ritrovato da adolescente o da trentenne. Qualche nome: Giordano Bruno Guerri, Paolo Isotta, Massimo Cacciari, Alberto Camerini, Oliviero Beha, Massimo Fini, Giam-



piero Mughini, Francesco Guccini, Gianni Rivera... Fu, per certi versi, un libro che la faceva finita con gli "opposti estremismi", con l'impossibilità di un dialogo generazionale, con l'idea manichea di una destra e di una sinistra.

Pino Grillo era un editore militante: seguiva i libri in tipografia, ne curava la grafica, faceva le spedizioni, girava per le librerie portando direttamente le copie stampate, riprendendosi le rese. Era in buona compagnia: Scheiwiller, Vicari, Baraghini, Pironti, per fare solo qualche nome, facevano parte della stessa confraternita. Erano "l'altra" editoria: non voglio dire che fosse mi-

gliore di quella ufficiale, senz'altro però era diversa e credeva più nel libro in sé che nel best-seller come categoria assoluta.

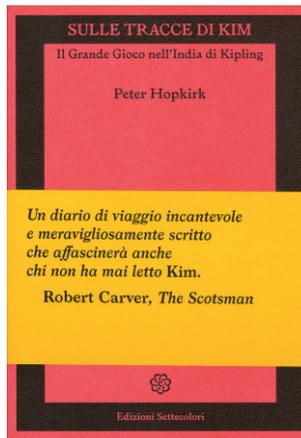
Pino Grillo è morto nel Duemila, a nemmeno cinquant'anni. Ha lasciato dietro di sé un piccolo catalogo di grandi nomi, Attilio Mordini, Thomas Molnar, Jean Cau, Jean-Jacques Langendorf, Alain de Benoist, Alberto Pasolini Zanelli, Nico Perrone, Pierre Drieu La Rochelle... Ha lasciato anche degli amici, frutto di incontri, suggerimenti, realizzazioni, speranze. Soprattutto, ha lasciato un figlio, Manuel. E qui veniamo ai vent'anni dopo del secondo volume del ciclo di Dumas.

Ragazzo alla scomparsa del padre, Manuel Grillo ha inizialmente dato vita a un'Associazione degli amici della Settecolori e ultimato alcuni dei volumi che Pino Grillo aveva ancora in cantiere, un gesto di testimonianza filiale più che un impegno editoriale. Da allora sono trascorsi degli anni, Manuel Grillo è cresciuto, è a sua volta divenuto padre, e crescendo si è accorto che l'editoria ce l'aveva nel sangue, era più forte di lui e della fortunata vena imprenditoriale di cui intanto aveva dato prova nel campo del turismo. Così, nel 2020 ha chiamato a raccolta i vecchi amici del padre, compresa qualche *new entry* nel frattempo avvenuta, e ha dichiarato la sua disponibilità a ripartire. Un progetto nuovo, nella grafica, nella struttura societaria, nelle ambizioni, ma con il cuore antico del desiderio di dar vita a un catalogo lontano dalla mo-

dernità di massa e dai suoi riti, il piacere della lettura come antidoto alla fatica di vivere, il gusto della scoperta, della spregiudicatezza, della contaminazione intelligente. La nuova Edizioni Settecolori è nata allora, uno scelto gruppo di professionisti e però dei rami più svariati, avvocati, manager, architetti, eccetera tutti fra loro legati dall'amore per i libri e dal senso dell'amicizia.

Di questo nuovo corso, proprio quest'anno, sono usciti finora quattro libri; entro il biennio saranno quattordici. Nel descriverli, sia pur brevemente, si avrà un'idea dello spirito che li anima. Prima però vorrei fare un breve inciso sulla nuova veste grafica, opera di Gianluca Seta, che si avvale di un nuovo logo rispetto all'antico E7C, dove la C, in cerchio intorno alla E per sette volte, finisce per formare un fiore che ha in sé il valore della rinascita. C'è poi una reinterpretazione della "cornice" delle copertine e l'utilizzo per queste ultime di una carta goffrata "sbucciata" che rimanda a quegli agrumi del Sud che sono un tutt'uno con la sua storia editoriale.

Veniamo ora ai titoli pubblicati. Tre fanno parte della collana di saggistica "Foglie d'Erba" e sono: *Sulle tracce di Kim*, di Peter Hopkirk; *Baionette a Lhasa*, di Peter Fleming; *338171 T.E.*, di Victoria Ocampo. Rientrano, per molti versi, nel *travel writing* di matrice anglosassone, hanno per autori firme d'eccezione, raccontano storie esemplari: un viaggio contemporaneo alla ricerca dell'India di Kipling; il racconto dell'invasione



In queste pagine, le copertine di due dei primi titoli pubblicati dalle Edizioni Settecolori alla ripresa dell'attività. Fanno parte della collana di saggistica "Foglie d'Erba".

britannica del Tibet nel 1904; un'analisi psicologica, frutto di una squisita sensibilità femminile, del colonnello Lawrence, meglio conosciuto come Lawrence d'Arabia. Il quarto, nella collana "Il Battello Ebbro", è *I due stendardi*, di Lucien Rebatet, un romanzo straordinario per ricchezza stilistica nonché per mole, 1.300 pagine, definito da George Steiner «uno dei capolavori segreti della letteratura moderna, superiore a qualsiasi libro di Céline, eccetto forse il *Voyage*». François Mitterrand, che fra i presidenti della Repubblica francese è stato, con de Gaulle, il più imbevuto di letteratura, era solito dire: «L'umanità si divide in due campi. Quelli che hanno letto *I due stendardi* e gli altri».

Sempre nel 2021 usciranno ancora in questa collana *La fionda* di Ernst Jünger e *Il questionario* di Ernst von Salomon, due nomi che sono due capisaldi della letteratura tedesca, un romanzo di formazione il primo, ambientato negli anni che precedono la Prima guerra mondiale; un romanzo-verità il secondo, ritratto in controluce dell'anima profonda tedesca, miserie e grandezze comprese.

Nella collana "Foglie d'Erba" è invece prevista la riproposta di *Volapié*, di Max David, che resta il più bel libro sulla taumachia, superiore alla stessa *Morte nel pomeriggio* di Ernest Hemingway, scritto da chi fu per un quarto di secolo un giornalista-principe del *Corriere della Sera*; *Servizio inutile*, di Henry de Montherlant, sma-

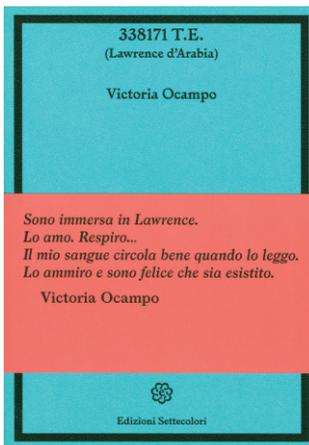
gliante apologia dell'individuo a petto dei totalitarismi, ideologici, politici, sociali, che minacciano d'inghiottirlo.

L'anno 2021 prevede ancora tre titoli, in una collana "eccentrica" e per questo chiamata "Solitudini". Sono *Erodiade* di Gustave Flaubert, nella traduzione e cura di Giovanni Iudica; *Sette giorni a Venezia*, una *flânerie* artistica fra calli e campielli, bacari e squeri, di Gianmaria Donà dalle Rose, un cognome che è tutt'uno con la storia della Serenissima; *Elogio della vanità*, di Giuseppe Berto, un inedito dell'autore de *Il male oscuro*, l'analisi dell'inutile agitarsi di una società orfana di ogni categoria in grado di guidarla.

Per il 2022 Settecolori proporrà *Londra*, di Paul Morand, *La vita a modo mio*, di Wilfred Thesiger, *La seconda morte di Ramón Mercader*, di Jorge Semprún, *La notte che arrivai al caffè Gijón*, di Francisco Umbral e *Una scimmia in inverno*, di Antoine Blondin. Anche qui, il nome degli autori rimanda a Francia, Inghilterra, Spagna, a un "vagamondo" come

Morand a un esploratore nomade come Thesiger, a un testimone del secolo come Semprún a un pamphlettista di talento come Umbral, a un "usaro" delle lettere come Blondin. E insomma come si vede, il tono moschettiere del ciclo di Dumas risuona nei nomi, nei titoli, nella filosofia della Settecolori. Uno per tutti, tutti per uno, l'editoria come un'eterna avventura.

Stenio Solinas



LA CASA EDITRICE BIANCHI-GIOVINI
DI UGO DÈTTORE E BIANCA UGO (1942-1958)

SENZA TEMERE LA GUERRA

MENTRE DIVAMPA IL SECONDO CONFLITTO MONDIALE, UNA COPPIA CHE FINO AD ALLORA HA LAVORATO PER BOMPIANI DECIDE DI DAR VITA A UN NUOVO MARCHIO, CHIAMANDO A RACCOLTA GRANDI NOMI DELLE LETTERE

di PATRIZIA CACCIA

Fu nel 1931, con la pubblicazione del romanzo *L'aureola grigia* edito da Bompiani, che il sogno del professor Ugo Dèttore (Bologna, 1905-Santa Margherita Ligure, 1992) di dedicarsi unicamente agli studi iniziò a realizzarsi. Il vero cambiamento, però, avvenne nella seconda metà degli anni Trenta quando, dopo l'uscita del secondo romanzo, *Quartiere Vittoria* (1936), e l'assunzione di vari incarichi, entrò a far parte a pieno titolo dell'*entourage* Bompiani. Le funzioni di maggior rilievo che ricoprì furono di direttore di redazione del nascente *Dizionario letterario delle opere*

e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature e poi di membro del comitato editoriale dell'*Almanacco letterario*.



Quelli furono anche gli anni in cui Dèttore conobbe Bianca Ugo che sposò nel 1938. Bianca (Genova, 1910-Milano, 1982) aveva studiato lingue e il tedesco in modo approfondito presso il prestigioso collegio svizzero delle suore della Santa Croce a Menzingen, nel Canton Zugo. Approdata a Milano, dopo aver risieduto per breve tempo a Trieste, mise a frutto questa sua conoscenza, traducendo per Corticelli, dall'Oglio-Corbaccio, Elettra, Mondadori e Bompiani per il quale, secondo quanto

Nella pagina accanto, Ugo Dèttore in una foto scattata negli anni Cinquanta. Qui sotto, Bianca Ugo in un'immagine del 1939.

scritto al suo fondatore nel novembre 1941, lavorò sempre con entusiasmo e passione.

Tuttavia la partecipazione con ruoli di rilievo all'innovativo progetto di Valentino Bompiani, che molto si basava sulla sinergia tra autori e intellettuali, e la dichiarata stima tra la coppia e l'editore, loro testimone di nozze, non furono fattori sufficienti a far apprezzare ai due, soprattutto al professore, il lavoro svolto in quell'ultimo lustro. Anzi, l'esperienza fin lì maturata sollecitò Dèttore a perfezionare «un programma editoriale [...] non sciocco [...] per intraprendere un'editoria che non [voleva] essere dilettantesca».

Con questi presupposti, il 16 aprile 1942, Ugo Dèttore e Bianca Ugo costituirono la S.p.a. Bianchi-Giovini. Il nome fu scelto per onorare la figura del nonno di Dèttore, Aurelio Bianchi-Giovini, giornalista e politico dell'Ottocento. Il logo identificativo che scelsero fu una tartaruga alata, simbolo di evoluzione. La sede, fissata nella centralissima Via dell'Annunciata 34 a Milano, venne arredata da due dei nove soci, gli amici architetti Gian Luigi Banfi e Lodovico Barbiano di Belgiojoso, fondatori nel 1932, con Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers, dello Studio BBPR situata nella stessa via. Bompiani digerì male la nascita di questa nuova realtà perché, malgrado le smentite di Dèttore, le proposte della neonata Casa, annunciate dalle colonne del *Giornale della Libreria*, assomigliavano tanto alle sue e si avvalevano persino delle stesse firme.

Le pubblicazioni Bianchi-Giovini presero avvio



nel 1942 avendo come riferimento il riconoscimento dell'importanza dell'interazione tra le culture, processo indispensabile all'accrescimento della propria. Su questa base venne edito il primo titolo, *Dolce stil novo*, a cura di Carlo Cordié. Con esso si inaugurò la collezione "Europa. Storia e documenti dei movimenti letterari europei", attraverso la quale i più stimati studiosi del periodo, da

Mario Bonfantini a Carlo Bo, da Mario Praz a Vittorio Santoli fino a Vittorio Lugli, si incaricavano di esplorare la vita letteraria europea.

La serie "Conoscenza", che avrebbe dovuto articolarsi in Lettere, Arti, Storia e Scienze, esordì invece con *Le Lettere*, una raccolta di saggi sulle principali letterature e i loro capolavori. A firmarli furono, tra gli altri, Carlo Boselli, Carla Cremonesi, Giovanna Federici Airoidi, Stanislaw Lokuang, Soichi Nogami, Ada Gobetti e lo stesso Dèttore. Con queste prime uscite eccellenti Dèttore, di fatto, concretizzava quanto sostenuto nel programma esposto al patron di Corso di Porta Nuova 18.

Di tutt'altro genere, ma sempre comunque con uno sguardo meno provinciale rispetto alle pubblicazioni italiane di quel tipo, fu l'*Enciclopedia della donna* curata da Bianca Ugo nel 1943. Si trattava di un progetto elaborato dai Dèttore dopo che Bompiani, nel 1938, aveva sottoposto al loro giudizio la possibile acquisizione di un'enciclopedia tedesca del 1932, probabilmente *Das Lexikon der Hausfrau. Ein praktischer Ratgeber für Heim und Familie*. Sebbene il professore la rite-

CLASSICI DI TUTTO IL MONDO

Nella pagina accanto, la copertina del primo volume delle *Mille e una notte*, prefato dallo stesso Dèttore, programmato durante la guerra e pubblicato solo alla fine dell'aprile 1945.

STORIE EDITORIALI DIMENTICATE

nessa troppo legata alla cultura teutonica e quindi poco adatta alla nostra, considerò positivamente la sua struttura generale tanto da comunicare a Valentino: «Mia moglie si è già accinta a questa opera, raccogliendo uno schedario di circa 4.000 voci divise per gruppi». Nonostante ciò l'idea non venne recepita, venne invece raccolta in Via dell'Annunciata. Oltre a Bianca lavorarono a essa Renato Curletto, Elena Valla Ceva e Licinia Conforti. Le illustrazioni erano di Brunetta, Renato Mercatali e Salvatore Fiume che con questa partecipazione divenne illustratore di punta della Bianchi-Giovini. L'apprezzamento dei lettori fu tale da essere riproposta, con lemmi e collaboratori ampliati, fino al 1955.

Sempre con la volontà di offrire un'editoria di qualità vennero concepite "Ulisse", una collana che sotto l'egida di Dèttore e Giancarlo Vigorelli si occupava di etica, religione e problemi sociali, e "Aretusa", che intendeva presentare quel segmento di narrativa classica e straniera trascurata dai più perché considerata poco "moderna". A inaugurarla furono i *Quaderni postumi del Circolo Pickwick* di Charles Dickens tradotti dallo stesso Dèttore.

La vena ottimista dei fondatori della Bianchi-Giovini, che avevano avviato l'impresa incuranti del conflitto in corso, non venne frenata neppure dai bombardamenti del ferragosto 1943 che distrussero la sede e costrinsero i titolari a spostare gli uffici nella loro abitazione in Via Borgonuovo 24.

Già il 23 settembre, infatti, fu licenziato *Gli sposi promessi* ("Aretusa"), a cura di Vigorelli fuggito in Svizzera dieci giorni prima, dopo essere stato allontanato dall'insegnamento nella prima

vera precedente per antifascismo. A illustrare la cosiddetta "seconda minuta" dell'opera di Manzoni fu Gabriele Mucchi, il quale rammenta nel libro di memorie *Le occasioni perdute* quelle «lunghe notti invernali del coprifuoco», tra febbraio e giugno del 1943, passate a disegnare per la Bianchi-Giovini. Dèttore, però, apprezzò poco la copertina che avrebbe preferito colorata, tanto che l'edizione uscita nel 1953 ne riporta una leggermente diversa: si differenzia dalla prima soltanto per lo sfondo di una tonalità più tenue e per una zampa del cavallo, che campeggia al centro, troncata anziché intera; la massima concessione che l'editore ottenne dall'artista che, anzi, lo redarguì dal mettere mano alla sua "creatura".

Più accondiscendente fu invece l'atteggiamento di Salvatore Fiume, adorato dalle figlie di Bianca perché da assiduo frequentatore della famiglia leggeva loro le favole della buonanotte. Il pittore siciliano fu anche l'autore di un apprezzato romanzo autobiografico, *Viva Gioconda!* (collana "Tartuca", 1943), illustrato da dodici xilografie incise dal cognato, Loris Gualazzi. Il testo dovette passare dalle forbici di Dèttore che lo tagliò e ritoccò pesantemente.

Il risultato fu però molto apprezzato dai lettori. Come annota Federico Roncoroni, stretto collaboratore di Piero Chiara, nell'introduzione del volume ripresentato da Mursia nel 1975: «I tempi erano duri, ma nonostante questo, anzi forse proprio per questo, la gente leggeva molto, forse più di adesso. Il successo, insomma, fu immediato e il volume andò esaurito. Prima che la ristampa fosse approntata, i bombardamenti [però] posero fine, per allora, alla fortuna del libro».

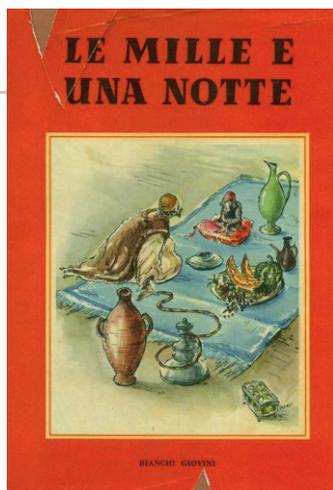
Ai problemi causati dalla guerra si sommarono

quelli legati alla censura imposta dal Minculpop che nel gennaio del 1944 decise di ritirare *Il Satiricon* (“Aretusa”), tradotto e curato dal fondatore della casa editrice, già in libreria da alcuni mesi. Le autorità sostennero che la versione proposta nella collana “Aretusa” non era giustificata da esigenze di studio.

A essere passata al vaglio del Regime non fu soltanto la produzione editoriale. Nel marzo 1944 i coniugi Dettore vennero incarcerati nel braccio tedesco di San Vittore. A riferire l’esperienza fu Bianca che affidò i ricordi a *Donne in prigione*, un racconto dallo stile asciutto pubblicato, nel dicembre 1945, dal mensile *Mercurio* dell’amica Alba de Céspedes. «Come ci son capitata non lo so. Cioè lo so benissimo come ci son capitata. L’avevo detto anche con la zia Ersilia [Ersilia Gabba Cederna, madre di Camilla]: “Vedrai che uno di questi giorni ci ficcano dentro: la nostra casa è diventata un dormitorio pubblico”. E così una mattina [...] mi son trovata in una cella. [...] [Noi recluse] eravamo tutte unite, tutte concordi, tutte solidali. [...] Sebbene da allora non siano passati molti mesi, tuttavia l’intensità della vita è stata tale, che mi son ritrovata con un numero d’anni sulle spalle quasi indicibile».

I Dettore vennero rilasciati il 31 marzo grazie all’intervento della madre del professore, Ida Guglielmi, che invocando l’appartenenza alle alte gerarchie militari del marito, ottenne la scarcerazione dei suoi cari.

La mano del Regime fu pesante con molte delle personalità, collaboratori e amici, vicine alla cop-



pia che si ribellarono al fascismo. Tra le più note: Ada Prospero vedova di Piero Gobetti (nel suo *Diario partigiano* racconta di come il lavoro per la Bianchi-Giovini fosse un alibi per venire a Milano e avere contatti con altri resistenti), Gabriele Mucchi, Giancarlo Vigorelli, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Elena

Valla Ceva, Fernanda Wittgens, Leonardo Borge, Dino Del Bo, Mario Apollonio, Mario Bonfantini e il loro carissimo amico Elio Vittorini. Alcuni di essi pagarono con la vita l’opposizione alla dittatura: Gian Luigi Banfi ed Ettore Barzini che, detenuto a San Vittore nel loro stesso periodo, consegnava i messaggi che i due si scambiavano. Entrambi morirono a Mauthausen, Banfi nel sottocampo di Gusen, Barzini in quello di Melk.

Superato questo angoscioso momento, la produzione libraria proseguì dopo pochi mesi, ma a intermittenza. Una delle cause principali di tale discontinuità furono le autorizzazioni alla stampa. Se in alcuni casi occorreva solo essere pazienti, in altri neppure i buoni rapporti di Dettore con Franco Fuscà, addetto stampa della Prefettura di Milano, furono sufficienti a ottenere l’assenso. E così alcuni importanti titoli videro la luce già nell’estate 1944, altri dovettero aspettare la caduta del Regime, altri ancora, invece, continuarono a restare nei cassetti. Al primo caso appartengono *Storia di Gil Blas di Santillana* di Alain-René Lesage, nella versione di Carlo Cordié, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso, tradotto in parte da Giu-

RIPROPOSTE E NOVITÀ

Nella pagina accanto, le copertine di volumi pubblicati durante la guerra. Il terzo appartiene invece all'ultima fase, quando sia Ugo sia Bianca si interessano alla spiritualità orientale.

STORIE EDITORIALI DIMENTICATE

Bianca Pozzo e in parte da Ugo Dèttore, le *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, *Le metamorfosi o L'asino d'oro* di Apuleio (tutti nella collana "Aretusa") e *L'epica spagnola* (collana "Europa") curata da Camillo Guerrieri Crocetti, con Fernanda Wittgens responsabile dell'apparato iconografico.

Ancora venti giorni prima della Liberazione, la Bianchi-Giovini riuscì a licenziare *Muenchhausen, una storia in arabeschi* di Karl Lebrecht Immermann ("Aretusa") volta integralmente in italiano per la prima volta da Bianca Ugo che, già nel 1942, ne aveva tradotta una parte per *Germanica*, l'antologia di narratori tedeschi a cura di Leone Traverso, nella collana "Pantheon" diretta da Vittorini per Bompiani.

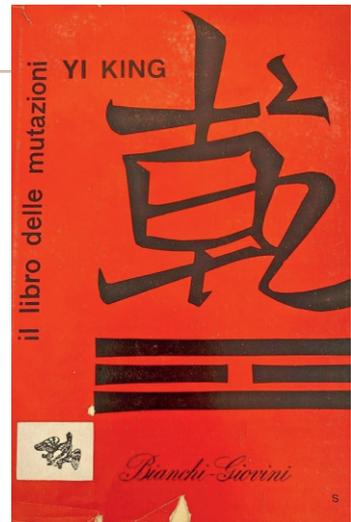
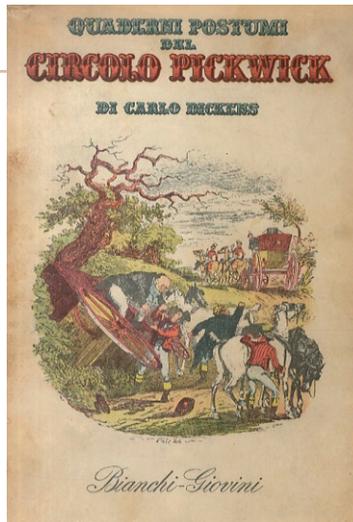
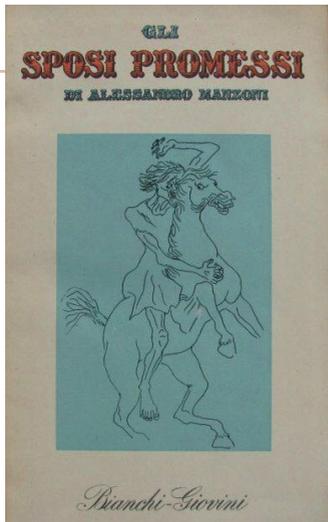
Il primo volume de *Le mille e una notte*, prefato da Dèttore, i *Viaggi di Gulliver* tradotto dal professore, *Simplicissimus* a cura di entrambi, *Il rosso e il nero* e *I tre moschettieri* (sempre tutti inseriti nella collana "Aretusa") invece andarono in libreria solo alla fine dell'aprile 1945. Molte altre opere rimasero misteriosamente in una fase di progettazione avanzata, tra queste *Gargantua e Pantagruel* che, sebbene già corredata di illustrazioni firmate da Fiume, con particolare orgoglio come ricorda il figlio, non venne mai stampata.

A fronte della effervescente produzione d'anteguerra che, nonostante le difficoltà, aveva offerto una rosa di testi interessanti, quella successiva non si dimostrò di uguale qualità.

Al termine del conflitto, i Dèttore a causa del forte dissesto economico, non poterono proseguire il piano editoriale sviluppato negli anni addietro. La forza propulsiva si esaurì nel 1946 con le serie "Narrativa straniera contemporanea" e "Cultura". La prima collana contemplò unicamente *Sotto la*

pietra lo scorpione di George Tabori, tradotto da Ugo e *Confessione al "Tari-Bari"* di Joseph Roth, autore già diffuso in Italia, ma senza il successo clamoroso che guadagnerà negli anni Settanta grazie ad Adelphi; nel 1982, sotto la direzione di Roberto Calasso, *Confessione al "Tari-Bari"* verrà presentato con il titolo *Confessione di un assassino*. La seconda collana fu invece inaugurata con il pregevole *Breve storia della musica* di Massimo Mila; il saggio, riproposto più volte, nel 1963 venne assorbito da Einaudi che lo aggiornò fino al 1977. Neppure l'uscita dell'*Enciclopedia del Cattolico*, l'ultima poderosa impresa ideata da Dèttore, sollevò le sorti della casa editrice dal disastro. Il baratro in cui precipitò è descritto in alcune lettere dal tono drammatico che Bianca Ugo indirizzò, a partire dal 1949, a de Céspedes. "La luce in fondo al tunnel" Bianca, ormai separata dal marito, iniziò a vederla nel gennaio del 1950. In quel periodo scriveva infatti all'amica di avere un programma semplice ed efficace per uscirne: pubblicare «roba di facile e rapido smercio e di poco costo [...]. Non è detto che anche noi non si possa riuscire in qualche cosa magari totalmente diverso, ma ugualmente di poco costo [...].»

Alla fine del 1951 Ugo divenne l'amministratore unico della S.p.a.. Nel 1953, grazie alla mediazione di Dino Buzzati, amico di Bianca, entrò in catalogo *La campagna elettorale* ("Tartuca"), il primo romanzo del poco noto funzionario ventitreenne del Partito comunista italiano Enzo Bettiza, a cui seguirono alcuni titoli di saggistica divulgativa. L'anno successivo fu edito *Il libro delle mutazioni, Yi King*, il primo dei classici cinesi, che contribuirà a segnare il futuro di Bianca Ugo. Nonostante la ridefinizione della linea editoriale



che produsse alcuni volumi, la Bianchi-Giovini si sciolse il 16 luglio 1958.

Conclusa questa esperienza, Dettore ritornò a far parte del gruppo dirigente del *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Collaborò con Garzanti firmando l'enciclopedia per adulti *Storia d'Italia* e alcuni libri per ragazzi. Ma fu con Rizzoli che il professore strinse un lungo rapporto traducendo numerosissimi autori classici, in particolare di lingua inglese, versioni tuttora offerte. Negli anni Settanta poi intensificò l'interesse verso la parapsicologia. Gli studi condotti sfociarono nella pubblicazione di diversi testi come *L'altro Regno. Enciclopedia di metapsichica, di parapsicologia e di spiritismo* (Bompiani, 1973) e il *Dizionario enciclopedico di parapsicologia e spiritismo* (Fabbri Editori, 1984), e contribuirono a identificare il professore quale uno dei massimi esperti della materia tanto che, dal 1981 al 1984, *La Domenica del Corriere* gli riservò uno spazio fisso, poi titolato *Mi è successo... ci devo credere?*.

Bianca Ugo, invece, tra il 1948 e il 1949 si cimen-

tò nella direzione del settimanale femminile *Campi Elisi*. Dieci anni dopo, dal 1959 al 1968, fondò la B.U.M. (Bianca Ugo Milano), una casa discografica che incideva canzoni per bambini e lezioni di storia della letteratura su long playing. Con questo supporto venivano proposte opere di classici, curate da autorevoli professori come Pietro Lazzaro, Ettore Mazzali, Maria Vailati, la cui lettura era affidata a quotati attori di teatro tra cui Marisa Pizzardi, Marisa Fabbri, Giancarlo Gonfiantini. Sfortunatamente le Teche Rai non contengono le puntate dell'aprile 1964 dove Bianca partecipò, nella veste di «specialista dei moderni metodi didattici», alla trasmissione a quiz di Mike Bongiorno *La fiera dei sogni*.

Infine, negli anni Settanta, pur continuando l'attività di traduttrice, che comprese la riduzione in italiano di alcuni testi relativi al taoismo e buddismo cinese, anch'essi proposti fino a poco tempo fa, decise di dedicarsi all'interpretazione dell'arte divinatoria I Ching utilizzando lo pseudonimo Alexa.

Patrizia Caccia

NOVECENTO DI CARTA

Qui sotto, la copertina del nuovo saggio di Irene Piazzoni, storica di professione, che apre nuovi percorsi per comprendere le vicende del libro nel secolo appena trascorso.

PER CAPIRE UN MONDO IN COSTANTE MUTAMENTO

LA "LUNGHISSIMA" STORIA DELL'EDITORIA NEL SECOLO DETTO "BREVE"

IL LIBRO NON INVECCHIA

PIAZZONI INTRECCIA MIRABILMENTE LE VICENDE DI PENSATORI, SCRITTORI, IMPRENDITORI E LETTORI

di EDOARDO ESPOSITO

L'editoria del Novecento è da tempo oggetto dell'attenzione degli studiosi, sia nei suoi aspetti artigianali o di impresa, sia per il suo intrinseco carattere di informazione e di formazione, di comunicazione e di cultura, affidato volta per volta a fogli volanti o a pubblicazioni periodiche, a libri o a dispense: in ogni caso, alla stampa su carta, che per quanto oggi insidiata e in molti casi superata dalle tecniche digitali non mostra segni né di invecchiamento né di stanchezza.

È anche un ambito che, nell'apparente semplicità del prodotto che infine ne esce, implica una serie complessa di contributi: cartiere, tipografie, distribuzione sono quotidianamente all'opera per rifornirlo, non meno delle menti che presiedono all'ideazione e all'illustrazione dei testi e di coloro che ne curano la

veste grafica, la decorazione, la pubblicità. Se ne occupano dunque storici di varie discipline, sociologi, giornalisti, e naturalmente letterati, essendo gran parte di questa merce dedicata al *loisir*, e classificata per lo più, tradizionalmente,

come letteratura "amena". Di molti di questi aspetti avevano scritto anni fa Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria nella loro *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta* (Bari-Roma, Laterza, 2000), e il periodo – coperto già per l'intero Novecento da *Un secolo di libri* di Giovanni Ragone (Torino, Einaudi, 1999) e ulteriormente analizzato negli interventi raccolti a cura di Gabriele Turi in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea* (Firenze, Giunti, 1997) – era stato

approfondito per la seconda metà del secolo da Gian Carlo Ferretti (*Storia dell'editoria letteraria*



in Italia. 1945-2003, Torino, Einaudi, 2004). Se ne propone ora una nuova visione nel volume di Irene Piazzoni *Il Novecento dei libri* (Roma, Carocci editore, 2021), una sintesi organica che torna a un'ottica complessiva dopo che si sono succeduti vari studi sull'argomento, e opere specificamente dedicate a singole case editrici come è stato il caso della paziente e doviziosa indagine condotta da Luisa Mangoni in *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta* (Torino, Bollati Boringhieri, 1999), o del volume di Ada Gigli Marchetti *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)* (Milano, FrancoAngeli, 2011), mentre Enrico Decleva aveva licenziato per la UTET, nel 1993, il fondamentale *Arnoldo Mondadori*, ricostruendo tanto la storia di un'impresa editoriale quanto quella del suo fondatore. La stessa Piazzoni si era già misurata, del resto, su un caso analogo con il suo precedente lavoro (*Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED Edizioni, 2007), né vanno dimenticate indagini e ricerche più varie svolte nel tempo, a cominciare dagli studi di Ferretti (*Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979), di Alberto Cadioli (*L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981), di Vittorio Spinazzola (*La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984), e ancora di Ferretti (*L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet. 1925-2009*, con Stefano Guerriero, Milano, Feltrinelli, 2010; *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, con Giulia Iannuzzi, Roma, minimum fax, 2014), di

Roberta Cesana (*Editori e librai nell'era digitale. Dalla distribuzione tradizionale al commercio elettronico*, Milano, FrancoAngeli, 2002) e di molti altri (di Cadioli, si veda ora *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2017). Non sono mancati convegni e raccolte di saggi dedicate alla questione, e troppo lungo sarebbe ricordarli qui, ma precisa menzione ne troviamo nel volume di Piazzoni, e nella sua agguerrita sintesi. *Il Novecento dei libri* è, oltretutto, titolo azzeccatissimo, e che meglio del sottotitolo (*Una storia dell'editoria in Italia*) allude al taglio specifico con cui questa *storia* è stata guardata: perché non tanto vi si parla di quel genere di attività imprenditoriale che, a partire dagli anni Trenta di Arnoldo Mondadori, è andata sviluppando e perfezionando il suo apparato tecnologico e produttivo, espandendosi e coinvolgendo un numero sempre più grande di addetti e una specializzazione elevatissima dei suoi macchinari; se ne prende atto piuttosto – così come dei suoi aspetti societari e finanziari – in termini di iniziative e di organizzazione, come necessario sfondo e premessa della costruzione e diffusione di quel prodotto che davvero sembra stare a cuore all'autrice: i libri.

Di questi e del loro offrirsi come strumento ora di alta cultura e di ricerca scientifica, ora di informazione e di svago – di quel sapere e di quel piacere, insomma, che hanno scelto la pagina scritta come via di comunicazione – e del loro porsi sempre come occasione di riflessione e approfondimento, anche quando si presentano sotto le “semplici” spoglie del racconto, Piazzoni appare arguta conoscitrice, e la sua *storia* si caratterizza per il gusto e la capacità di mettere al centro del discorso le tendenze che nella progettazione e nella diffusione dei libri, nel loro proporsi come pietre miliari di un percorso da non

UOMINI E LIBRI

Nella pagina a fianco, le copertine di alcuni saggi apparsi negli anni scorsi che hanno consentito di comprendere meglio i limiti e i pregi della cultura italiana.

PER CAPIRE UN MONDO IN COSTANTE MUTAMENTO

intermettere o come oggetti di cui facilitare ad ogni costo l'appropriazione, si sono via via succedute e magari imposte nel corso dei decenni. Tendenze ovviamente in relazione con gli avvenimenti socio-politici e con le fluttuazioni e i capovolgimenti di gusto e di mentalità che hanno caratterizzato il "secolo breve" (avvenimenti che Piazzoni, storica di professione, mette attentamente in rilievo), ma che non possono nemmeno prescindere dalla specificità dell'oggetto in cui si incarnano e dalla "parola" che ne costituisce il *medium*: tendenze che vorrei dunque dire "letterarie", sia pure in senso lato. È nota, del resto, l'oggettiva valenza che proprio la letteratura (in senso stretto, questa volta) ha nell'attività editoriale, anche perché – come fa notare l'autrice nella sua introduzione – «La letteratura è molto di più che "finzione" o "espressione di una individualità", del mondo interiore di un autore, letteratura è anche, sempre, una "versione" e una nozione del mondo reale» (p. 17).

Ecco dunque, all'inizio del secolo, Giovanni Laterza affidarsi a Benedetto Croce per dare stabilità a un'impresa che voleva caratterizzarsi come promotrice di cultura; e Croce, accanto alle opere che dovevano costituire solido impianto all'affermazione delle sue convinzioni filosofiche (con Laterza aveva già pubblicato nel 1902 la sua *Estetica*, e nel 1909 le prime due parti della *Filosofia dello spirito*), scegliere una collana come "Scrittori d'Italia" per fermare le basi su un patrimonio tradizionale e riconosciuto, di cui si ripercorreva la storia fornendone più sicure coordinate filologiche (e non solo: «eleganza, maneggevolezza, limpidezza tipografica e pregio della carta sono le coordinate seguite per garantire tanto la leggibilità quanto la durata», p. 69); "scrittori" di letteratura, che lo stesso Croce avviava con

la cura dei *Lirici marinisti*, ma che non escludeva gli storici, i moralisti, gli economisti, qualificandosi come collana «civile e culturale più che di belle lettere» (*ibidem*).

È il periodo «che porta alla ribalta gli "intellettuali" nella loro accezione moderna, quelli che lo schiudersi del nuovo secolo vede attivi, decisi a svolgere una funzione pubblica in ordine al discorso politico e al sistema culturale, pronti a dare il loro contributo nel determinare – come collaboratori, traduttori, consulenti, direttori di collana – gli orientamenti delle case editrici», e a dar conto «delle curiosità e delle "passioni insoddisfatte" della giovane generazione intellettuale di allora» (pp. 63-65). Ed ecco l'editore Carabba lanciare analogamente la collana filosofica "Cultura dell'Anima" e quella letteraria degli "Scrittori Nostri"; e presso vecchi e nuovi editori – sottolinea Piazzoni – affermarsi d'altra parte «uno sforzo di organizzazione teso a superare i confini dell'accademia per raggiungere, attraverso i libri oltre che alle riviste, un pubblico più vasto» (*ibidem*). La ricerca di un pubblico – da accontentare ma anche da ampliare – sarà costante nel corso del Novecento e in un'Italia che, come sappiamo, ancora oggi resta lontana dalle medie di lettura europee; e lo sforzo resterà negli editori sia per coglierne interessi e umori sia nel sollecitarne l'attenzione, vuoi con la politica del prezzo contenuto e del "tascabile", vuoi con il varo di collane variamente attrattive, dal giallo al rosa, al *noir*, alla fantascienza.

Alla fase iniziale del Novecento, e al successivo periodo pesantemente condizionato anche per i libri dalle logiche del fascismo, sono dedicati un primo capitolo (*Il laboratorio del primo Novecento*) e un secondo che si occupa degli anni del Regime, mentre i successivi allargano il discorso a transizione



postfascista e dopoguerra, agli anni Sessanta del miracolo e della contestazione, al turbolento periodo che negli ultimi decenni del secolo ci ha fatto assistere volta a volta a momenti di sviluppo e di crisi, a sforzi e anche a felici tentativi di riassetto di un mercato sempre più insidiato dall'avvento del digitale. L'attenzione dell'autrice si sofferma non solo sulle iniziative più originali e prestigiose che vengono messe in campo, ma anche sulla manualistica e sull'editoria per i ragazzi, che già all'inizio del secolo tende a svincolarsi dall'imperante «intento didascalico e moraleggiante» e a caratterizzarsi «all'insegna della fantasia, della novità e talora della trasgressione» (p. 54) e che vede nel 1973, con la *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari, «un libro capitale nel rovesciare la prospettiva con cui guardare al mondo dell'infanzia» (p. 325). Ai piccoli si dedicano specifiche sigle editoriali (da Bemporad, Salani, Vallardi, fino alle iniziative di Rosellina Archinto o delle Nuove Edizioni Romane) ma è un terreno che non viene affatto trascurato dalla grande industria, attenta del resto a coltivare dovunque i suoi lettori. Non viene dimenticata, in questo senso, la funzione assolta dalle testate periodiche, a volte anticipatrici di volumi in corso di stampa, o dalle dispense: Piazzoni cita come «rivoluzionaria» l'enciclopedia dei Fratelli Fabbri *Conoscere*, «organizzata per temi, mossa, divertente, colorata, audace nelle soluzioni iconografiche», che nel 1958, per

quanto concepita «per gli alunni delle elementari» (p. 194), finisce per essere «apprezzata anche da un pubblico più adulto» e a costituire uno dei luoghi in cui si riscontra il superamento della troppo facile distinzione tra cultura «alta» e cultura corrente o «popolare». Superamento cui concorrono spesso tutt'altri fattori su cui pure Piazzoni induce intelligentemente a riflettere: l'illustrazione dei volumi, ad esempio, limitata non solo alla produzione per i ragazzi, è spesso affidata a disegnatori e fotografi di prestigio («Grafica libraria e arte contemporanea dialogano in molte soluzioni», p. 255), e specie per le copertine si fa carattere di individuazione e di qualificazione, vuoi nel progetto di singole collane (linee semplici ed eleganti come per la mondadoriana «Medusa», e delicati colori pastello per i «Gettoni» einaudiani; o immagini vistose e magari rinvianti alla trasposizione cinematografica delle opere stesse per le serie più «popolari»); né va dimenticata la confezione del prodotto, la «tascabilità»: non solo, in quest'ultimo caso e ovviamente, per il prezzo, ma anche perché a volte è l'accessibilità a facilitare l'approccio a un testo (anche grazie a punti di vendita non tradizionali) che una veste più compassata di fatto intimorisce.

Piazzoni si sofferma sia sulle imprese «espresse da gruppi e partiti in funzione della lotta politica» di inizio secolo (p. 60), sia su quelle del secondo dopoguerra, «ispirate da perentorie linee ideologiche,

che tendono a dettare assi e paradigmi dell'azione culturale» (p. 151) e che variamente influiscono sulla progettualità anche degli editori più significativi (Einaudi, Editori Riuniti, Feltrinelli); ma segnala anche l'importanza di singole iniziative culturali e divulgative, dallo «slancio» delle cosiddette universali nel dopoguerra, alla politica dei premi letterari, al varo del Club degli Editori nel 1960 da parte di Mondadori; e coglie e sottolinea opportunamente i momenti di snodo e anche di crisi che il mondo della stampa attraversa nel suo complesso, dalla nascita nel '54 del Mulino, animata da «giovani intellettuali bolognesi di diversa matrice [...] sensibili a un'idea di cultura avulsa dalla tradizione crociana come da quella marxista [...] ammiratori della socialdemocrazia anglosassone» (p. 210), alla fondazione del Saggiatore nel '58 («una delle imprese di alta cultura più significative del Novecento italiano», p. 214), al varo nel '66, in casa Boringhieri, dell'*opera omnia* di Freud, nonché alle revisioni messe in campo dalla saggistica delle stesse Laterza ed Einaudi. Proprio per la saggistica gli anni Sessanta e Settanta segnano il momento più alto e proficuo, ma insieme e tuttavia è in questi anni, com'è noto, che si situa un momento di crisi, e la «contestazione», «intrecciandosi a processi di più lunga lena già affacciatisi tra 1956 e 1958, contribuisce a generare un cambio di paradigma nella storia della cultura, e così dell'editoria, italiana» (p. 259). È un crogiolo in cui si affermano nuove istanze e si inventano nuove modalità di scrittura e di diffusione della pagina scritta, ma è anche il momento del rifiuto della cultura «borghese» e, insieme, di immediata «dispersione» di ciò che si va creando; e giustamente osserva Piazzoni che tanto fermento, nonché i «dibattiti che infervorano questi ambienti, pur importanti per

tenore e portata» finiscono per restare «minoritari rispetto al *mainstream* del mercato librario coevo, che continua a vedere i trionfi della narrativa d'evasione, dei libri di storia di Montanelli, dell'informazione giornalistica di pronto uso» (p. 277). Proliferano ma si dissolvono anche rapidamente nuove collane e sigle editoriali, mentre nelle case più solide tendono a prevalere – e si affermano con il declinare del secolo – logiche manageriali più che culturali, sulle quali non è qui il caso di entrare. Non ci soffermiamo nemmeno sui cambiamenti di proprietà e su quei passaggi societari che hanno anche recentemente interessato l'editoria. Anche per questa fase, del resto e come già si è detto, non sono i dati economici e industriali, che pure non vengono dimenticati, a farsi protagonisti del discorso, ma le scelte e le tendenze che spesso singole personalità hanno saputo, con la loro intelligenza e determinazione, affermare: si parla – e avremmo dovuto qui ulteriormente parlarne – di Croce, Gobetti, Gentile, Enriques, Bazlen, Vittorini, Bertolucci, Geymonat, Calasso; si parla di filosofia e di epistemologia, di letteratura, fantasia e creatività, seguendo i percorsi della progettualità, dell'invenzione; e anche degli inventori di un marchio – Mondadori, Einaudi, Bompiani... – via via scomparsi e le cui «creature» hanno dovuto cambiare, se non il nome, certo la pelle. Del resto, non è il percorso dei singoli editori che a Piazzoni interessava seguire; il suo approccio all'editoria è di tipo sostanzialmente «culturale» e mostra piuttosto i nessi che collegano l'una opera all'altra e la ricerca che l'editoria ha saputo mettere in campo testimoniando la passione con cui gli uomini hanno cercato, attraverso i libri, di reagire al bisogno di conoscere e di orientare la propria vita.

Edoardo Esposito



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

MILANO 1919: L'ASSALTO ALLA SEDE DELL'AVANTI!
RACCONTATO DAL *CORRIERE DELLA SERA*

CRONACA DI UNA TRAGEDIA

IL QUOTIDIANO DI ALBERTINI, DIFENDENDO I VALORI BORGHESI, È ASPRO NEI CONFRONTI DEI SOCIALISTI. E SI ACCORGE TROPPO TARDI CHE I FASCISTI STANNO APPROFITANDO DEL CONFLITTO SOCIALE IN ATTO

di ADA GIGLI MARCHETTI

In Italia, durante il Biennio rosso, tra il 1919 e il 1920, si susseguirono lotte sociali di dimensioni tali quali mai si erano viste in precedenza e che investirono il Paese intero (città e campagne, operai e contadini). Il numero degli scioperi registrò un aumento sempre più consistente: 303 nel 1918, 1.663 nel 1919, 1.881 nel 1920. Così sempre più numerosi furono i lavoratori che vi parteciparono e sempre più numerose le giornate di sciopero: da meno di un milione, a 10 e quindi a 16 milioni. Incanalati dalle organizzazioni sindacali (la socialista Confederazione Generale del Lavoro, la cattolica Confederazione Italiana dei Lavoratori, l'anarco-sindacalista Unione Sindacale Italiana), questi scioperi ebbero per lo più come obiettivo

il miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro, ma anche carattere dichiaratamente politico, cosa che provocò non poco allarme nell'opinione pubblica moderata, la cui cassa di risonanza fu il *Corriere della Sera*.

Nel 1919 la situazione nel Paese appariva dunque assai agitata, convulsa, spesso drammatica. I reportage dei quotidiani maggiori – come sottolineava lo storico del giornalismo Paolo Murialdi – mutavano a seconda degli eventi, delle possibili soluzioni politiche e degli interessi che interpretavano o che rappresentavano. Neppure i direttori di maggior statura dei quotidiani del tempo – Luigi Albertini (*Corriere della Sera*) e Alfredo Frassati (*La Stampa*) –, pur sempre fedeli alle loro idealità del liberalismo, si sottras-

Qui sotto, la prima pagina dell'*Avanti!* del 23 aprile 1919, con la sottoscrizione popolare per la costruzione della nuova sede del giornale dopo le devastazioni squadriste.

sero ai condizionamenti dell'accavallarsi degli avvenimenti e alle reazioni emotive che agitavano un Paese profondamente diviso e dilaniato dall'aggravarsi della crisi dello Stato.

Cartina di tornasole fu l'atteggiamento che il *Corriere della Sera* tenne in quel periodo e segnatamente in occasione dei drammatici fatti che, il 15 aprile 1919, a Milano culminarono con l'assalto alla sede dell'*Avanti!* e che, secondo Anna Kuliscioff, costituirono «la prima prova del sangue che scorreva in una dimostrazione».

Sostanzialmente ostile al Partito socialista, ritenuto troppo violento, e soprattutto ostile a forme di manifestazioni che sempre più frequentemente degeneravano in turbolenze e aggressioni, il *Corriere della Sera* condannava con decisione, quando non anche con una certa dose di derisione, tutti i comizi indetti dai socialisti. Due giorni prima dei fatti del 15 aprile, il giornale infatti così commentava le manifestazioni socialiste: «Da qualche settimana i socialisti indicano comizi all'aperto, i quali finiscono sempre con incidenti. Uno dei rioni favoriti è quello assai popolare detto della Fontana. Nelle scorse domeniche i comizi furono tenuti sul piazzale della chiesa, ma per ieri si prescelse il largo di Via Garigliano, in fondo a Via Borsieri. Il comizio era fissato per le ore quindici: oratori furono Abigaille Zanetta e il dott. Agostini, i quali parlarono colla consueta violenza. Ad essi succedette un anarchico, tale Schirollo, il quale, se possibile, fu ancora più violento, tanto che il commissario di servizio, il cav. Patella, credette d'intervenire interrompendo l'oratore. Data l'accoglienza fatta all'interruzione il delegato Magnati credette dovere intervenire e sciogliere il



comizio» (14 aprile 1919).

Clamore e proteste si levarono da parte dei comizianti (*sic!*). Com'era del resto prevedibile, ne seguirono zuffe e colluttazioni tra chi manifestava e le forze dell'ordine: una decina di guardie, una cinquantina di carabinieri e un drappello di artiglieria a cavallo; bastoni, pietre e pezzi d'asfalto strappati da un marciapiede furono le armi usate nel contendere. Le guardie di Pubblica Sicurezza – continuava la narrazione del *Corriere della Sera* –, che erano in minor numero, furono quelle maggiormente sopraffatte, e (guarda caso) fu da esse che partirono alcuni colpi di

I PROTAGONISTI

Qui sotto, Milano, settembre 1920: operai armati occupano le fabbriche e il direttore del *Corriere della Sera* Luigi Albertini. Nella pagina accanto, la prima pagina de *L'Ardito* nel primo anniversario della distruzione dell'*Avanti!*; sotto, Abigaille Zanetta.

EVENTI STORICI FILTRATI DAI GIORNALI



rivoltella. I colpi dovevano essere stati sparati disordinatamente perché parecchi – tirati evidentemente in aria – lasciarono il segno alla sommità delle saracinesche allo sbocco di Via Borsieri sul largo Garigliano, e altri colpirono tutte le persone che non erano tra i comizianti.

Il giornale riferisce che furono feriti da colpi di pietre e di bastoni alcuni agenti, ma non riferisce – fu forse una dimenticanza? – che ci scappò anche il morto: l'operaio (o forse un militare in licenza? Un socialista?) Giovanni Gregotti. Alle 21, conclude l'articolo del *Corriere della Sera*, per l'intervento di rinforzi e anche di elementi pacificatori, la folla si sciolse e si ritirò. Tutto tornò alla calma.

Calma apparente. Il fatidico 15



aprile, dopo frenetiche consultazioni tra le varie forze sindacali in campo e le autorità comunali, fu indetto lo sciopero generale di 24 ore per protestare contro le violenze omicide e per affermare con forza che quanto era successo non era assolutamente addebitabile a coloro che avevano partecipato allo sciopero.

L'annuncio della proclamazione dello sciopero fu condannato dal *Corriere* con estrema forza e durezza. Sulle pagine del giornale di Albertini, costantemente contrario ad ogni forma di violenza, si legge infatti: «Eleviamo la nostra voce di sdegno davanti a questa manifestazione, che si vuol chiamare di protesta ed è solamente di disordine e d'ozio. Pur senza esagerare la sua importanza specifica, essa è deplorabile come sintomo. Sembra, a giudicare dai segni di queste insensate gazzarre primaverili, prive di ogni serietà di contenuto e di ogni sincerità di scopo, che il popolo italiano voglia riconnettere i fili della tradizione interrotta dallo sforzo bellico. E questa tradizione di indisciplinazione e di endemica agitazione non è né civile né saggia. La folla domenicale, ubriacata d'aria e di parole, schiamazza e trascende: la forza pubblica, usa all'indulgenza e al lasciar fare, interviene perplessa e desiderosa sopra tutto di non versar sangue; i cento e cento esaltati dalla facile vittoria contro i dieci o cinquanta tutori dell'autorità statale, passano dagli urli alle minacce, dalle minacce alle vie di fatto. Scorre il sangue; c'è un ferito, un contuso, a volte un morto, vittima singolare e sciagurata e molto spesso incolpe-

vole della vuota eccitazione dei molti. Allora si mettono insieme le manifestazioni di protesta, gli scioperi, i cortei. La difesa dell'ordine diviene necessariamente più energica, col rischio che l'urto casuale della domenica generi nuovi urti» (15 aprile 1919, edizione del pomeriggio).

La giornata di sciopero generale cominciò come tutte le giornate di sciopero: la città appariva semideserta, i negozi quasi tutti chiusi – tranne qualche negozio di alimentari e le farmacie –, tram, automobili e mezzi pubblici sostanzialmente fermi; le case senza gas. La gente si raggruppava nel centro della città, in Galleria e in Piazza del Duomo, dove c'era una grande animazione, quasi festiva: bar, tabaccai, osterie erano affollati.

Nel pomeriggio, verso le 15, gruppi di scioperanti incominciarono a lasciare il centro per dirigersi verso l'Arena dove, un'ora dopo, iniziò il comizio, preceduto da uno squillo di tromba.

Parlarono Repossi, del Partito socialista, la maestra Zanetta, Bianchi della Confederazione del Lavoro, Mariani segretario della Camera del Lavoro, Schiavello della Federazione tessile e, infine, l'onorevole Treves.

Tutto sembrava tranquillo finché un gruppo di anarchici cominciò a protestare subito zittiti dalla folla. A comizio terminato, riferisce il *Cor-*



riere della Sera: «Molti giovani d'ogni classe si radunano in Galleria e in Piazza del Duomo, e sventolano bandiere tricolori. C'è anche una bandiera nera colle insegne degli Arditi. Questa dimostrazione si svolge raccogliendo il consenso di molta folla che anima i portici e la Piazza del Duomo e che applaude vivamente. I dimostranti si addensano intorno al monumento a Vittorio Emanuele.

Dalle gradinate prendono la parola alcuni oratori, tra i quali il capitano Vecchi e l'avvocato Enzo Ferrari. I discorsi intesero dimostrare che coloro che hanno combattuto devono avere i maggiori diritti anche in ordine alla soluzione delle questioni sociali che si dibattono: essi devono impedire che i frutti della vittoria siano compromessi da movimenti inconsulti di partiti nemici della Patria: chiunque desidera il riassetto pacifico del Paese deve opporsi ai tentativi di coloro che il Paese vorrebbero tratto nella rivoluzione. I discorsi erano finiti con incitamenti

dell'on. Candiani alla calma, quando in Via Mercanti apparvero le avanguardie di quel corteo di anarchici che aveva abbandonato l'Arena. Occorre avvertire che questo corteo, ingrossato da elementi diversi, era composto da due o tremila individui, giovani quasi tutti, giovanissimi molti; allineati a quattro per quattro si tenevano a braccetto; erano tutti muniti di grossi





randelli che agitavano in modo spavaldo e minaccioso, ed avevano delle bandiere rosse. A questo modo percorsero la Via Dante lanciando frasi di minaccia e di dileggio, specie rivolte ai “signori” veri o supposti, alle signore che erano affacciate alle finestre e che fecero ritirare con gesti come quello che voleva dire semplicemente: vi taglieremo la testa!» (17 aprile 1919, edizione del mattino).

Insomma, la città silenziosa si rivelava con toni e simboli precorritori.

A questo punto i dimostranti («corteo rosso», li chiama il *Corriere della Sera*) vennero alle mani con i contradimostranti (“corteo nero”?). Racconta il quotidiano: «L’urto fra i due partiti fu inevitabile e purtroppo fu cruento. Dapprima rotearono i bastoni, ma tosto un colpo di rivoltella echeggiò e fu il segnale di uno scambio nuttissimo di colpi. Da dove sono partiti i primi

colpi? L’impressione dei più vicini e la testimonianza concorde di più persone, che l’autorità ha già raccolto, tendono ad affermare che le prime rivoltellate furono sparate dal gruppo anarchico e più probabilmente da coloro che si trovavano attorno ad una bandiera rossa» (*ibidem*).

Nonostante vari tentativi da parte delle forze dell’ordine di far ritornare la calma (intervenero pompieri e militari con gli idranti e le pompe), le zuffe non solo non cessarono, ma aumentarono di violenza e si spostarono dal centro alla periferia della città. I gruppi dei dimostranti e dei loro antagonisti (futuristi, fascisti,

Arditi, ufficiali di complemento) – e qui il racconto del giornale si fa più drammatico – «erano eccitati ed apparivano decisi a impedire che gli avversari dovessero prendere ovunque il sopravvento. La dimostrazione si intonava specialmente su grida di “Abbasso Lenin, abbasso il bolscevismo, abbasso l’Avanti!””. Un invito a recarsi al giornale socialista – quale luogo più simbolico e di grande effetto dell’*Avanti!*? – fu tosto raccolto e la folla si avviò in Via S. Damiano per una dimostrazione di protesta» (*ibidem*).

I dimostranti trovarono la sede del giornale chiusa e le finestre socchiuse. A un certo punto da una delle finestre furono sparati alcuni colpi di rivoltella. Un soldato, un mitragliere, cadde ucciso. Rimasero colpiti anche un maresciallo dei carabinieri e un tenente di cavalleria. Fu arrestato come uno degli sparatori tal Romeo Sainati, elettricista di 23 anni. Sbaragliata ogni resistenza

Qui sotto, spedizione punitiva a Roma presso una sede sindacale socialista. Nella pagina accanto, occupazione delle fabbriche a Torino nel settembre 1920.

della forza pubblica, i dimostranti scalarono le finestre del giornale e invasero gli uffici. Questi apparivano deserti perché i pochi redattori che vi si trovavano all'arrivo della dimostrazione erano fuggiti. Intanto per la strada continuavano gli scontri e vari furono i malmenati, fra cui un tipografo, certo Zambardi, che fu gettato nel Naviglio e venne subito soccorso da militi della Croce Verde.

L'ira degli invasori dell'*Avanti!* si sfogò sui mobili, sulle macchine, sui libri e sui registri. Furono fatti anche dei piccoli falò. Sopraggiunti i rinforzi dei pompieri, i principi d'incendio nei locali terreni del giornale furono soffocati. Dimostrazioni si ebbero ancora lungo le vie del centro, ma senza più disordini. Tutto si poteva dire cessato e rientrato nella calma verso le 20. Complessivamente furono arrestati cinquanta individui responsabili di violenze ad agenti e funzionari. Grave fu il bilancio dei morti e dei feriti: almeno quattro i morti, più di una ventina i feriti, tra cui alcuni molto gravi. Alla tragedia umana si aggiunse anche il danno materiale. Dalle ispezioni fatte il giorno dopo alla sede dell'*Avanti!* sia dalle autorità governative sia da quelle cittadine per accertare quanto era stato distrutto nell'edificio del giornale socialista durante i tumulti e l'assalto, risultarono devastati dal fuoco due locali di redazione, quello del direttore e quello dei redattori, nonché la biblioteca contenente opuscoli di propagan-

da. Nell'amministrazione si trovò bruciato il cassellario degli abbonati e dei rivenditori e si rinvenne a terra, contorta, la maniglia della cassaforte. Nella stamperia si constatarono danni alle linothepes di cui eran spaccate le tastiere e sparpagliati i caratteri. Alle macchine rotative erano stati asportati i cuscinetti, rovinati i contacopie e gli ingranaggi e scentrati alcuni cilindri. Governo e autorità cittadine si adoperarono affinché «fatti così spiacevoli» (spiacevoli!) non si dovessero più ripetere. Ma in realtà il loro adoperarsi si limitò alla deplorazione di eventi così luttuosi e alla promessa di prendere provvedimenti... Non è chiarissimo di quale natura.

La lotta continuò. A Milano fu proclamato un secondo sciopero e altre agitazioni si diffusero in diversi centri cittadini. Ancora una volta, con disapprovazione se non con acrimonia, il *Corriere della Sera* commentava la fine degli scioperi:





«È successo quello che purtroppo abbiamo preveduto e che era facile prevedere. Lo sciopero generale proclamato per un senso di pietà verso le vittime della repressione di un tumulto ha dato luogo a tumulti maggiori nei quali si è dovuto deplorare un numero ben più grande di vittime. Cittadini hanno fatto fuoco contro cittadini e sono rimasti colpiti passanti innocenti, mentre una scena di devastazione ha avuto luogo contro l'«Avanti!»» (*ibidem*).

Non solo, lo sciopero aveva acceso anche la miccia per lo scoppio di una vera e propria guerra. Del resto i fascisti sostennero che il 15 aprile era stato il «primo atto della guerra civile». Continuava il *Corriere*: «La guerra civile, prima di manifestarsi coll'eco sinistra dei colpi sparati in Piazza del Duomo, è stata dichiarata, provocata da chi invoca la dittatura dei proletari [...]. Ma, se vogliamo andare a fondo di questa situazione, dobbiamo pur chiedere a chi l'ha provocata di disarmare, di rinunciare non alla realizzazione dei propri ideali, ma alla realizzazione violenta. Siete il maggior numero? Impadronitevi del po-

tere, attuate tutte le riforme sociali e praticate tutte le espropriazioni che volete. Noi opporremo teoria a teoria, propaganda a propaganda, voto a voto. Nessun ostacolo deve essere frapposto allo svolgersi pacifico di questa tenzone civile. Richiede essa che ogni partito sia rappresentato in proporzione esatta dei suffragi che ha raccolto? È troppo giusto, e lo abbiamo riconosciuto. Ma fuori di questa strada no, perché c'è la violenza, c'è la guerra

civile, c'è il terrore, c'è la negazione della civiltà e del progresso. Quando si ripudiano le vie della legalità non si sa più dove si va a finire e non si riesce più a distinguere la ragione dal torto» (*ibidem*).

«La vostra formula – continua il *Corriere* rivolgendosi ai socialisti – è: tutti proletari. La nostra è: tutti borghesi; tutti arrivati coll'intensificarsi della produzione e col crescere della ricchezza nazionale – mercé una tecnica sempre più progredita, un lavoro sempre più redditizio e un risparmio sempre più diffuso – tutti arrivati a percepire salari e stipendi decorosi, a possedere una casetta con un orto o a coltivare il proprio fondo; tutti messi in grado di salire e di emergere materialmente e moralmente in una società sanamente democratica nella quale i diversi valori umani siano collocati in giusta gerarchia. Pensateci bene, la nostra formula promette assai di più della vostra e la storia dei paesi più progrediti e quella stessa che si svolge da noi, sotto i nostri occhi, sta a dimostrare che la promessa sarà mantenuta molto più seriamente che nell'Eden di Lenin» (*ibidem*).

In queste pagine, due manifestazioni. Qui sotto, comizio durante il Biennio rosso. Nella pagina accanto, protesta organizzata dall'Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra.

Una lezione da manuale liberale e liberista che cade nel vuoto e non sa cogliere i pericoli della reazione. Del resto, a fatti ormai compiuti, Mussolini poteva dichiarare: «Noi dei Fasci non abbiamo preparato l'attacco al giornale, ma accettiamo tutta la responsabilità morale dell'episodio». L'avversione ripetutamente dichiarata per il socialismo, mette sicuramente in ombra l'atteggiamento pure fermo del quotidiano milanese nei confronti delle varie organizzazioni di destra allora in campo. Quando Albertini si rese pienamente conto dei pericoli di queste organizzazioni e quindi del fascismo, ormai era troppo tardi. Albertini si oppose successivamente alla Marcia su Roma. Dal 1922 al 1924 egli fece del *Corriere* un giornale di netta e risoluta opposizione al fascismo.

Paradossalmente, le violenze e gli assalti vennero ora condotti proprio nei confronti del *Corriere della Sera*. Nel 1925, allontanato con un artificio dal *Corriere* – come era accaduto a Frassati da *La Stampa* –, Albertini lascerà il campo e si ritirerà dalla scena politica. Da quel momento il giornale si allineerà sempre più alle direttive del fascismo attraverso l'avvicinarsi di vari direttori, condizionati se non imposti dal Regime. Così con ogni libertà spenta, anche il *Corriere della Sera*, come del resto tutta la stampa italiana, si ammutolì e – come sottolineava Murialdi – diventò una delle tante redazioni con a capo un unico direttore: Mussolini.

Se il *Corriere* nel Biennio rosso sembrò, per lo meno in un primo tempo, allinearsi con le forze di destra, non si comportarono in modo molto diverso tutti gli altri giornali, come annotava Mario Borsa, il primo direttore del *Corriere della*



Sera dopo la caduta del fascismo: «La stampa italiana, parlo soprattutto della stampa liberale e democratica, ha taciuto troppe cose e troppo a lungo. Si può dire che il pubblico abbia avuto appena una vaga e imperfettissima idea di tutto ciò che è avvenuto nel 1921 e 1922. Le purghe di olio di ricino, le randellate, le spedizioni punitive, i bandi, le distruzioni e gli incendi delle cooperative, delle Camere del Lavoro, delle società operaie, si consumavano nell'ombra, talora colla connivenza delle autorità e trovavano appena cenni fuggevoli, attenuati, deformati nella cronaca dei nostri maggiori giornali. La stessa teoria della forza che l'on. Mussolini andava svolgendo con crescente baldanza nei suoi articoli quotidiani non provocava che deboli, incerte e timide confutazioni. La stampa italiana – fatte poche onorevoli eccezioni – aveva disertato il campo; aveva tradito la sua missione» (*La libertà di stampa*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1925).

Ada Gigli Marchetti

IL TEMPO (1899-1910) NATO PER "PROTEGGERE"
LA GIOVANE DEMOCRAZIA ITALIANA

CONTRO TUTTI I LIBERTICIDI

SU POSIZIONI RADICALI, LA TESTATA VENNE CEDUTA AI
SOCIALISTI RIFORMISTI. FINO AL COLLASSO ECONOMICO

di MAURIZIO PUNZO



Qui sotto, Anna Kulisciuff fotografata da Mario Nunes Vais nel 1908. Sotto, *Il Tempo*, a. VIII, n. 1, 1 gennaio 1906; in prima pagina, un interessante articolo di Claudio Treves sul secondo Governo Fortis. Nella pagina accanto, manifesto pubblicitario firmato da F. Laskoff, [1899-1910] e Palazzo Marino a restauri quasi ultimati su progetto di Luca Beltrami, Milano, 1890-1892.

Molti quotidiani che hanno avuto una breve vita vengono spesso dimenticati anche nelle storie del giornalismo, pur avendo svolto un ruolo rilevante sia nelle vicende politiche locali sia in quelle nazionali. Merita senz'altro di essere sottratto dall'oblio *Il Tempo*, che si pubblicò a Milano dal 1899 al 1910.

Il Tempo, giornale della democrazia italiana, nasceva nel dicembre 1898 come una società in accomandita semplice che aveva tra i detentori delle quote più rilevanti i maggiori esponenti della democrazia milanese, tra cui Giuseppe Musi, il futuro sindaco di Milano. Alla sua direzione era stato chiamato Raffaele Gianderini, che aveva dovuto abbandonare quella de *La Lombardia* per averle fatto assumere un indirizzo politico ritenuto troppo avanzato dall'editore Civelli.

Nel suo primo numero, dato alle stampe il 15 gennaio 1899, il nuovo quotidiano affermava il proposito di organizzare la democrazia «intorno ad un programma concreto di leggi e di riforme», per superare la «vecchia tattica di un'azione puramente negativa» e impedire «in modo sicuro ed efficace, che le guarentigie fondamentali di uno Stato libero siano sottratte al capriccio cieco e brutale dei governanti, agli improvvisi attentati di audaci e malvagie consorterie». La «malvagia» consorteria da battere era, prima di tutte, quella milanese, che aveva approfittato dei tumulti del maggio 1898 «per imporre a Milano – sempre buona e tranquilla nella serena co-



scienza della sua forza operosa – l'onta e il danno di un regime straordinario», e i cui esponenti, intravedendo «il pericolo che il frutto dell'opera loro possa andare disperso», vagheggiavano ora «restrizioni del suffragio, del diritto di associazione e di riunione, della libertà di stampa».

Quando, ai primi di febbraio, Luigi Pelloux presentò quei disegni di legge liberticidi, contro cui si schierò tutta l'estrema sinistra, ricorrendo anche all'ostruzionismo parlamentare, *Il Tempo* non esitò quindi a estendere la propria battaglia contro la

LEADER SOCIALISTA

Nella pagina a fianco,
Filippo Turati
in una foto scattata nel 1920.

LA BREVE STAGIONE DI UN QUOTIDIANO MILANESE

consorteria milanese a quella per la difesa delle libertà minacciate dalla reazione governativa. Entrambi questi obiettivi richiedevano l'unità di tutte le componenti della democrazia, compresa quella socialista. Da qui lo schierarsi del *Tempo* a favore di quei socialisti, capeggiati da Filippo Turati e Anna Kuliscioff, che da tempo sostenevano la necessità dell'alleanza con i radicali e i repubblicani, contro il parere della maggioranza intransigente del partito. Di conseguenza il quotidiano democratico favorì la nascita dell'Unione dei partiti popolari, formata da radicali, repubblicani e socialisti, unione che nelle elezioni comunali del 1899 conquistò la maggioranza del Consiglio comunale ed elesse una giunta radicale, presieduta dal sindaco Mussi e sostenuta dai tre partiti della coalizione.

Il favore del *Tempo* per i socialisti riformisti fu confermato nel 1901, quando il quotidiano sostenne apertamente le loro ragioni contro quelle dei rivoluzionari, che ostacolavano l'alleanza con i radicali e i repubblicani. Quella prima scissione, ricomposta dopo pochi mesi, non riuscì tuttavia a eliminare i motivi che l'avevano provocata.

Proprio in quel periodo Raffaele Gianderini lasciò la direzione del giornale. Questa decisione – un chiaro segnale dell'intenzione dei radicali di cederlo ad altri – era dovuta essenzialmente a ragioni finanziarie: il *Tempo* era ben lontano dalla diffusione degli altri due quotidiani democratici, *Il Secolo* e *La Lombardia*, entrambi proprietà di solide case editrici (rispettivamente Sonzogno e Civelli).

Per i radicali milanesi *Il Tempo* rappresentava dunque una cospicua perdita economica, non giustificata dal sostegno all'alleanza tra i partiti

popolari, condiviso anche dal *Secolo* e dalla *Lombardia*. Da qui la scelta di consegnare *Il Tempo* ai socialisti riformisti, ai quali non dispiaceva la prospettiva di avere un proprio giornale. Il passaggio dai radicali ai socialisti avvenne per gradi: nell'agosto 1901 la proprietà fu trasferita a un gruppo repubblicano-socialista fondato sulla comune ostilità ai rivoluzionari di entrambi i partiti. Il nuovo direttore, Gustavo Chiesi, deputato repubblicano, si oppose infatti nettamente alla campagna antiriformista del quotidiano repubblicano *L'Italia del Popolo* e concesse ai socialisti, soprattutto a Claudio Treves, già assiduo collaboratore del giornale, una presenza tale da fare in pratica del *Tempo* il portavoce del riformismo turatiano. Fu proprio Treves a essere nominato, nell'aprile 1902, direttore del quotidiano, acquisito da un gruppo di finanziatori vicini al Partito socialista.

Il Tempo non riempiva soltanto il vuoto lasciato poche settimane prima dalla cessazione del settimanale milanese *Il Socialista*, ma consentiva anche ai riformisti di disporre di un quotidiano che non fosse soggetto, come l'organo ufficiale del partito, l'*Avanti!*, ai mutamenti politici dovuti agli alternanti risultati dei congressi nazionali. L'acquisto del *Tempo* fu, da questo punto di vista, una scelta lungimirante: il 1° aprile 1903 Leonida Bissolati rassegnò le dimissioni dalla direzione dell'*Avanti!* e fu sostituito da Enrico Ferri, il capo della corrente rivoluzionaria che qualche mese dopo conquistò, insieme ad Arturo Labriola, la maggioranza del partito. Disporre di un quotidiano che facesse da contraltare all'*Avanti!* diventava allora fondamentale per i riformisti milanesi, che potendo avvalersi ora pure della

collaborazione di Bissolati e dei redattori che l'avevano seguito, ambivano a fare del *Tempo* il portavoce del riformismo italiano.

Il Tempo rimase però, innanzitutto, un quotidiano milanese, che contribuì in modo determinante a far sì che il socialismo a guida riformista si radicesse sempre più profondamente nella realtà cittadina, contrastando efficacemente l'impetuosa offensiva rivoluzionaria.

Quando Treves divenne direttore del *Tempo*, l'Unione dei partiti popolari stava attraversando un momento difficile: se tra i radicali non mancavano coloro che intendevano accreditare una versione più moderata dell'Unione dei partiti popolari, i pericoli maggiori venivano dal rafforzarsi nel Partito socialista della corrente rivoluzionaria, che trovava una sponda tra quei repubblicani che si riconoscevano nella linea politica antiriformista del loro quotidiano, *L'Italia del Popolo*.

Il Tempo decise allora di assumere, di fatto, la direzione della politica socialista cittadina. In occasione della votazione del V Collegio sostenne apertamente la rielezione di Turati contro quella dell'anarchico Pietro Calcagno, patrocinata dai rivoluzionari e dai repubblicani; quindi prese l'iniziativa di riconfermare l'alleanza tra i partiti popolari in vista delle elezioni comunali parziali del 20 luglio 1902, sostituendosi alla Federazione socialista che cercava palesemente di far fallire le trattative con i radicali.

Il quotidiano fu naturalmente a fianco dei riformisti quando, a causa dei contrasti sempre più aspri con i rivoluzionari, nel luglio 1903 decisero di abbandonare nuovamente la Federazione e di dare vita a un'organizzazione autonoma. I Gruppi Socialisti Milanesi costituirono la parte



di gran lunga più rappresentativa del socialismo ambrosiano fino a che, in seguito alla vittoria riformista al Congresso di Firenze del 1908, fu ricostituita un'unica Sezione socialista milanese. Particolarmente importante fu il sostegno del *Tempo* ai riformisti nella loro battaglia contro i rivoluzionari allorché questi ricevettero un nuovo impulso dalla presenza a Milano di Arturo Labriola, giunto in città da Napoli alla fine del 1902 con il preciso intento di conquistare la maggioranza della Federazione socialista e di scalzare la direzione riformista della Camera del Lavoro. Risultato reso possibile, nel maggio 1904, dalla decisione dei riformisti di disertare le urne per il rinnovo delle cariche dell'organizzazione sindacale, che, paralizzata dall'azione di disturbo dei rivoluzionari, registrava negli ultimi tempi un costante calo delle iscrizioni.

Accadde in questo modo che i rivoluzionari fossero alla guida della Camera del Lavoro di Milano nel settembre 1904, quando, di comune accordo tra rivoluzionari, riformisti e anche repubblicani e radicali, fu deciso di indire uno sciopero generale di protesta contro gli «eccidi

proletari» che da qualche tempo insanguinavano il Paese. Fu però subito chiaro che vi fosse un profondo dissenso a proposito dell'obiettivo che l'agitazione doveva raggiungere: per Labriola bisognava farla durare fino alle dimissioni del governo Giolitti, mentre i riformisti, e quindi *Il Tempo*, pensavano che lo sciopero dovesse durare pochi giorni e concludersi consegnando ai deputati dell'estrema sinistra il testimone della lotta per ottenere il disarmo della forza pubblica durante le manifestazioni popolari. Lo scontro tra queste due posizioni si concluse con la vittoria dei riformisti, ma i danni provocati dall'eccessiva durata dello sciopero furono comunque ingenti. Tra questi la caduta della giunta democratica di Milano, con il conseguente ritorno alla guida di Palazzo Marino dei liberali, alleati ai cattolici. Poiché la sconfitta dell'Unione dei partiti popolari nelle elezioni del gennaio 1905 comportò la momentanea esclusione dei socialisti dal Consiglio comunale, l'opposizione socialista alla giunta retta da Ettore Ponti si espresse per oltre un anno soprattutto sulle colonne del loro giornale. *Il Tempo* giudicò assai negativamente gli esordi della nuova amministrazione, ma dovette ben presto ricredersi di fronte all'evidenza che il sindaco non si comportava come l'erede della vecchia consorceria reazionaria, ma era l'interprete di un'autentica politica liberale, anche nei rapporti del Comune con le organizzazioni operaie. La politica amministrativa di Ponti, apertamente avversata dai conservatori del suo partito, fu una delle cause del declino dell'alleanza tra radicali e socialisti, propensi, questi ultimi, a riacquistare la propria autonomia e a favorire la formazione di una giunta liberale-radicalista, sul modello

della giunta di conciliazione formata dal sindaco Giulio Bellinzaghi nel 1889. A spingere in quella direzione erano soprattutto le organizzazioni economiche legate al Partito socialista, mentre *Il Tempo* giustamente si mostrava piuttosto scettico sull'ipotesi che la fine dell'Unione dei partiti popolari avrebbe convinto i liberali a preferire l'alleanza con i radicali a quella con i cattolici.

I socialisti scelsero comunque di presentare, alle elezioni comunali del 1910, una propria lista autonoma con un programma rivolto non soltanto agli operai, ma a tutti i cittadini in quanto consumatori e fruitori dei servizi forniti dal Municipio. Proprio sulle colonne del *Tempo* Alessandro Schiavi sostenne che la politica annonaria proposta dai socialisti era ormai incompatibile con quella radicale, schierata a difesa degli interessi dei commercianti e degli esercenti. Il giornale era ormai stato pienamente conquistato alla causa dell'autonomia elettorale del partito, e fu infatti Treves a proporre l'ordine del giorno favorevole alla presentazione di una lista socialista. Quelle elezioni furono però le ultime nelle quali *Il Tempo* poté dare il proprio sostegno al partito, dal momento che cessò le pubblicazioni nel settembre 1910.

Il Tempo socialista aveva avuto fin dall'inizio una vita estremamente travagliata dal punto di vista economico e già parecchie volte era stata annunciata la sua chiusura, scongiurata sempre all'ultimo momento. Quando però, nel novembre 1907, i due maggiori finanziatori del giornale, i banchieri Luigi Della Torre e Luigi Pontremoli, decisero di rilevare dalla casa editrice Sonzogno la proprietà del *Secolo*, il destino del quotidiano di Treves apparve davvero segnato. *Il Secolo*, che si indirizzava a un pubblico assai vicino a quello

del *Tempo*, offriva senza dubbio un prodotto tecnicamente e giornalisticamente di gran lunga superiore e oltretutto riservava un largo spazio alla collaborazione di Bissolati e di altri autorevoli esponenti riformisti.

Poteva allora sembrare allettante fondere *Il Tempo* con *Il Secolo*, ma i socialisti rifiutarono la proposta e preferirono invece rivolgere un appello alle organizzazioni economiche legate al partito, perché si impegnassero ad assicurare la continuazione del loro giornale. Nell'ottobre 1909 si tenne in effetti presso la Sezione socialista una riunione, cui parteciparono molte organizzazioni economiche di Milano e Lombardia legate al Partito socialista, che accolsero l'appello di Turati a impegnarsi per mantenere in vita il giornale socialista. In pochi giorni la sottoscrizione di azioni del *Tempo* fruttò centomila lire. Sembrava che fosse stata imboccata la strada giusta tanto che Anna Kuliscioff a fine novembre annunciava a Turati una sostanziale riduzione del deficit del giornale, che avrebbe così potuto «vivacchiare il 1910 e forse per molti altri anni, sostenuto dalle cooperative e dai versamenti personali», e attendere così con tranquillità la progettata fusione con l'*Avanti!*.

Si discuteva infatti da qualche tempo del possibile trasferimento del quotidiano del partito da Roma a Milano, con l'intento di incrementarne la diffusione, dal momento che i suoi potenziali lettori si trovavano soprattutto nell'Italia setten-



trionale. La presenza di due quotidiani socialisti nella stessa città non avrebbe avuto senso, tanto più che entrambi avevano ora un direttore riformista, e sarebbe stato preferibile concentrare le risorse finanziarie disponibili, comunque limitate, per stampare un unico quotidiano nazionale.

Mentre però la questione dello spostamento dell'*Avanti!* veniva ancora dibattuta, la situazione finanziaria del *Tempo* precipitò bruscamente. La tiratura dimi-

nuiva, i costi salivano e le cooperative, che avevano in un primo tempo garantito la loro disponibilità ad aiutare il giornale, si tiravano indietro. La Kuliscioff riferiva a Turati il 10 marzo 1910 che il quotidiano, di cui si vendevano ormai soltanto ottomila copie giornalieri, non sarebbe andato oltre a giugno o al massimo a settembre. Il 25 settembre, in effetti, Treves annunciava ai lettori la cessazione del *Tempo*. L'amarrezza per la fine del «giornale di idee», del «giornale di partito», «travolto dalla concentrazione capitalista dell'industria del giornale», sarebbe stata mitigata un anno più tardi, nell'ottobre 1911, dal trasferimento a Milano dell'*Avanti!* che, diretto da Treves, garantiva la continuità della linea politica seguita dal *Tempo*. Ancora per poco, però. L'anno successivo, dopo la vittoria dei rivoluzionari al Congresso di Reggio Emilia, ad assumere la guida del quotidiano del partito sarebbe stato Benito Mussolini.

Maurizio Punzo

IL FIGLIO RICORDA GAETANO BALDACCI
TRA RESISTENZA, ROTATIVE E MISTERI ITALIANI

LA RIVOLUZIONE DEL *GIORNO*

«NOSTRO PADRE, FIGLIO DEL GIORNALISTA GIULIO, CORRISPONDENTE DALLA RUSSIA E DAI BALCANI DEL *GIORNALE D'ITALIA*, CREDEVA IN UN GIORNALISMO INDIPENDENTE E ROMANTICO...»

di PAOLO BALDACCI

Il primo ricordo che ho di mio padre è avvolto in una nuvola di fumo: fumo di sigarette accompagnato dal ticchettio di una macchina per scrivere Remington. Abitavamo in Via Mascheroni all'ultimo piano di una casa all'angolo di Via XX Settembre, nei quartieri sorti per l'Esposizione Universale del 1906. Edifici che mescolavano il gusto Liberty a echi rinascimentali, con stanze distribuite su lunghi corridoi, affacciate in parte sui cortili interni e in parte sui viali alberati o sulle piazze. Dalle finestre della nostra sala da pranzo, un grande locale d'angolo a strapiombo sull'incrocio con Via XX Settembre, si vedeva la facciata di Santa Maria delle Grazie e la scuola elementare Fratelli Ruffini che iniziai a frequentare nel settembre del '49. La porta a destra prima della sala portava nello studio, colmo di libri fino al soffitto, in fondo al quale, stagliato contro i vetri della finestra

e avvolto nella nebbia delle Camel e delle Philip Morris, s'intravedeva il profilo del papà con una sigaretta attaccata al labbro inferiore.

Caratteristiche di quel luogo erano l'odore aspro del tabacco da fumo depositato ovunque e la sua figura ancora magra e precocemente stempiata, associata al ticchettio dei tasti metallici a tratti interrotto dal gesto della mano sulla leva cromata che riportava il rullo alla riga seguente. I fogli si accumulavano veloci sulla scrivania, ritmicamente sfilati con uno strappo dal cilindro gommato, oppure venivano appallottolati e buttati nel cestino.

Bussavo di rado a quella porta, per lo più quando chiedevo il permesso di scendere con mio fratello o con la bambinaia alle bancarelle del mercato di Piazzale Baracca, dove si potevano comprare automobiline di latta, stringhe di liquerizia o coni gelati. Immaneabilmente ci venivano mes-

se in mano cento lire e ce ne andavamo contenti. Era chiaro che nostro padre, in genere affettuoso, non aveva un grande *feeling* intellettuale per i bambini piccoli, o comunque non lo dimostrava se non quando, terribilmente apprensivo, notava in noi sintomi di normalissime malattie: da bravo ex medico ci circondava di mille attenzioni e in quei frangenti era molto rassicurante. Intuitivo e quasi sensitivo era capace di diagnosi mediche esatte alla sola osservazione fisica di un paziente o di valutazioni rapidissime sulle qualità delle persone dopo un semplice colloquio, e ciò gli permise di individuare e di lanciare giovanissimi collaboratori ancora del tutto ignoti, ma queste stesse capacità non erano in grado di proteggerlo poiché si accompagnavano a un temperamento estremamente ingenuo e fiducioso del prossimo. Lo stesso squilibrio quasi patologico segnava il suo comportamento in famiglia, capace di tenerezze e delicatezze d'animo quasi femminili che potevano trasformarsi di colpo, per motivi apparentemente incomprensibili in scenate spaventose tipo *Mimì metallurgico*, in cui perdeva quasi il controllo di sé e dalle quali usciva spossato e distrutto.

La principale prerogativa dei bambini nati in famiglie intellettuali con ampie relazioni pubbliche è quella di essere spettatori privilegiati di un mondo particolare. Infatti così fu. Durante la mia infanzia nostro padre abbandonò la professione di medico per abbracciare il giornalismo politico. La casa di Piazza Fiume (oggi Piazza della Repubblica) dove i miei genitori abitavano con mio fratello di otto mesi era caduta sotto le bombe nel febbraio del 1943. Decisero quindi di trasferirsi in Brianza, nella villa di Montesiro dei nostri cugini, e io nacqui all'ospedale di Carate nel giugno del 1944. Papà andava e veniva da Padova, dove aveva un incarico di inse-



gnamento alla Facoltà di Medicina e Chirurgia, e intanto passava da Milano dove i suoi principali punti di riferimento erano i compagni di lotta clandestina: gli avvocati Mario Boneschi e il più anziano Mario Paggi, che dallo studio di Via Brera teneva le fila degli azionisti milanesi. Con questi amici e con Giuliano Pischel e Vittorio Albasini Scrosati fu fondato, nel luglio del '44, *Lo Stato Moderno*, organo clandestino mensile dell'ala liberal democratica del Partito d'Azione, diretto da nostro padre e da Mario Paggi e stampato di notte nella tipografia della Casa Editrice Gentile, che egli aveva creato nel 1943, dandole il nome da nubile di sua madre e prendendo come socio Peppino Caprotti, intrapren-

dente industriale cotoniero di Albiate i cui figli lanciarono alla fine degli anni Cinquanta i supermercati Esselunga. Le tipografie di cui si servivano *Lo Stato Moderno* e Gentile stampavano a turno anche i rari numeri de *L'Italia Libera*, organo dell'ala di sinistra del Partito d'Azione.

Per noi bambini, il fascismo, la guerra e la liberazione erano storie di cui sentivamo parlare e che ci appassionavano se trattavano, con qualche particolare eccitante, di pericoli o rischi corsi dai nostri genitori, ma non le collegavamo a qualcosa di concreto e reale. Uno degli amici di papà che mi erano più simpatici era Mario Paggi, di nove anni più anziano di lui. Quando entrava e si sedeva in poltrona, piccolo e grassotto, con l'affabile faccenda dalle labbra semitiche, io gli correvo in braccio, mi sedevo sulle sue ginocchia e gli recitavo un'orribile poesia del Pascoli con la storia di un bambino che incontrava nel bosco un uomo "tutto ferro" e per diventare cavaliere come lui abbandonava la madre e partiva alla ventura facendola morire di crepacuore. Paggi gongolava e mio padre si gonfiava metaforicamente come un tacchino perché il suo *animus* di genitore meridionale cadeva immancabilmente vittima del mio esibizionismo mentre recitavo parole cadenzate di cui capivo sì e no la metà. Più tardi mi sembrò quasi impossibile che quell'uomo gentile, educato e grassoccio fosse stato un eroe della Resistenza, mandato al confino, privato dei diritti civili per le leggi razziali e più volte incarcerato.

Tra il 1946 e il 1952 nostro padre era spesso via per lunghi periodi. Come inviato speciale del *Corriere della Sera* viaggiava a lungo: in Germania, in Francia, nei Paesi Bassi, ma anche in Medio Oriente e in Arabia Saudita. Mario Missiroli, succeduto nel 1952 a Guglielmo Emanuel alla guida del giornale col

compito di adeguarlo il più possibile alla linea immobilista e ultra conservatrice dei Crespi, cercava in tutti i modi di affidargli, anche nelle missioni estere, compiti di carattere culturale per tenerlo lontano dalla politica. Ma proprio in quegli anni iniziarono i primi negoziati che portarono, nell'aprile del '56, alla nascita de *Il Giorno*, che divenne ben presto, con la sua alta diffusione, la spina nel fianco del *Corriere*. Per quanto profondamente diversi e in continuo bisticcio e scontro, i due si stimavano e si capivano molto bene; me ne accorsi tangibilmente quando nostro padre morì e Missiroli, tra i pochi che lo ricordarono allora con affetto, scrisse un breve ma intenso ricordo che si concludeva con queste parole: «sulla tomba del nostro povero amico andrebbe scritta una sola parola: giornalista». Missiroli aveva visto giusto, infatti, con l'avvento de *Il Giorno* la nostra vita cambiò integralmente.

Molti hanno già scritto su quanto Gaetano Baldacci abbia rivoluzionato la stampa italiana, sulla sua capacità di interpretare il cambiamento dei tempi e di sentire il polso dei giovani e della gente più semplice, oltre che sul peso che *Il Giorno* ebbe nel determinare la svolta a sinistra della Democrazia Cristiana. Alcuni hanno anche ipocritamente attribuito il merito di aver intercettato e accompagnato questo gran rivolgimento dei costumi nella seconda metà degli anni Cinquanta ad altri giornalisti che vennero dopo di lui o agli "editori", veri od ombra, che si succedettero al giornale: Cino Del Duca ed Enrico Mattei. Non ho quindi intenzione di tornare su questi fatti che ho vissuto giorno per giorno e che ritengo ormai ben documentati e giudicati dalla Storia. Voglio invece soffermarmi su quanto l'essere "giornalista" vero, cioè termometro quotidiano del suo tempo, lo rese "etimologicamente" testimone e mar-

Qui sotto, la prima pagina de *Il Giorno* del 21 aprile 1956, quando andò in edicola sotto la direzione di Gaetano Baldacci, proprietario della testata.

tire delle contraddizioni di un mestiere in profondo cambiamento, o che forse non era mai stato quello che egli immaginava dovesse essere.

Nostro padre, infatti, figlio a sua volta del giornalista Giulio Baldacci, corrispondente dalla Russia e dai Balcani del *Giornale d'Italia*, credeva in un giornalismo indipendente e romantico: la grande testata che vive in piena autonomia grazie alle copie vendute, più che di pubblicità, e il cui direttore e padrone assoluto – nello stile di Luigi Albertini o di Alfredo Frassati – fa da guardia e da giudice all'etica politica, al buon governo e agli amministratori del Paese, e registra sulle sue pagine culturali i cambiamenti del mondo, del pensiero e della letteratura. Credeva in un rinnovamento morale del Paese nato dalla lotta di Liberazione, pensava che lo Stato e non i privati dovessero dominare le fonti energetiche essenziali per la vita della nazione (di qui il suo legame con Mattei e Vanoni) e, con qualche patriottica ingenuità, si illudeva che un popolo uscito sconfitto dalla guerra e alla mercé dei “servizi” americani potesse ricavarci un ruolo e un' autonomia politica di tipo terzomondista senza incorrere nelle tragedie che poi si verificarono. La sua brillante intelligenza e il suo profondo intuito psicologico convivevano con un'incredibile ingenuità quando si trattava di interessi pratici o di affari. Una forma di moralismo antico e cavalleresco lo induceva a far sì che nostra madre, che lavorava indefessamente alla rubrica di politica estera del giornale e come traduttrice dall'inglese e dal francese, non venisse pagata né assunta perché era “la moglie del direttore”. E se per caso veniva a sapere che ci eravamo fatti dare dalla sua segretaria la tessera per entrare gratis al cinema erano vere scenate come se avessimo rubato qualcosa. Per



fortuna mio fratello e io riuscivamo comunque nei nostri intenti corruttivi.

Fu così che la decisione inarrestabile di avere il “suo” giornale, gli fece tagliare tutti i ponti alle spalle: lasciò il *Corriere*, vendette una grossa e redditizia partecipazione in una fabbrica di ceramiche alla vigilia del più grande boom edilizio del dopoguerra, e ci trasferimmo da Via Mascheroni in un enorme appartamento neoclassico di grande rappresentanza nel Palazzo Melzi di Via Montenapoleone, dove, tra la fine del '54 e la primavera del '56, giunsero a conclusione le trattative che portarono alla nascita del nuovo quotidiano. La famosa fotografia scattata la notte tra il 20 e il 21 aprile del 1956 nella tipografia di Via Settala, che vede nostro padre al centro

con tutta la redazione del primo *Giorno*, da Murialdi a Rozzoni, dalla Cambria a Gianni Brera, ritrae un uomo di 45 anni, con l'eterna sigaretta in bocca, che ne dimostra almeno dieci di più.

Ma il peggio doveva ancora venire. Tra la fine del '56 e la metà del '57 si consumò il patto che Mattei e Del Duca avevano stretto fin dall'inizio ad insaputa di nostro padre. La maggioranza della casa editrice apparteneva a Del Duca, marchigiano trasferito in Francia, editore puro e re del fumetto e della *presse du cœur*, la testata apparteneva a nostro padre, e una piccola quota, mascherata dietro la simpatica figura del petroliere e collezionista d'arte Oreste Cacciabue, era del marchigiano più potente d'Italia, Enrico Mattei, vale a dire dell'Eni. Per farla breve, anzi brevissima, nel giro di pochi mesi Del Duca, con la scusa delle alte spese, girò la maggioranza a società ombra che coprivano Mattei, e alla fine anche nostro padre fu costretto a cedere per due lire la testata, che secondo lui avrebbe dovuto essere l'ago della bilancia, ma che senza i soldi per spingere avanti la macchina del giornale proprio nel momento in cui la tiratura saliva, valeva ben poco. In quei mesi, la principale preoccupazione di nostro padre, non fu di salvare lo stipendio o un pezzo della proprietà, ma solo la sopravvivenza e il successo della sua creatura. Che continuò grazie alla sostanziale unità d'intenti politici tra Mattei e il direttore del suo giornale. Le feroci lotte interne che avevano segnato il 1957 non furono avvertite all'esterno perché tra le mura della redazione nostro padre era padrone assoluto ed era capace di buttar fuori dalla porta un professore raccomandato dalle Partecipazioni Statali o da un influente ministro, così come in mezza giornata aveva liquidato Roberto Longhi, titolare delle pagine d'arte, perché – dopo averlo voluto co-

me suo vice – aveva preteso per futili motivi il licenziamento di Marco Valsecchi, troppo incline, secondo lui, verso certi aspetti del contemporaneo. Insomma, papà non prendeva ordini da nessuno e tirava dritto come se il padrone del giornale fosse lui, facendosi un sacco di nemici oltre che alcuni entusiasti seguaci.

Ma com'era possibile conservare l'indipendenza di un giornale che apparteneva allo Stato ed evitare che diventasse l'espressione dei vari governi del momento? Neanche Mattei era onnipotente, ed era ostacolato da nemici interni ed esterni. All'interno della DC si combatteva una lotta feroce tra i centristi di Sturzo e di Segni, alleati ai liberali, e la sinistra di Fanfani e Moro, la cui linea, orientata verso un'alleanza coi socialisti, era appoggiata dal giornale. Il prevalere di Segni nel '59 segnò il destino di un giornalista che voleva fare di testa sua. Per la prima volta nella storia italiana un Consiglio dei Ministri, riunitosi nella notte del 23 dicembre 1959, licenziò a maggioranza un direttore di giornale. Finirono quel giorno, per noi e per nostra madre, due anni vissuti in un'atmosfera da cardiopalma: franchi tiratori, ministri che saltavano, governi che cadevano e risuscitavano, Confindustria all'attacco, gerarchie ecclesiastiche in sospetto, Mattei in lotta con le Sette Sorelle. Ogni giorno sembrava che crollasse il mondo e invece nulla cambiava, se non molto lentamente e in modo sotterraneo. Fu in quel periodo che, pur seguendo in modo appassionato le vicende di nostro padre, iniziai a capire che tra il giornalismo e la Storia non vi era che una parentela molto lontana e che il giornalismo vissuto in presa così passionale e diretta poteva tuttavia portare a un evento che diventava storia: la morte.

Nostro padre visse la perdita del "suo" giornale co-

me la perdita di un figlio, dopo la quale nulla è più come prima. L'esperienza di *ABC*, il settimanale politico nato nel giugno del '60, alla vigilia dei tumulti di Genova per i voti missini al governo Tambroni, con collaboratori del livello di Carlo Levi, Calvino e Pasolini, fu infatti segnata da una progressiva disillusione e accompagnata da forti difficoltà economiche. Rifiutata per ovvi motivi la sponda troppo vincolante che gli era stata più volte offerta dal PCI tramite Amerigo Terenzi, e mettendosi contemporaneamente contro tutto e tutti, il giornale finì per vivere solo sull'onda delle alte tirature della campagna divorzista e delle foto un po' osé, ma con un nuovo editore e un altro direttore, sia pure designato da chi lo aveva fondato e ne usciva restando collaboratore e tutore di una creatura che di settimana in settimana si allontanava sempre più da come l'aveva progettata e voluta.

Ripensandoci a tanta distanza di tempo, mi sono convinto che la morte di nostro padre sia iniziata il giorno della morte di Mattei. In fondo, *ABC* era nato per un'illogica rivalsea contro Mattei tipica del suo carattere impulsivo: "l'amico che lo aveva tradito" e che aveva venduto la sua testa a Segni. Ma il giorno in cui Mattei perse la vita in quello che oggi tutti riconoscono come un attentato di matrice politico economica, nostro padre si rese conto di una realtà che avrebbe potuto travolgere anche lui. Ricordo molto bene la mattina del 28 ottobre 1962: ero coi miei genitori sul "Postale" partito la sera prima da Palermo e che attraccava all'alba nel porto di Napoli. Una piccola folla di cronisti e di reporters attendeva sul pontile l'ex direttore del *Giorno* per dargli la notizia della morte improvvisa di Mattei: il piccolo jet di fabbricazione francese che lo portava da Catania a Linate si era sfracellato nella tarda sera

del 27 a Bascapè, nelle campagne tra Pavia e Milano. Non so cosa disse papà ai giornalisti perché ero distante, ma ricordo molto bene cosa disse a noi, come pura ipotesi ma cogliendo nel segno: Mattei era stato ucciso grazie alla convergenza di servizi segreti italiani e stranieri con settori dell'Eni che gli erano ostili e con la collaborazione della mafia. Poi, durante il viaggio in auto verso Milano, si chiuse in un silenzio solo a tratti interrotto da riflessioni con nostra madre e da tentativi di ricordare e collegare col suo aiuto fatti ed episodi di alcuni anni prima, che a me, per non averli vissuti direttamente, sfuggivano quasi del tutto.

Meno di cinque anni dopo, travolti dalla violenza dell'inchiesta giudiziaria sul Banco di Sicilia che lo aveva investito e di cui non riuscivamo a cogliere i nessi, ci dividemmo i compiti secondo le nostre capacità: nostra madre doveva scegliere gli avvocati e tenere i rapporti con Palermo, mio fratello doveva liberare nostro padre dal carcere di Beirut dove era stato rinchiuso su mandato dell'Interpol dopo essersi rifugiato in Libano, e io dovevo ricostruire e do-



cumentare per la difesa tutti i rapporti che vi erano stati col Banco e con le sue fondazioni.

Oggi, a più di cinquant'anni di distanza e dopo un'assoluzione arrivata una decina di mesi prima della scoperta del cancro che lo avrebbe ucciso in poche settimane, tutto mi appare molto chiaro e per curiose analogie legato ad altri misteri di quegli anni anticipatori di tragedie ancora più gravi.

Mattei era morto, nell'ottobre del '62, per essersi rifiutato di accettare un ruolo politicamente subalterno dell'Italia nel campo delle fonti energetiche. I suoi nemici angloamericani avevano facilmente trovato una sponda all'interno dell'Eni e la mano d'opera necessaria nella mafia siciliana. Il suo ostentato e un po' narcisistico disprezzo delle regole, così come le conseguenze dei suoi contratti petroliferi sul piano della politica internazionale, avevano reso più facile sbarazzarsi di lui.

All'inizio del 1964, una coalizione d'interessi tra petrolieri ed ex padroni dell'elettricità tolse di mezzo per via giudiziaria la concorrenza nucleare e il professor Felice Ippolito, condannato per pretestuosi e futili motivi a undici anni di galera. Nostro padre, soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta, era una pulce rispetto a ciò che potevano aver rappresentato Mattei o Ippolito, ma era un uomo ancora influente sul piano politico, con una serie di relazioni importanti, e soprattutto lo si sospettava di conoscere e di poter documentare segreti che sarebbe stato meglio non conoscere. Mi accorsi subito che in tutte le sue carte non vi era nulla

di segreto, nessun archivio di documenti che potesse essere usato contro qualcuno. Quello che conosceva o sapeva lo aveva già pubblicato, e infatti le ipotesi di ricatto al Banco con la minaccia di rivelazioni sulle contiguità mafiose di alcuni consiglieri si rivelarono subito inconsistenti: le cosiddette rivelazioni erano già state pubblicate su *ABC* da diversi mesi. Ma ad un certo punto capii che la chiave di tutto stava probabilmente nell'essersi prestato tem-

po prima, e senza prendere le dovute precauzioni, a fare su richiesta di Guido Carli, governatore della Banca d'Italia e di Emilio Colombo, ministro del Tesoro, una sorta d'inchiesta riservata in ambienti finanziari ed economici del Nord che indicava come sgraditi al mondo degli affari alcuni personaggi con discussi legami mafiosi che ambivano alla presidenza del Banco.

La relazione coi risultati dell'inchiesta fu consegnata personalmente a Carli e all'allora direttore del Ministero del Tesoro, Gaetano Stammati, di cui nostro padre si fidava ciecamente ma che anni dopo si rivelò

iscritto alla Loggia P2. Fatto sta che un documento che doveva restare segreto finì nelle mani sbagliate, con la conseguenza che gli interessi del gruppo andreottiano di Palermo si saldarono con quelli di chi temeva rivelazioni sui suoi difficili rapporti con Mattei fin dai tempi del processo sull'oro di Dongo. Circa un anno prima, nel settembre del 1966, i nostri cani – due magnifici Airedale madre e figlio – erano morti avvelenati nel giardino della villa che avevamo in affitto a



Qui sotto, la prima pagina de *Il Giorno* del 28 ottobre 1962 con la notizia della morte in un incidente aereo di Enrico Mattei. Nella pagina accanto, la copertina del periodico *ABC* quando Baldacci l'aveva già lasciato e cominciarono a pubblicare copertine ammiccanti per frenare la perdita di copie.

Taormina. Un segnale che nessuno di noi colse fino in fondo.

Gli elementi del complotto ci sono tutti. Un pubblico ministero il cui fratello era concessionario dei distributori Agip della provincia di Palermo (qualcuno ricorderà forse il contadino di Bascapè che fu assunto dall'Eni dopo aver ritrattato la sua deposizione sullo scoppio avvertito prima della caduta dell'aereo di Mattei). Un procuratore capo, vaso di coccio tra tanti vasi di ferro, finito lui stesso assassinato da ignoti forse per evitare che rivelasse, stando alla relazione di minoranza della Commissione Antimafia, alcuni favori fatti a Luciano Liggio. Un oscuro manovratore che da Palermo inviò per più di un anno a nostra madre oltre centocinquanta lunghe lettere anonime firmate «Caterina», il cui senso finale era che se avessimo consegnato in mani sicure la documentazione raccolta da nostro padre riguardo a personaggi interni all'Eni e particolarmente temuti da Mattei, tutto si sarebbe risolto in poco tempo e senza danni. Un manovratore che nostra madre e l'avvocato Varvaro ritennero di poter identificare in Vito Guarrasi, eminenza grigia di tutti i misteri siciliani del dopoguerra e perno del potere androttiano in Sicilia, soprattutto perché le mani sicure presero a un certo punto anche il nome e la faccia di un avvocato di Palermo che alluse chiaramente a quel nome. Una giovane ragazza che pochi giorni dopo l'uscita di nostro padre dal carcere di Beirut chiese di me al telefono perché “avendo letto

sui giornali che stavo per recarmi in Libano, voleva chiedermi il piacere di portare un pacchetto a una sua amica di Beirut” e, ricevuta in casa alla presenza di un carabiniere in borghese, si rivelò figlia di un agente in servizio presso la Questura di Milano. Infine, la scomparsa di tutto. Infatti la cassa che conteneva i documenti da me raccolti per il processo, comprese le lettere di «Caterina», gli appunti presi in Libano da nostro padre e la corrispondenza da lui scambiata con nostra madre, sparì nel porto di Genova poco dopo la sentenza e non fu mai più ritrovata.

Otto mesi dopo Gaetano Baldacci morì, all'alba del 5 settembre 1971, al Policlinico di Pavia retto da quel professor Maugeri col quale aveva conseguito la libera docenza a Padova e dal quale aveva voluto essere assistito. Sua madre Franca Gentile, nostra nonna, da tempo malata di cuore, era morta a Milano nel 1955 mentre il figlio si trovava in Germania per il *Corriere*. Appena rientrato a casa, papà aveva voluto che nostra madre gli raccontasse

tutti i particolari, forse per capire, da medico, come si erano svolte le cose. Quella mattina, sentendo arrivare l'ultimo collasso che lo avrebbe ucciso, disse: «... come la mamma», e si spense nelle braccia di una donna fortissima che lo aveva sempre amato ma che non era stata in grado di proteggerlo da se stesso. Sulla sua tomba, come si era augurato Mario Missiroli, c'è scritto solo questo: «Gaetano Baldacci / Giornalista / 17. 3. 1911 – 5. 9. 1971».

Paolo Baldacci



LE MOLTE VITE DI LISA SERGIO
GIORNALISTA RADIOFONICA

DA CIANO AI ROOSEVELT

L'AVEVANO DEFINITA "LA VOCE D'ORO DI MUSSOLINI" PERCHÉ LEGGEVA IN INGLESE I DISCORSI DEL DUCE. POI IL VIAGGIO IN AMERICA, L'ANTIFASCISMO E LE ACCUSE DI COMUNISMO DA PARTE DEI MACCARTISTI

di SANDRO GERBI

Non è un fantasma Lisa Sergio (1905-1989). Sebbene sconosciuta ai più, è stata una donna in carne ed ossa. Se ne vuole la riprova? Si digitino su Google il suo nome e cognome tra virgolette. L'esito sarà sorprendente: 20mila rinvii. Eppure, in Italia, solo due o tre storici l'hanno occasionalmente sfiorata, e così pure un pugno di studiosi delle relazioni di genere. Nemmeno la pur ricchissima «*Garzantina*» della Radio (2003) le dedica un rigo. Non va meglio in America dove solo una ricercatrice, Stacy S. Spaulding, dopo la tesi di dottorato (2005), si è occupata di lei con tre robusti articoli pubblicati su altrettante riviste specializzate, rinunciando però a scri-

vere una biografia completa. Va anche detto che, se la popolarità dei giornalisti della carta stampata è effimera per definizione, ancor di più lo è quella dei radiocronisti, che affidano all'etere le loro parole. Destinate a disperdersi nel vento, a meno che non siano salvate in qualche archivio sonoro. Il che non è avvenuto per la Sergio, di cui si conservano pochissime registrazioni (ascoltabili in Rete) e solo una parte dei testi scritti (nel suo archivio alla Georgetown University di Washington).

Sempre navigando in Rete, si trovano suoi necrologi sul *New York Times* o sul *Washington Post*, e persino uno, breve e non firmato, su *la Repubblica* (27 giugno 1989), fuorviante però nel titolo: *È morta Lisa Sergio antifascista*



Qui sotto, Lisa Sergio in un'immagine giovanile, quando in Italia era diventata "intima" di Galeazzo Ciano e leggeva in inglese i discorsi del duce. Nella pagina accanto, la copertina della sua biografia scritta da Sandro Gerbi.

a New York. Fuorviante perché ignora tutti i dettagli della sua lenta conversione agli ideali democratici. Del resto, anche i necrologi americani sono infarciti di inesattezze, così come le voci a lei dedicate da Wikipedia, in inglese e in italiano. Chi era dunque veramente Lisa Sergio? E cosa ci rivelano di lei gli scavi archivistici iniziati trent'anni fa da chi scrive? Lisa era nata nel 1905 a Firenze da madre americana e padre napoletano. I suoi nonni, piuttosto abbienti, si erano stabiliti nella città di Machiavelli a fine Ottocento, unendosi alla locale, folta colonia anglo-americana. Lisa ebbe un'infanzia complicata, perché nel 1910 i genitori si separarono. Il padre era uno sfaccendato, di cui la figlia vanterà in più circostanze inesistenti quarti di nobiltà (barone). Morirà nel 1915, non ancora cinquantenne, in seguito a una malattia contratta durante la sua licenziosa giovinezza.

Un po' a causa della situazione familiare e un po' per decisione dei nonni materni, la Sergio fu affidata a istitutrici o a scuole private e riceverà un'educazione irregolare, ma non per questo meno ricca. Ad esempio, imparerà l'inglese e il francese come l'italiano. Non ancora diciottenne, comincerà a lavorare per un settimanale inglese pubblicato a Firenze, *The Italian Mail*, con responsabilità crescenti. Qualche anno dopo (1927), a conferma delle sue capacità e del temperamento volitivo, le veniva affidata la direzione di un settimanale concorrente, *The Italian Tribune*, anch'esso di stretta osservanza fascista. In quel periodo otterrà da Mussolini una brevissima udienza, richiesta per avere non meglio precisati consigli. Trasferitasi nel '29 a Roma – al seguito di un fidanzato la cui reale identità rimarrà sem-



pre ignota (morirà nel '31) – la versatile Lisa ebbe un interludio archeologico, come segretaria di un'Associazione di studi mediterranei. Finché nel '33 – pare grazie all'appoggio di Guglielmo Marconi – non verrà ingaggiata come *speaker* in lingua inglese dei programmi radio a onde corte per l'estero, lanciati proprio allora da Galeazzo Ciano, genero di Mussolini e nuovo capo del suo Ufficio Stampa.

La Sergio aveva una voce molto ben impostata – con toni bassi e caldi da incallita fumatrice qual era – e parlava un inglese perfetto, privo di qual-

RINASCITA NEGLI STATI UNITI

Nella pagina a fianco, Lisa Sergio divenuta annunciatrice alla *NBC* grazie a una lettera di raccomandazione di Guglielmo Marconi.

FIGURE FEMMINILI DA RISCOPRIRE

siasi inflessione. Aveva lineamenti regolari ed era dotata di grande fascino personale, anche se non superava il metro e sessanta di altezza. Sempre elegantissima, già allora il bel viso era solcato da profonde occhiaie, destinate ad accentuarsi con l'età. A Roma conduceva una vita decisamente mondana, frequentando soprattutto i salotti dell'aristocrazia locale e i colleghi della stampa estera. Tanto è vero che ben presto l'Ovra, la polizia politica del regime, cominciò a controllarla, molto blandamente e senza alcuna conseguenza per lei. Parlando ai microfoni della radio fascista, tradusse in diretta i più importanti discorsi di Mussolini (ad esempio quello dell'Impero, la sera del 9 maggio 1936, dopo la conquista dell'Etiopia). Fu così che si guadagnò, sulla stampa anglosassone, l'appellativo di «*the golden voice of Rome*», acquisendo una vasta notorietà sia in Europa sia negli Stati Uniti.

Nell'aprile del '37, il fattaccio. Ciano, ormai ministro degli Esteri, la faceva allontanare dal lavoro su due piedi. Lei sosterrà che la decisione fu presa perché sospettata di diffondere notizie tendenziose sul regime, tanto da rischiare l'arresto. Secondo fonti più attendibili, fu sì molto loquace specie con giornalisti inglesi e americani, ma soprattutto fece infuriare Ciano perché parlava troppo apertamente della loro breve e ormai remota relazione.

La retrodatazione al 1936 della propria conversione all'antifascismo, sostenuta per tutta la vita dalla Sergio, cozza contro molti elementi di fatto. Ne citiamo tre. Primo. Nel maggio del '37, quando era già stata licenziata e si preparava a emigrare, Lisa pubblicava sul *Popolo d'Italia* un'intervista a Guglielmo Marconi: impossibile che

l'articolo di un'antifascista a rischio di carcere o confino potesse uscire sul quotidiano di Mussolini. Secondo. La lista dei passeggeri che da Napoli si imbarcarono sul Conte di Savoia il 24 giugno alla volta di New York comprendeva anche la Sergio. Fra i dati richiesti, la prima residenza. E la nostra scriveva «c/o Ruth Ricci», una delle più accese propagandiste americane dell'impresa coloniale africana. Terzo. Per un anno e mezzo Lisa frequenterà gli ambienti fascistissimi del consolato italiano di New York. Solo nel '39, quando diventerà commentatrice di una radio indipendente, si schiererà decisamente con il fronte antifascista (come recita il ricordato titolo de *la Repubblica*). E a Roma alcuni funzionari del Ministero della Cultura Popolare cascheranno dalle nuvole venendo a sapere di questo brusco cambio di casacca.

In ogni caso, il 1° luglio del '37 la Sergio era sbarcata a Manhattan con in tasca una lettera di raccomandazione del suo grande protettore Guglielmo Marconi indirizzata a David Sarnoff, il potente boss della RCA-NBC. E, grazie alla propria popolarità, alla bella voce e alle riconosciute doti giornalistiche, si assicurava subito un contratto da annunciatrice alla *NBC*. Nel '39 lasciava quell'emittente, ormai su posizioni antitotalitarie, diventava un'autorevole opinionista politica della stazione radio *WQXR*, ottenendo fra l'altro nel '44 la cittadinanza americana. Ma due anni dopo sarà ancora una volta licenziata, questa volta perché sospettata dall'FBI di simpatie per il comunismo. Un anno prima, a conferma di una raggiunta autorevolezza, il settimanale patinato *Variety* l'aveva inserita – unica donna – in un elenco dei trenta più rispettati radiocro-

nisti americani. E nel '47 il governo francese le conferirà la Legion d'Onore: sia per aver sostenuto durante la guerra, con le sue trasmissioni, l'organizzazione politico-militare France libre di Gaulle, sia per aver contribuito negli Stati Uniti al successo della raccolta di fondi a favore della Francia occupata. Eppure, alla fine degli anni Quaranta, Lisa sarà inserita in alcune «liste nere» elaborate da seguaci del maccartismo e avrà molte difficoltà di tipo lavorativo. Rimasta sola per la morte della madre adottiva, la giornalista Ann Batchelder, si trasferì nel 1960 a Washington e abbandonò per sempre l'attività radiofonica (a parte una rubrica religiosa settimanale, essendosi convertita dalla fede cattolica a quella episcopale). Per mantenersi diventerà una conferenziera itinerante, negli Stati Uniti e all'estero, occupandosi per lo più di temi di attualità politica. Impressionante la sua rete di relazioni, da Eleanor Roosevelt, alla giornalista Dorothy Thompson fino a Martin Luther King. Anche alla corte di re Hussein di Giordania fu sempre accolta con molta amicizia e simpatia. Morirà a Washington nel 1989.

Negli ultimi anni, oltre a pubblicare alcuni non memorabili saggi (tra cui una vita di Anita Garibaldi), la Sergio tenterà di scrivere la propria autobiografia. Farà anche una visita all'Archivio Centrale dello Stato, a Roma, per cercare documenti che la riguardassero. C'è chi ancora ricorda la sua figurina salire lentamente la scalinata



dell'edificio tipicamente fascista all'EUR, mescolandosi ai più giovani frequentatori della Sala studio. Ma non troverà granché (le carte del Minculpop saranno inventariate più tardi). Riuscirà ad abbozzare qualche capitolo, più una "scaletta" degli altri, senza però convincere nessuno dei quattro editori cui si era rivolta a firmarle un contratto.

Forse si erano accorti che la vena immaginifica della Sergio la induceva spesso a privilegiare il "verosimile" al "vero". Con esiti a volte sconcertanti. Secondo lo scrittore Niccolò Tucci, che le fu molto amico (sia a Roma sia in America), in Lisa la tendenza a inventare o insaporire episodi autobiografici aveva qualcosa di patologico. Eppure non era costretta a farlo, non essendosi macchiata di colpe particolari. Ad esempio, anche per motivi cronologici, non si era mai unita alla canea antisemita scatenata dal regime nel '38. Anzi, dopo il 1939, il suo era stato un riscatto totale. Perché allora ci teneva così tanto a riscrivere la propria vita? A parte la motivazione caratteriale, di cui si è detto, forse pensava che il suo "lungo viaggio attraverso il fascismo" la obbligasse a rifarsi una verginità politica inattaccabile per ottenere anche in America le stesse opportunità professionali riservate agli uomini. Non poteva immaginare che l'evidenza dei documenti e l'acribia dei ricercatori avrebbero finito per smentirla, senza nulla togliere all'interesse per una vita tanto complicata e avventurosa.

Sandro Gerbi

PERCHÉ È NECESSARIO
AFFIDARSI AI BUONI DIVULGATORI

IL VIRUS FINITO NEI MEDIA

NELLA RETE SI TROVANO INFORMAZIONI NON
VERIFICATE E MOLTI LE PRENDONO PER BUONE.
IL RUOLO DEL MEDIATORE TRA SCIENZIATI
E CITTADINI OGGI È PIÙ CHE MAI IMPORTANTE

di ELIANA LIOTTA

Il virus non ha risparmiato il giornalismo e la scienza. L'uno e l'altra sono stati contagiati dall'epidemia di rumore che è dilagata parallela al Covid-19, come una nebbia che ha offuscato i pensieri, come un brusio che ha inceppato l'udito. I fatti si sono mescolati alla paura, le opinioni alle speculazioni, i pareri ai dati e a pagarne il prezzo è stata la verità, finita in frantumi nella Rete e nei talk show.

L'Organizzazione Mondiale della Sanità ha usato la nuova parola *infodemica*, coniata da *information* ed *epidemic*, per descrivere la diffusione di voci e informazioni fuorvianti attraverso i *media*, i *social*, i messaggi WhatsApp. Una minaccia dentro la minaccia della pandemia, perché alla morte e al terrore della morte, in questa curva improvvisa della nostra esistenza, allo «sbigottimento delle genti» come lo chiamò Boccaccio, si è aggiunto un fiume

di troppo vero e troppo falso diramato in mille foci, in mille canali, in mille rivoli. I giornalisti e gli scienziati (ma ovviamente anche i politici) avrebbero dovuto prendersi cura delle parole, di più, e invece tanti hanno ceduto alla mania di dire e, tallonati dalla fretta, hanno smarrito quel ritmo paziente che ai cronisti è richiesto per il controllo delle fonti e che ai ricercatori è indispensabile quando tentano, sperimentano, sbagliano per poi provare ancora agguistando il tiro.

«*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*», scriveva Virgilio nelle *Georgiche*. Nella pandemia che per certi versi ci ha bloccati a mezz'aria, abbiamo vissuto con l'idea che il tempo fuggisse, fuggisse irreparabilmente, in un'accelerazione dell'umanità che fa il paio con la corsa delle infezioni. Nel Trecento la peste ci mise anni per arrivare dall'Oriente in Europa sulle navi dei commercianti, mentre il

Qui sotto, un manifesto che rappresenta la perdita di una lucida percezione del reale che si aggiunge alla tragedia umana della pandemia sanitaria.

Sars-Cov-2 ha volato, sì, si è imbarcato sugli aerei e in una manciata di settimane ha messo in ginocchio il mondo.

La velocità è la belva che ha morsicato la scienza («quando arrivano i farmaci, i protocolli terapeutici, i vaccini?») e l'informazione («che ne pensa il virologo americano, che dicono gli studi, quanti morti, quanti vivi?»).

Tempus fugit, ma il tempo può divorare come il dio greco Kronos fece con i suoi figli. Allora riflettiamo, magari rileggiamo quella favola che Luis Sepúlveda, portato via da Covid-19, aveva scritto nel 2013, con un titolo che spiegava già tutto ai piccoli lettori: *Storia di una lumaca che scopri l'importanza della lentezza*. Riprendiamo le fila e partiamo da un concetto essenziale: non c'è scienza, non c'è innovazione, non c'è modernità e non c'è democrazia senza il giornalismo di qualità.

Se all'epoca dei nostri antenati primitivi ci fosse stato un giornale, la scoperta del fuoco sarebbe finita in prima pagina. Ma allora si viveva in piccole tribù e l'arte di innescare scintille e fiamme era trasmessa con l'esempio. La stampa non sarebbe potuta esistere né se ne sentiva il bisogno. Oggi, invece, sulla Terra si contano quasi otto miliardi di abitanti e gli esperimenti non solo sono in continuo divenire ma vengono condotti da un numero relativamente piccolo di persone nel chiuso dei laboratori. Perciò c'è bisogno di intermediari tra i ricercatori e il pubblico, per spiegare quali scoperte vengono fatte e come. Questa esigenza definisce già il ruolo primario del giornalismo scientifico: è un ponte di informazioni tra la comunità degli scienziati e il resto dell'umanità.

I giornalisti per mestiere imparano a esprimersi con un linguaggio che non sia indigesto, noioso, e si



lasciano ispirare da Galileo Galilei. Osservano, ipotizzano, verificano. Ricordano quel che il padre del metodo scientifico diceva: «Parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi». Dunque, abbiamo una prima definizione di giornalista scientifico come divulgatore: qualcuno che scrive delle novità in medicina o in astrofisica con gli strumenti propri della sua professione.

La regola delle *five W* è considerata la principale dello stile giornalistico, mutuata dallo stile anglosassone. Si tratta delle iniziali di cinque pronomi interrogativi, cui un articolo su una rivista o su un sito web deve dare risposta per essere esaustivo: *Who, What, Where, When, Why*. Chi, cosa, dove, quando, perché.

Si trova sempre qualcuno che si augura di far scom-

parire la stampa dalla faccia della Terra, di zittire chi fa le domande, di tornare alla preistoria della comunicazione («te lo spiego io – nel mio post, nel mio blog, nel mio canale YouTube – come si accende un fuoco»). Ma davvero si può eliminare ogni mediazione e far sì che il gastroenterologo o il fisico, così come il politico di turno, si rivolgano direttamente alla gente? Ci sono virologi star di Twitter, esistono *community* di soli epidemiologi o immunologi su Facebook, dermatologi che fanno dirette Instagram. Tutto legittimo e al passo coi tempi, ci mancherebbe, ma ogni tanto vale la pena di tornare sulla frase di Alexis de Tocqueville: «La stampa è per eccellenza lo strumento essenziale della libertà». Il giornalismo di qualità è uno dei pilastri della democrazia, come di fatto sancisce la nostra Costituzione all'articolo 21 («la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure»). Lo è ancora di più nell'era digitale, in cui i cittadini sono esposti a un sovraccarico informativo, con notizie e commenti che viaggiano in Rete disordinati, non filtrati.

L'utente, attraverso i motori di ricerca ma anche attraverso i *social*, corre il rischio di affidarsi non alla comunicazione più attendibile ma a quella che ottiene più popolarità per merito di algoritmi sofisticati che premiano alcune parole chiave, le promozioni a pagamento, i profili con un numero cospicuo di *followers*. E spesso a vincere non è la riflessione pacata, complessa, bensì la frase a effetto, il bianco e il nero, addirittura un'arroganza e una maleducazione che nella vita reale risulterebbero inaccettabili. Forse la definizione più bella dei *social media* usati come randelli l'ha data la scrittrice nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie: «Ci sono molte persone, piene d'ipocrisia e prive di compassione, capaci di pontificare con facilità su Twitter se si parla

di gentilezza ma non sono in grado di mostrare vera gentilezza. Persone le cui vite sui *social media* sono casi di studio di aridità emotiva. Persone per le quali l'amicizia – e le sue aspettative: lealtà, compassione e sostegno – non conta più».

In un mondo in cui le parole corrono quanto i virus, le fonti tradizionali di informazione, come i grandi giornali, dal *New York Times* al *Guardian*, dal *Corriere della Sera* a *la Repubblica*, diventano un faro, perché possono combattere quel parlottio che rischia di confondere le idee. «La calunnia è un venticello», canta Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, «Un'auretta assai gentile / Che insensibile, sottile, / Leggermente, dolcemente, / Incomincia a sussurrar. / Piano piano, terra terra, / Sottovoce, sibilando, / Va scorrendo, va ronzando; / Nelle orecchie della gente / S'introduce destramente, / E le teste ed i cervelli / Fa stordire e fa gonfiar. / Dalla bocca fuori uscendo / Lo schiamazzo va crescendo, / Prende forza / A poco a poco, / Vola già di loco in loco; / Sembra il tuono, la tempesta / Che nel sen della foresta / Va fischiando, brontolando / E ti fa d'orror gelar. / Alla fin trabocca e scoppia, / Si propaga, si raddoppia / E produce un'esplosione / Come un colpo di cannone». Il venticello di Gioachino Rossini sono le *fake news*, sono le polpettine velenose di notizie senza fondamento date in pasto non necessariamente in malafede. «Mascherine inutili», come si disse all'inizio e non era vero per niente, «virus clinicamente morto», come si ascoltò prima che si levasse furiosa la seconda ondata pandemica, «vaccini che modificano il DNA», come si vociferò a proposito dei nuovi ritrovati di Pfizer e Moderna, a base di RNA messaggero, che però non può andarsene a far baldoria tra i nostri geni nel nucleo della cellula stando al postulato del Nobel Francis Crick, secondo cui «l'in-

formazione genetica può venire copiata dal DNA all'RNA, e da questo venire tradotta in proteine, ma non può mai fare il cammino inverso».

E qui vengo all'altro ruolo importantissimo del giornalismo scientifico: esercitare capacità critica e offrire un resoconto dei fatti dopo avere condotto quell'indagine sulle fonti e sulla natura delle informazioni che è un pilastro della professione. Se un giornalista copia un comunicato stampa di un'azienda o di un ospedale oppure se lascia il microfono aperto davanti a qualcuno solo perché indossa un camice bianco, produce un contributo mediocre e superficiale. Fa un buon lavoro se invece controlla il contenuto, per esempio cercando i *paper* più seri su PubMed, la banca dati digitale delle pubblicazioni biomediche, verificando il campione su cui è stata fatta la tal ricerca e dove e quando (cambia molto se i partecipanti sono venti o duemila) e tenendo conto delle meta-analisi, cioè delle revisioni degli studi importanti su un determinato tema.

I giornalisti dovrebbero essere i garanti dell'informazione, sapendo bene che la comunità scientifica conta più dei suoi singoli membri proprio perché la forza della scienza è nella sua coralità. Questo non significa che non si debbano raccogliere opinioni oltre i fatti, ma che quelle opinioni andrebbero contestualizzate, proposte se è il caso assieme ad altre e alle posizioni condivise attraverso le varie pubblicazioni e le linee guida delle istituzioni.

Ma allora perché abbiamo sentito tanto rumore di fondo durante questi mesi? E torniamo al punto. Ho detto della velocità e aggiungo l'emotività. La pandemia è stata la paura vera, ci ha inseguiti come una belva feroce. Sarà ricordata come il tratto distintivo di questo *incipit* del secolo, al pari della peste che visitò a lungo l'Europa. Nei *Promessi sposi* di Man-

zoni, Renzo avanza per le strade della Milano seicentesca, in un luogo «che poteva pur dirsi città di viventi», salvo pensare, dinanzi alle case serrate e alle vie squallidamente vuote: «Ma quale città ancora, e quali viventi!».

Le epidemie, che vengano dal batterio della peste o dal coronavirus di Covid-19, sono cicatrici immense delle società. E noi, con la stessa incomprendenza di Renzo, abbiamo assistito a uno smottamento della realtà. E ci siamo rivolti alla scienza. Per capire. Per trovare rassicurazioni. Ma non l'abbiamo fatto



con l'approccio algido di una razionalità illuminista. Eravamo scossi, ce ne avevano dati abbastanza di motivi il 2020 e il 2021 per esserlo. I nostri sentimenti si sono avvicinati alla superficie, quasi che il nostro mondo di dentro rotolasse di fuori, con una sete di informazioni che era arsa nel deserto. «Sa il cielo che non abbiamo mai ragione di vergognarci delle nostre lacrime, perché sono pioggia sulla polvere accecante che avvolge i nostri cuori induriti», scrisse Charles Dickens in *Grandi speranze*. Vi dico dei nostri cuori agoscianti perché altrimenti

risulterebbe incomprensibile il corto circuito che ha avvolto in un gomitolo la comunicazione della scienza. Sarebbe stato il momento d'oro per avvicinare il grande pubblico alle bellezze dei microscopi, ma c'è stata di mezzo l'emotività, ci siamo trovati nel pieno di un'emergenza planetaria con un bisogno spasmodico di avere notizie, e spesso ci siamo giocati la possibilità di impiegare il linguaggio come avremmo dovuto. Non esiste categoria professionale che non debba farsi un esame di coscienza verbale. I giornalisti sono stati a volte precipitosi, alcuni politici si sono mostrati sciatti nelle dichiarazioni, certi medici hanno rivelato un lato esibizionista che li aiuterà indubbiamente a essere riconosciuti per strada ma che a tratti ha disturbato la responsabilità sociale di cui ogni scienziato dovrebbe sentirsi investito. Le parole sono gratis, però nel caso della scienza, e ancora di più durante una pandemia, non si dovrebbe abusarne.

C'è stata una richiesta enorme di buone o cattive notizie. Il sito web del *Corriere della Sera* è balzato durante il primo lockdown del 2020 a picchi di dodici milioni di utenti unici al giorno. Analizzare gli articoli o i video più cliccati spiega molto. Al primo posto si sono piazzati in genere le decisioni di Governo e Regioni su cosa si potesse o non si potesse fare, come hanno sempre suscitato grandissimo interesse gli approfondimenti della sezione *Salute* dedicati alle modalità di contagio, alle descrizioni di virus e varianti, alle terapie sperimentali o ai vaccini. Nel primo caso, si trattava di articoli di cronaca, nel secondo di articoli scientifici, letti come mai era avvenuto nella storia del sito. Voglio dire che da parte dei lettori è venuta una richiesta enorme di informazione che i *media* hanno cercato di coprire per ubbidire alla loro mis-

sione ma anche perché si tratta di aziende editoriali in cui l'interesse del pubblico corrisponde poi a una vendita maggiore di copie, per quanto riguarda la carta stampata, o di pubblicità, per tutti i mezzi di comunicazione, dalla radio alla televisione.

Le redazioni hanno dovuto impiegare in maniera massiccia i loro giornalisti sui temi complessi della pandemia, temi in cui perfino gli esperti hanno avuto difficoltà a tenere il passo. Per fortuna, nelle grandi testate c'erano già i giornalisti scientifici, che potevano contare sulla conoscenza di nozioni basilari per poter spiegare in modo efficace quanto accadeva nel momento in cui accadeva.

E poi è andato in scena lo spettacolo, una deviazione rispetto al giornalismo classico: l'intrattenimento scientifico. Nei talk televisivi, soprattutto, alcuni virologi, infettivologi e quant'altro sono diventati i personaggi di un copione quasi teatrale, complici i conduttori e gli autori delle trasmissioni, naturalmente. Io non sono contraria all'*infotainment*, perché può essere una forma gradevolissima di divulgazione. Ma la comunicazione della scienza non dovrebbe consentire alla verità di frammentarsi, di travestirsi, di oscurarsi, specie in frangenti drammatici.

Dobbiamo tutti prenderci cura delle parole e a volte evitarle. Lo scienziato è un esperto di quella specifica materia ed è aggiornato sugli ultimi dati? Ha dei conflitti di interesse? Si confronta con la visione corale della comunità cui appartiene?

Il filosofo Wittgenstein nel suo celebre trattato ci ha lasciato un'affermazione su cui meditare: «Di ciò di cui non si può parlare si deve tacere». Ci è mancata l'etica del silenzio.

Eliana Liotta



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

IL RACCONTO DI UN PATRIMONIO INESTIMABILE

Qui sotto, MUMAC Museo della macchina per caffè di Gruppo Cimbali. Nella pagina accanto, Fondazione Pirelli e, sotto, Museo Ducati.

VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO

MUSEIMPRESA, NATA 20 ANNI FA PER INIZIATIVA DI ASSOLOMBARDA E CONFINDUSTRIA

MEMORIA DELLE FABBRICHE

L'ASSOCIAZIONE RIUNISCE MUSEI E ARCHIVI DI OLTRE CENTO GRANDI, PICCOLE E MEDIE IMPRESE ITALIANE

di ANTONIO CALABRÒ

C'è una straordinaria attualità, nella memoria delle fabbriche. Una sorta di avvenire della memoria. Ed è proprio la sintesi tra le radici della sapienza manifatturiera e l'attitudine costante all'innovazione a rendere competitive le nostre imprese e a dare loro quella forza distintiva che ne permette la crescita e l'affermazione sui mercati internazionali, anche in tempi difficili di crisi e di ridisegno dei paradigmi di produzione e consumo. Nella stagione della "transizione ambientale" e delle energie rinnovabili e della "transizione digitale" verso la crescente diffusione dell'Intelligenza Artificiale e dell'impresa *data driven*, lavorare su "una storia al futuro" è una scelta generale che investe la qualità della crescita economica e sociale e contribuisce con straordinaria efficacia alla diffusione di uno sviluppo sostenibile ambientale e

sociale. Uno sviluppo misurato non solo e non tanto in termini di PIL (l'indice della pur necessaria produzione di ricchezza) quanto soprattutto secondo il Better Life Index o, per usare metriche italiane, secondo il BES, l'indice del Benessere Equo e Sostenibile elaborato dall'Istat. Una vita migliore appunto. Indispensabile da pensare, progettare e costruire, come abbiamo imparato proprio in tempi di impegno per superare le fragilità di pandemie e crisi sociali.

Lo testimonia bene, per esempio, Museimpresa, l'Associazione Italiana degli Archivi e dei Musei d'Impresa, fondata giusto vent'anni fa, nell'autunno del 2001, per iniziativa di Assolombarda e Confindustria. L'Associazione riunisce musei e archivi di oltre cento grandi, medie e piccole imprese italiane, accomunate dall'idea forte che le aziende, le fabbriche, le società di servizi siano luoghi fisici e mentali dove il passato e il futuro



s'incontrano e in cui la cultura d'impresa, tra testimonianza e innovazione, sia un asset fondamentale di competitività.

Negli archivi e nei musei delle nostre imprese, infatti, è custodito e raccontato il patrimonio della sapienza manifatturiera e della qualità dei servizi, ancora oggi motore di sviluppo sostenibile e cardine di una diffusa cultura economica, sociale e civile. E sono proprio gli archivi e i musei a lavorare sulla custodia della memoria come leva di consapevolezza storica e di rilancio dei valori delle imprese quali attori sociali responsabili. In questa identità c'è la consapevolezza del legame forte tra il patrimonio culturale e l'attitudine a costruire, appunto nelle imprese, lavoro, benessere, inclusione sociale. L'identità profonda dell'"impresa riformista".

È una testimonianza forte di come fare impresa significhi trasformare in continuazione la realtà, attraverso le tecnologie, le persone, la loro straordinaria creatività. E le imprese, raccontandosi, generano valore a livello economico, ma anche sociale e culturale. Cultura, cambiamento, solidità



in un orizzonte condiviso di sviluppo sostenibile. Un valore facilmente intuibile, la cui consapevolezza va comunque fatta crescere nel discorso pubblico, nel giudizio degli attori istituzionali e politici, nella stessa percezione di sé dei protagonisti dell'economia e dell'impresa. E il cui peso, in termini di dati aziendali e di concreti vantaggi competitivi, va misurato. Un lavoro comune tra Mu-seimpresa e il Politecnico di Milano, avviato nel corso dell'anno, va in questa direzione, per definire, entro il 2022, metriche specifiche di valutazione. Una conoscenza in più per chi ha già allestito archivi e musei, uno stimolo per tante altre imprese ad andare avanti su questa strada.

La cultura d'impresa italiana è fondata su sintesi originali tra saperi umanistici e conoscenze scientifiche, tra il senso della bellezza e la qualità hi-tech dei prodotti e dei sistemi di produzione.

È una cultura politecnica sofisticata e popolare, che sa legare le architetture di Leon Battista Alberti e le macchine di Leonardo, le scoperte di Galileo e la ragione illuminista dei Verri e di Beccaria nella Milano che si prepara all'industria. L'avanguardia artistica novecentesca di Boccioni nella "città che sale" e prefigura l'urbanistica della metropoli si lega alla chimica del premio Nobel Giulio Natta, che trasforma l'industria italiana con incidenze



VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO

SIMBOLI DEL MADE IN ITALY

Qui sotto, Casa Zegna. Nella pagina accanto, Fondazione Ansaldo, Fondo Ansaldo n.i. ASGEN - Fase di bobinaggio settore statore alternatore C.le Inga; sotto, Kartell Museo.

VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO



mondiali. La cultura della Olivetti di Adriano, segnata dalla ricerca d'avanguardia tra bellezza e qualità, design e tecnologia, sapienza del territorio e acquisizione delle più stimolanti novità hi-tech internazionali, trova sponda nell'umanesimo industriale Pirelli, con le avanguardie dell'applicazione della gomma, tra mobilità di pneumatici e cavi per il trasporto di energia e fibra ottica. E una lunga serie di altre imprese, appunto sulla qualità e l'estetica originale, sul rapporto con il design e l'arte contemporanea, continuano a fondare la propria capacità di "fare, e fare bene" e dominare così le nicchie a maggior valore aggiunto sui mercati del mondo.

La sintesi sta in una frase essenziale di Gio Ponti, designer e architetto (suo il Grattacielo Pirelli che, da sessant'anni, a Milano, è simbolo della relazione forte tra industria e trasformazione urbana): «In Italia l'arte si è innamorata dell'industria. Ed è per questo che l'industria è un fatto culturale».

C'è, infatti, nell'impresa italiana, un'attitudine

paziente e costante al cambiamento, all'innovazione, al raggiungimento del migliore dei risultati possibili. Nessuna palingenesi, nessun miracolo. Semmai, una straordinaria inclinazione al "bello e ben fatto", capace di reggere le sfide della mutazione delle esigenze dei mercati e dell'evoluzione dei tempi. Ed è proprio negli archivi delle aziende che troviamo un giacimento di testimonianze diverse, che danno l'idea di una lunga attitudine a fare quello che ha detto bene uno dei più grandi storici europei dell'economia, Carlo Maria Cipolla, nel raccontare degli «italiani abituati, sin dal Medioevo, a produrre, all'ombra dei campanili, cose belle che piacciono al mondo». Storia, territorio, manifattura, qualità, dimensione internazionale dei mercati di riferimento.

Diamo uno sguardo alle radici, dunque. Con alcuni riferimenti storici importanti.

Si può fare un passo indietro, di sette secoli, per leggere il *Costituito* approvato nel 1309 come norma fondante della città di Siena, già allora ricca di mercanti, banchieri, imprenditori: chi governa – vi si dispone – deve avere a cuore «massimamente la bellezza della città, per cagione di diletto e allegrezza ai forestieri, per onore, prosperità e accrescimento della città e dei cittadini» (un testo che Ermete Realacci, presidente di Symbola, ama citare spesso, come testimonianza storica della "qualità" dello sviluppo economico).

Bellezza, dunque. E prosperità. Estetica con funzione etica e convenienza economica. Qualità della vita come attrattività per gli affari e gli investimenti dei «forestieri». E città "bella" come paradigma di fiducia, sicurezza, competitività.

L'ispirazione è filosofica, nella relazione virtuosa del *kalòs kai agathòs* caro ai greci, il “bello e buono” che sa di virtù e valore economico, fondato su valori sociali e civili. La portata è appunto economica, di orgoglio identitario e convenienza.

Pochi anni dopo quel *Costituto*, tra il 1338 e il 1339, Ambrogio Lorenzetti dipinge, nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, una delle opere più significative dell'arte italiana, l'*Allegoria ed Effetti del Buon e del Cattivo Governo*: nella città ben governata prosperano affari, scambi e manifatture, la vita civile è piacevole, fioriscono arti e mestieri. Altrimenti, con il “cattivo governo”, tutto va in rovina.

La relazione virtuosa tra etica e affari resta forte, nel tempo. Vive nella Firenze di Cosimo il Vecchio e nelle signorie dei principi e dei mercanti mecenati. Riprende vigore nell'arte del mercante, nelle scelte di vita civile e morale nel fondare e fare crescere un'impresa e nelle relazioni tra manifat-



tura, finanza, scambi, nel Mediterraneo centro del mondo in cui si incrociano da secoli armi e merci, conflitti e commerci. C'è infatti un rapporto virtuoso tra il “buon mercante” e il “buon cittadino”. L'economia ha, in fin dei conti, un'etica. Come scrive, con lucida intelligenza, Benedetto Cotrugli, mercante di successo a metà del Quattrocento, in un libro riscoperto di recente e pubblicato alcuni anni fa in inglese da Palgrave Macmillan, a cura di Carlo Carraro e Giovanni Favero dell'Università Ca' Foscari di Venezia e con una brillante introduzione di Niall Ferguson, uno dei maggiori storici contemporanei.

Libro de l'arte de la mercatura, è il suo titolo. È stato scritto nel 1458 in italiano volgare, elegante ed essenziale, ed è edito dalle Edizioni Ca' Foscari a cura di Vera Ribaudò e Tiziano Zanato. Un testo raffinato, per economisti e studiosi. Ma anche un'utile lettura in tempi in cui, dopo la grande crisi del 2008, si discute appassionatamente di valori (e non più solo di valore di Borsa) legati alle imprese e alle attività economiche in generale. Il commercio e la sua anima, dunque. Le regole di vita del buon mercante (che deve vestirsi «in modo sobrio ed elegante»). Le pri-



VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO

denze nel fare ed esigere credito (un'accorta diversificazione del rischio e un corretto calcolo dei tempi). I principi della contabilità (s'intravedono i canoni che una ventina d'anni dopo Luca Pacioli definirà con la "partita doppia"), l'affidabilità dei rapporti commerciali, la formazione dei figli per il mondo degli affari, la cura per la rete degli scambi, il senso del rischio ma anche la necessità d'essere sempre in guardia contro gli eccessi dell'avidità. E i rapporti con la politica (stare alla larga, avverte il mercante).

È di cultura e radici veneziane, Cotrugli (nato nel 1416 a Ragusa, l'attuale Dubrovnik in Croazia, a lungo dominio della Repubblica di Venezia). Ha studiato filosofia all'Università di Bologna. È vissuto facendo buoni affari e teorizzandone valore e senso. Traccia l'ideale del «mercante perfetto». E lega appunto, in un patto virtuoso e di reciproche convenienze, etica e affari. Fare soldi ha una sua moralità, una responsabilità «pubblica».

C'è, nella storia italiana, pur se altalenante, una profonda dimensione etica che segna "lo spirito del capitalismo". Un'idea alta dell'impresa, nella consapevolezza che comunque competizione e confronto sui mercati sono un gioco ruvido, spigoloso, duro, ma da seguire in un contesto di regole chiare ed efficaci. Il libro di Cotrugli ne è testimonianza manifesta. E tutt'altro che unica.

Questa relazione, appunto, torna alla ribalta negli scritti dell'illuminismo, tra la Milano riformista dei



Verri con la loro rivista *Il Caffè*, di cui abbiamo già fatto cenno, e la Napoli dei sofisticati economisti di respiro europeo, l'abate Ferdinando Galiani buon frequentatore dei salotti di Parigi con Diderot e Voltaire («Noi francesi non abbiamo che gli spiccioli dell'*esprit*, a Napoli hanno i lingotti», si diceva di lui) e Antonio Genovesi con le sue lungimiranti *Lezioni di economia civile*. Negli anni dinamici del boom economico a metà del Novecento, con Adriano

Olivetti («La fabbrica non può guardare solo all'indice dei profitti. Deve distribuire ricchezza, cultura, servizi, democrazia. Io penso la fabbrica per l'uomo, non l'uomo per la fabbrica [...]. A volte, quando lavoro fino a tardi vedo le luci degli operai che fanno il doppio turno, degli impiegati, degli ingegneri, e mi viene voglia di andare a porgere un saluto pieno di riconoscenza»). E con Leopoldo Pirelli, con *Le dieci regole del buon imprenditore* scritte nell'autunno del 1986 («La nostra credibilità, la nostra autorevolezza, direi la nostra legittimazione nella coscienza pubblica sono in diretto rapporto con il ruolo che svolgiamo nel concorrere al superamento degli squilibri sociali ed economici dei Paesi in cui si opera: sempre più l'impresa si presenta come luogo di sintesi fra le tendenze orientate al massimo progresso tecnico-economico e le tendenze umane di migliori condizioni di lavoro e di vita»).

Parole molto chiare, ancora oggi d'attualità, in tempi in cui si ragiona di "fabbrica bella", sostenibile

dal punto di vista ambientale e sociale e dunque anche per queste ragioni competitiva.

I musei e gli archivi d'impresa offrono racconti esemplari dell'attitudine a "fabbricare il futuro".

L'impresa, val la pena ribadirlo, lavora sull'innovazione, sulla qualità, sulla misura, su un senso delle proporzioni e della bellezza che nel corso della storia ha sempre caratterizzato il tessuto produttivo italiano. E la bellezza di cui parla Cipolla è senza dubbio un tratto distintivo, un elemento della competitività delle imprese italiane. Bello è tutto quello che, dagli anni Cinquanta del secolo scorso in poi, abbiamo creato sotto l'insegna del design e che si contraddistingue per qualità, estetica e funzionalità. Non avremmo sviluppo economico se le nostre imprese non fossero connotate da una robusta base culturale. La chiave dell'innovazione, insomma, non sta tanto in un binomio, "impresa e cultura", ma in una sintesi: "impresa è cultura". Non solo documentazione di memoria, dunque, ma strumento di conoscenza storica, di cambiamento e soprattutto di innovazione. Per i musei e gli archivi d'impresa questo aspetto è ancora più evidente: l'impresa o è innovazione o semplicemente non è.

Stimolate dalle trasformazioni sociali, economiche e ambientali, le imprese italiane mostrano una crescente capacità di evolversi, cambiando le proprie traiettorie industriali, costruendo inedite relazioni tra manifattura e servizi avanzati, conquistando nuovi spazi di competitività. In questa



dimensione rivolta allo sviluppo, i musei e gli archivi d'impresa hanno un ruolo fondamentale. Custodiscono i documenti della storia industriale e testimoniano come, nel corso del tempo, la meccanica e la chimica, l'*automotive* e la gomma, l'elettronica, la grande edilizia, la finanza, l'abbigliamento, l'agroalimentare, la cantieristica e un po' tutti i settori della manifattura e dei servizi abbiano avuto l'innovazione come motore competitivo. Un'innovazione adattativa, più che *disruptive*. Una trasformazione migliorativa di prodotti e processi, una "cultura del cacciavite" per progressivi aggiustamenti, un orgoglio industriale che regge le sfide più complesse. E un'innovazione che investe anche materiali, relazioni industriali, sistemi di governance, in un tempo del cambiamento che, data la struttura del sistema economico italiano, ha più il tempo lungo della fabbrica che non quello affrettato e rapace della finanza speculativa.

Torniamo, anche attraverso i percorsi della percezione del tempo, al rapporto tra memoria e futuro. E ai musei e gli archivi, che sostengono marketing e comunicazione, rafforzano i valori d'appartenenza aziendale, stimolano nuove attività di ricerca. Sono

luoghi ponte tra passato e futuro, dove si incrociano competenze e conoscenze, si definiscono sistemi di relazione tra le persone, nascono nuovi materiali e nuovi brevetti.

Storia passata, senza nostalgie, ma come motore di trasformazione. «Culto del fuoco» e non «custodia delle ceneri», per

VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO

C'ERA UNA VOLTA LA FIERA DI MILANO

Qui sotto, Archivio Storico Fondazione Fiera Milano. Nella pagina accanto, Archivio Museo Bitossi (©DelfinoSistoLegnani ©AgneseBedini).

VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO



usare una famosa definizione di “tradizione” data da Gustav Mahler, straordinario innovatore della musica e della cultura del Novecento.

L'identità delle imprese italiane, infatti, è fatta «di radici e di ali», secondo un'espressione cara al sociologo tedesco Ulrich Beck. E dimostra che si può innovare senza mai perdere di vista la tradizione e anzi, meglio, facendo proprio della tradizione una leva robusta del cambiamento.

Valorizzare i documenti e gli archivi delle aziende italiane è, così, un modo per costruire un più efficace racconto della qualità espressa dalla manifattura del nostro Paese.

Memoria e storia, dunque, diventano trasformazione e, perché no?, metamorfosi, una certificazione di qualità dell'impresa oltre che un orgoglio di appartenenza, una leva fondamentale per la competitività di aziende che crescono nelle nicchie internazionali a maggior valore aggiunto.

Nei nostri archivi e musei, diffusi su tutto il territorio nazionale, si trovano testimonianze di innovazione, storie di persone, immagini di un Paese nei suoi processi di trasformazione. Conferme di quanto le

nostre imprese siano state il luogo in cui il lavoro si è manifestato anche come elemento fondante dell'identità nazionale e della cittadinanza, in linea con le indicazioni della nostra Costituzione.

Gli archivi raccolgono documenti, fotografie, film, pubblicità, disegni tecnici, contratti e libretti di lavoro che attestano la dimensione tecnica ma anche umana del lavorare. Qui sono custodite le culture delle relazioni industriali, le testimonianze dei rapporti e dei conflitti, l'evoluzione stessa dei nessi tra imprenditori, dirigenti, quadri e maestranze operaie, il vero e proprio capitale sociale che caratterizza ogni impresa e ne definisce la storia e l'identità. Il ritratto mobile di una straordinaria umanità che ha contribuito a creare nel nostro Paese ricchezza e benessere. Conoscere questi elementi significa rendere implicita, vivibile, contemporanea questa incredibile civiltà del lavoro e della creatività che è la storia imprenditoriale.

I nostri musei e archivi d'impresa, in altri termini, sono il risultato della sintesi di culture diverse, trasversalmente incrociate e composte: ingegneria industriale, architettura, ricerca, design, sociologia, economia, politica, comunicazione. Riguardano l'impresa, ma anche l'ambiente con cui l'impresa ha operato e opera e che ha comunque contribuito a trasformare. L'impresa, infatti, è una comunità, un soggetto sociale attivo, con forte senso di responsabilità, fondato su un rapporto diretto con i territori, i fornitori e i clienti, i centri della ricerca e della formazione, in una ibridazione costante tra luoghi della produzione e società civile.

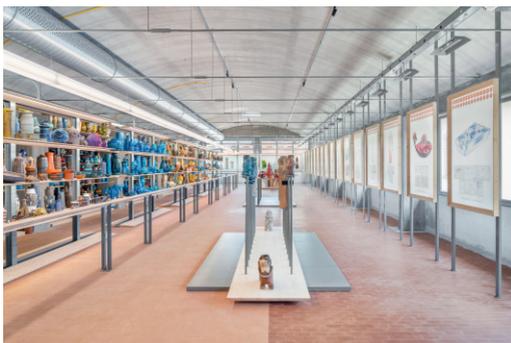
Quella italiana è un'industria di filiere, di distretti industriali, di concentrazione territoriale delle attività produttive, in cui da sempre la metalmeccanica parla con l'arredo, le macchine di confezionamento

con la farmaceutica, la produzione di beni con i servizi, dalla finanza alla logistica, dalla consulenza alle relazioni con la pubblica amministrazione. I nostri archivi e musei, dialogando tra loro, anche in Rete, rinforzano la presenza sul territorio, ma anche sulla scena culturale nazionale. E con robuste proiezioni internazionali, come asset di competitività in rafforzamento.

I musei e gli archivi trasmettono tutto questo insieme di valori e di processi. E si impegnano per fare passare nella coscienza comune del Paese la consapevolezza che fare impresa è un elemento di grande valenza sia sociale, perché dà un'idea positiva del cambiamento, sia morale, perché impresa è responsabilità. Perché esiste una "morale del tornio" che ispira le dinamiche economiche e fa da tessuto connettivo tra produttività e inclusione sociale, valore aziendale e valori di solidarietà.

I nostri musei e archivi danno la dimensione dell'importanza del "fare, fare bene e fare del bene". E proprio in questo processo attivo e positivo sta il nostro futuro.

Antonio Calabrò



L'Associazione MUSEIMPRESA

Promuovere la politica culturale d'impresa attraverso la valorizzazione degli archivi e musei d'impresa: con questo obiettivo nel 2001 nasce a Milano Museimpresa, l'Associazione Italiana Archivi e Musei d'Impresa, con il supporto di Assolombarda e Confindustria. Cade così quest'anno l'anniversario dei primi 20 anni di Museimpresa, e lo scorso 15 luglio, per l'occasione, una delegazione dell'Associazione è stata ricevuta al Quirinale dal presidente della Repubblica, Sergio Mattarella. Dalla sua fondazione, l'Associazione opera con lo scopo di salvaguardare e valorizzare il patrimonio raccolto nei musei e negli archivi aziendali, che rappresenta una chiave di testimonianza unica per raccontare l'evoluzione sociale, economica e politica e la storia d'Italia. Della rete associativa, che si è arricchita negli anni fino a superare i cento soci, fanno parte musei e archivi di grandi, medie e piccole imprese italiane, rendendola una rete unica a livello europeo. Museimpresa riunisce, infatti, il patrimonio della storia produttiva e imprenditoriale del Paese: un racconto della cultura e della creatività Made in Italy attraverso oggetti, documenti, fotografie, filmati e audio custoditi nei musei e negli archivi delle imprese italiane. Dal Trentino-Alto Adige sino alla punta dello Stivale, gli associati e i sostenitori istituzionali di Museimpresa sono presenti in sedici regioni, lungo tutto il territorio della Penisola. L'Associazione svolge attività di ricerca, formazione e sviluppo nel campo della museologia e dell'archivistica d'impresa in dialogo costante con istituzioni pubbliche e private ed enti culturali, tra cui il Ministero della Cultura (MiC), il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI) e il Ministero dello Sviluppo Economico (MiSE). Promuove e organizza seminari, convegni, momenti di studio e riflessione scientifica, eventi aperti al pubblico per condividere valori e idee e sviluppare progetti relativi alla Cultura d'Impresa. Museimpresa è infine protagonista della *Settimana della Cultura d'Impresa*, manifestazione organizzata in collaborazione con Confindustria, che giunge nel 2021 alla 20ª edizione.

VEDERE IL PASSATO PER CAPIRE IL FUTURO

ARTE ITALIANA DECORATIVA E INDUSTRIALE,
UN'AVVENTURA EDITORIALE DAL 1890/91 AL 1911

L'INVENZIONE DEL DESIGN

CON TAVOLE DI GRANDE FORMATO CHE FORMAVANO
RACCOLTE AUTONOME, RAGGIUNSE LE OLTRE 300
SCUOLE DI ARTE APPLICATA E DIVENTÒ UN PUNTO DI
RIFERIMENTO PER I MUSEI ARTISTICO-INDUSTRIALI

di SANDRO SCARROCCHIA

A *arte Italiana Decorativa e Industriale* (d'ora innanzi *AIDI*) è lo strumento di divulgazione di una didattica e pedagogia istituzionale che ha per *focus* specifico il mondo della produzione artistica nell'era della rivoluzione industriale. Viene varata, non a caso, in concomitanza della Prima Mostra Comparativa delle Scuole Superiori d'Arte Applicata italiane che si svolse a Roma nel 1890. Nell'editoriale di apertura Camillo Boito (1836-1914) in qualità di direttore della neonata rivista fissa il rapporto della sua ragion d'essere e della sua necessità con la peculiarità del contesto italiano, della stratificazione dei suoi valori culturali, della ricchezza delle sue istituzioni e raccolte artistiche: «I bei modelli e il buon insegnamento, cui vorrebbero provvedere il Governo ed un poco, qua e là, qual-

che Comune, qualche Provincia, qualche raro Corpo morale, riescono infecondi senza l'aiuto dei Musei, nei quali si trovino ampie collezioni di pregevoli oggetti vecchi d'ogni genere. Solo vedendo, e vedendo molto, è possibile formarsi un gusto fine ed un criterio esatto dei modi con cui l'arte si applica ad una determinata industria; e la memoria prima, poi la fantasia si arricchiscono; e si rivela a poco a poco, insieme con l'immaginazione, la originalità individuale. [...] Firenze, Venezia, Milano, Torino, Roma, Napoli, Bologna, Brescia, Parma e molte altre città, ne' loro Musei Nazionali o Civici, Archeologici o Artistici, annessi alle Scuole d'arte applicata alle industrie o privati, possiedono cose ammirabili in tal numero, che, riunite, basterebbero a comporre una raccolta degna di figurare accanto alle più celebri delle grandi e ricche nazioni. Aggiungiamo a questa

ricchezza l'altra inesauribile delle nostre chiese e dei nostri palazzi, ed avremo un materiale stupendo, che ci ammaestrerebbe davvero a ritrovare il bello nell'utile, con profitto del paese e degli artefici» (*Lettera agli editori*, in *AIDI*, a. II, n. 1, luglio 1892).

Fin dall'origine, dunque, il progetto del nuovo nell'era industriale in questa rivista è legato al concetto di patrimonio artistico e culturale; la didattica al museo. Indirettamente, come scopo secondario, *AIDI* contribuisce a focalizzare l'eredità culturale italiana in una maniera originale, legandola al "saper fare" e alla missione della formazione nel campo delle maestrie. La scuola che è il fulcro di questi assunti trova nel laboratorio la struttura portante del suo magistero. Strumento innovativo della didattica e della sperimentazione è *AIDI*.

La rivista, di grande formato (44x32 cm), comprende tre sezioni complementari: testo su due colonne con immagini; tavole in cromolitografia ed eliotipia; dettagli, cioè tavole in grande formato (88x64 cm) per la riproduzione in scala reale di particolari. Quest'ultima sezione ne rappresenta la quint'essenza della missione didattica e pedagogica, in quanto mira a fornire modelli in cui progetto e opera/prodotto si fondono. Ebbe una pubblicazione ventennale e con le sue duemila pagine di testo (cento ad annata), poco più di mille e quattrocento tavole (settantadue ad annata) e quasi novecento tavole di grande formato (quarantotto ad annata) costituisce un *unicum* nel panorama internazionale. Dopo l'esordio curato dall'editore Ongania di Venezia, fu edita congiuntamente dall'editore Hoepli di Milano e dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, con una



sovvenzione fissa del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. In edizione integrale o ridotta, grazie alle tavole di grande formato che potevano costituire raccolte parziali ma autonome, riuscì a coprire le oltre trecento scuole di arte applicata italiane e rappresentò un riferimento unico per i musei artistico industriali della Penisola, che

non ebbero un organo scientifico e divulgativo proprio.

La rivista, insieme a *The Studio* (1893-1964), costituì inoltre un importante riferimento per la nascita di *Emporium* (1895-1964), altro eminente organo che segue gli sviluppi dell'industria artistica italiana dagli esordi al boom economico del secondo dopoguerra, con cui stabilisce, anche se soltanto per un ventennio, una vera e propria contiguità per via della stessa casa editrice, ovvero il

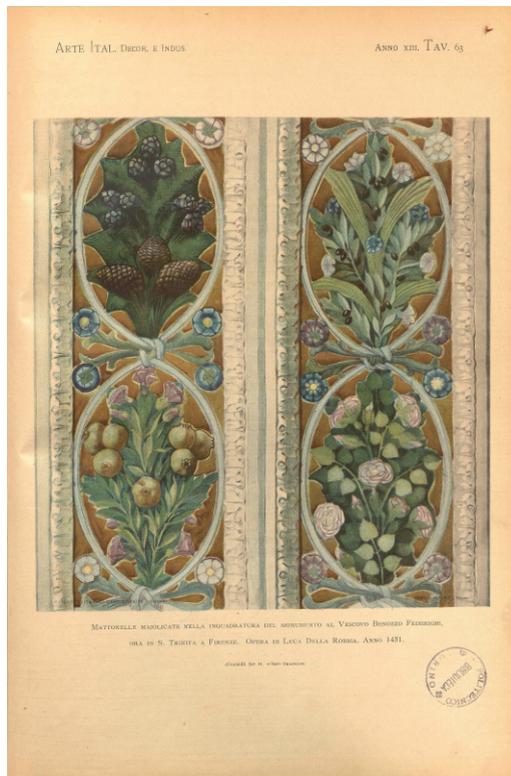
bergamasco Istituto Italiano d'Arti Grafiche, della compresenza di tematiche, di interessi interdisciplinari, di autori/autrici, di artisti, di manufatti, di produzioni, di opere (si veda S. Scarrocchia, *Un Emporium di bellezze*, in *PreText*, n. 13-14, dicembre 2020, pp. 106-110). Ciononostante *AIDI*, a differenza di *Emporium*, è rimasta a lungo una fonte storico-artistica inesplorata e, in ultima istanza, ignorata, ad eccezione di alcuni studi, tra i quali di particolare rilievo quelli di Ornella Selvafolta (giova ricordare *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in Cesare Mozzarelli e Rosanna Pavoni, a cura di, *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 85-118; *Boito e la rivista "Arte Italiana Decorativa e Industriale": il primato della storia*, in Guido Zucconi e Tiziana Serena, a cura di, *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 133-166).

La completa ignoranza internazionale di *AIDI* e il suo contesto si spiega solo in parte con la sua assenza dalla letteratura pevsneriana (*Pioneers of the Modern Movement*, 1936, trad. it. di Giuliana Baracco, Milano, Rosa e Ballo Editori, 1945; *Academies of Art. Past and Present*, 1940, trad. it. di Laura Loviseti Fuà, Torino, Einaudi, 1982) e rimanda al complesso problema storiografico rappresentato dalla tesi del "ritardo" italiano nel campo del rinnovamento artistico in età industriale (si vedano a tal proposito Andrea Emiliani, *L'elogio della mano. L'innovazione conservativa*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2015; Mario Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'ar-*



chitettura moderna, Roma-Bari, Laterza, 1976). Tutto ciò ha posto in secondo piano, se non oscurato del tutto, i contenuti specifici e la funzione della rivista di tramandare attraverso una didattica e una pedagogia propria e originale una precisa metodologia progettuale tendente alla messa in valore della tradizione e della continuità del saper fare in campo artistico e produttivo. Difficilmente spiegabile e comprensibile rimane altrimenti la scarsa o nulla considerazione internazionale fino ad ora dell'eccellenza del prodotto tipografico che a quel contenuto ha dato voce, corpo, definizione.

In controtendenza si collocano, dunque, l'accessibilità on line alla rivista resa possibile dal BiA-SA (Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte), anche se parziale, in quanto mancante di quelle tavole di dettaglio che ne costituiscono la quint'essenza (non ci sono al fondo di ogni annata, mancante completamente l'anno 1901), nonché i contributi del convegno dell'Accademia di Belle Arti di Brera e del Politecnico di Milano in occasione del Centenario di Camillo Boito dedicati appunto al ruolo svolto dall'architetto e dalla rivista da lui diretta agli inizi dell'industria artistica (si veda tutta la Sez. I *Industria artistica* e in particolare Allieve/i della Scuola di Restauro, *Le maestrie in Arte Italiana Decorativa e Industriale*, in S. Scarrocchia, a cura di, *Camillo Boito moderno*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018, vol. I, pp. 55-308; Valter Rosa, "*Lettura della forma, scrittura della forma, grammatica della forma*". *Note in margine alla mostra Camillo Boito. Il laboratorio di un architetto (2014)* e Annie Giacobbe, Simone Ferraro e Manuel Sacchini, a cura di, *Indice delle maestrie della rivista Arte Italiana*



Decorativa e Industriale, ivi, vol. II, pp. 531-562, 687-723).

Periodizzazione, rassegne, maestrie

Si individuano due periodi della rivista in relazione alla sua apertura alle correnti moderniste e specificamente liberty, con l'Expo di Torino del 1902 come segnava di questa apertura. Tuttavia, l'impostazione per così dire conservatrice soprattutto nel primo decennio non è dovuta a scarsa attenzione per la scena internazionale, come attestano le puntuali rassegne di Raffaele Erculei (1841-

1898), direttore del Museo Artistico Industriale di Roma, e gli interventi di Alfredo Melani (1859-1928). Non a caso, dunque, la sezione italiana delle arti decorative all'Expo di Milano 1906 è tutta gestita da esponenti della scuola boitiana come Gaetano Moretti e Luca Beltrami.

Ma ancor più è rimasto sinora nell'ombra il contributo che *AIDI* offre al movimento dell'arte applicata italiana e alla definizione delle sue componenti: le maestrie. Il quadro ricostruito da allievi/e di Brera individua diciotto settori: architettura, ceramica, decorazione, ebanisteria e mobili, ferro, fonderia, fotografia e incisione, gioielleria, grafica, legatoria-tipografia, numismatica, pelletteria, pittura, sartoria, scultura, suppellettili, tessitura, vetro, fornendo di ciascuno un primo profilo di bibliografia ragionata, che di fatto vale come tentativo di definizione di ciò che la cultura francese del "saper fare" indica come EPV, *Entreprise du Patrimoine Vivant*.

Il ruolo di Camillo Boito

Boito era giunto alla sua lucida visione della complementarità di architettura e arti decorative attraverso un precoce e lungo percorso, a cominciare dal discepolato con Pietro Selvatico (1803-1880), la cui progressività si racchiude in questo proclama in favore di una nuova architettura italiana: «In una società democratica, quale è la nostra, il monumento [...] dev'essere la casa», il contesto giocoforza la città (C. Boito, *Ar-*



chitettura del Medio Evo in Italia, con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana, Milano, Ulrico Hoepli, 1880, pp. VIII-IX). Il ruolo cardine della decorazione nel sistema dell'arte è formulato da Boito fin dal suo ingresso all'Accademia di Brera e in tutte le sue opere più direttamente didattiche e programmatiche, dalla *Proposta di una riforma negli statuti della R. Accademia di Belle Arti in Milano* del 1861 a *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento ad un maestro novello mandandogli le 303 tavole dell'opera "Ornamenti*

di tutti gli stili" (*Lettere*) del 1882, da *Le industrie artistiche*, conferenza tenuta nel 1881, alla *Relazione intorno alle Scuole Superiori d'arte decorativa e industriale al proposito della prima mostra comparativa dei loro saggi* del 1891. Accanto all'architettura e in raccordo con pittura e scultura, la decorazione occupa lo spazio della libertà, del simbolico, ma uno spazio sempre organico e dirimente per lo stile. Con un deciso spostamento verso l'industria artistica, che implica il disegno per tutti come strumento del progetto, con una didattica progressiva che dal reale porta all'autonomia compositiva. La decorazione come riscatto delle arti cosiddette minori, campo della ridefinizione dei valori artistici. Da qui l'importanza della didattica e dei suoi strumenti per tutti, operai e artisti, lungo un processo di apprendimento che eleva l'artiere e non vincola il genio: la bibliografia specialistica e la grammatica dell'ornamento, le collezioni di modelli e di stru-

menti didattici, tra cui la fotografia, come perni della scuola-laboratorio.

La Commissione centrale

Degli ambiti didattici appena indicati è stato finora quello bibliografico ad aver riscosso attenzione, senza tuttavia coglierne l'intrinseco legame con la nascita e la vita di *AIDI*. La tesi di dottorato di Annalisa B. Pesando ha rappresentato una svolta all'interno di questo filone di ricerca e di valorizzazione delle fonti, spostando l'attenzione dalla personalità di Camillo Boito, come prominente figura di docente di architettura contemporaneamente dell'Accademia di Brera e del Politecnico di Milano, alla governativa "Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale", che operò in concomitanza con (e mediante) *AIDI*, contribuendo in modo determinante alla definizione di un inedito contesto economico, istituzionale e specificamente didattico e formativo (cfr.

A. B. Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti"* (1884-1908), Milano, FrancoAngeli, 2009).

Di questo contesto più ampio, che coinvolge una miriade di realtà territoriali, numerose personalità appartenenti a diversi ambiti disciplinari, inedite situazioni artistiche, differenti luoghi della formazione e un altissimo numero di istituzioni scolastiche anche di nuova fondazione, una compagine compo-

ta e capillare di soggetti produttivi, nonché un riesame selettivo e orientativo dell'eredità artistica e culturale del Paese, la rassegna accurata e ben informata delle analoghe iniziative straniere, l'aggiornamento della pubblicistica di settore, Camillo Boito è un referente istituzionale imprescindibile e *AIDI* l'organo istituzionale. Ma, d'altro canto, questa realtà vasta sposta l'attenzione della ricostruzione critica e storica dall'individualità, il Boito come personalità di Brera e del Politecnico, all'istituzionalità nazionale, cioè il Boito referente illuminato di (e guida riconosciuta da) una collegialità e una pluralità di ambiti, soggetti, istituzioni, officine, scuole ancora da studiare. In questa realtà l'Accademia di Brera occupa una centralità indiscussa e dalle molteplici sfaccettature, attestata dalla presenza al suo interno di personalità come Paolo Gaffuri (1849-1931), il fondatore dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editore di *AIDI* e di *Emporium*, Giulio Carotti (1852-1922), docente di Storia dell'arte all'Accademia, come pure Giuseppe Mentessi (1857-1931), docente della Scuola degli Artefici braidense.

La Scuola di Milano

Un secondo filone di ricerca che la rivista *AIDI* apre è rappresentato dalla necessità di conoscere l'influenza del magistero boitano e del suo modello di complementarità arte e industria sugli sviluppi dell'architettura e delle arti decorative della prima metà del Novecento. Si tratta di un mosaico compo-



sito che comprende la Scuola di Decorazione e la Scuola degli Artefici dell'Accademia, ma anche la Scuola di Architettura con i suoi sviluppi al Politecnico e che va esteso alle scuole superiori del Castello, in modo da avere una visione organica del contesto da cui origina l'Istituto Superiore delle Industrie Artistiche di Monza (1922-1943) e così il varo della Biennale delle Arti Decorative di Monza poi Triennale, come pure la vicenda del Museo delle Arti Decorative milanese ad opera di Guido Marangoni (1872-1941), cui si deve il primo profilo di Camillo Boito (si veda il suo *Artisti contemporanei: Camillo Boito*, in *Emporium*, vol. XXVIII, n. 168, dicembre 1908, pp. 405-422) e che fu anche il primo direttore della rivista *Casabella*. Sarà proprio nell'ambito di questa rivista sotto la direzione di Ernesto Nathan Rogers a maturare il diverso atteggiamento, ricordato qui in apertura, nei confronti della storia intesa come continuità con il patrimonio architettonico ambientale e a render pensabile una lettura del retrospettivismo boitiano (dell'architettura cosmatesca, per esempio) non come fissazione di una tradizione, antimoderna dunque, ma come modello di una ricerca compositiva, creativa, rigorosa e originale (cfr. Eugenia López Reus, *Ernesto Nathan Rogers, continuità e contemporaneità*, Milano, Marinotti, 2009). Un'altra figura chiave in questo senso è Ambrogio Annoni (1882-1954), allievo di Boito cono-



sciuto soprattutto per la sua attività teorica e pratica nel campo del restauro, docente prima a Brera e poi al Politecnico, interprete fra i primi, insieme al ricordato Marangoni, della modernità della lezione del maestro sull'arte decorativa (cfr. A. Annoni, *Due discepoli di Giocondo Albertolli*, in *AIDI*, a. XVII, n. 2, febbraio 1908, pp. 13-16; Id., *G. Moretti, L. Beltrami, C. Boito*, in *Metron*, a. XXXVII, 1950, pp. 42-46). Suoi allievi saranno Liliana Grassi e Carlo Perogalli. Sappiamo bene che alla prima si

deve la rivalutazione di Boito; meno noto è l'interesse del secondo, anch'egli figura di spicco della cultura della tutela italiana e specificamente del restauro, per l'architettura nuova e per l'arte, nella fattispecie per la corrente dell'arte concreta (cfr. L. Grassi, *Camillo Boito*, Milano, Il Balcone, 1959; C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale*, Milano, Libreria A. Salto, 1952). Perogalli sostiene infatti la necessità di un'arte aperta alla riproducibilità e al coinvolgimento nella configurazione degli spazi architettonici e ambientali, un dialogo a seguito del quale, come fanno notare Claudio Camponogara ed Elisabetta Dulbecco nel loro itinerario *Arte e architettura* della serie proposta dall'Ordine degli Architetti per conoscere la realtà della Milano contemporanea, «si è giunti a un vero e proprio scambio di forme fra il mondo delle arti e quello delle macchine e degli oggetti prodotti dall'industria».

Progetto Boito Architetto Archivio Digitale

Boito Architetto Archivio Digitale è un progetto di ricerca che ha come obiettivo la realizzazione di una mostra sulla riconsiderazione del ruolo svolto da Boito nella cultura del progetto e nella formazione della cosiddetta Scuola di Milano (Galleria del Progetto, Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni – AUIC, 12 dicembre 2021-26 gennaio 2022), da un lato, e di un archivio digitale che raccolga i materiali sparsi in sedi, ambiti, enti e istituzioni diverse, nonché le pubblicazioni e le ricerche in corso, a partire da *AIDI* come archivio degli inizi dell'industria artistica italiana, dall'altro.

Il progetto è frutto della collaborazione di Politecnico di Milano, Accademia di Belle Arti di Brera e Politecnico di Torino. Gode del patrocinio New European Bauhaus di cui il Politecnico di Milano è partner. D'altra parte, pensare a un rilancio della creatività, dell'innovazione e della produzione di qualità è semplicemente impensabile senza la valorizzazione della memoria e delle fonti. In particolare è impensabile non tener conto della maggior impresa che l'Italia ha rivolto a quei temi: ovvero *AIDI*, cioè l'organo del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio che per venti anni ha costituito la fonte e la voce della formazione artistico-industriale di una rete di scuole e officine capillare ed estesa su tutto il territorio, tenuto conto che in quanto organo formativo-divulgativo fu a sua volta il frutto di un'attività che affonda le sue origini nel movimento risorgimenta-

le, il quale a sua volta ha tra i suoi primi e massimi esponenti Enrico Mylius (1769-1854) e Carlo Cattaneo (1801-1869), rispettivamente fondatore e direttore delle scuole della SIAM, Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri milanese, ma che poi è ininterrottamente al centro delle iniziative governative postunitarie, a partire dall'inchiesta di Emilio Morpurgo (1836-1885) sull'istruzione tecnica.

Il progetto di valorizzazione di *AIDI* come imprescindibile fonte storica dell'industria artistica si ispira al progetto *Aemilia Ars* di Genus Bononiae e all'indicizzazione della rivista *Emporium* curata dal Laboratorio Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa. Vuole offrire una possibilità di rete con altri archivi delle maestrie, ovvero i settori dell'industria artistica tematizzati e individuati dalla rivista. Un primo esempio in questo senso è il convegno internazionale *La nuova età del bronzo. Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria (1861-1915): patrimonio d'arte, d'impresa e di tecnologia* in preparazione

presso l'Accademia Nazionale di San Luca.

Questa iniziativa lascia intravedere possibilità di sviluppi in (e sinergie con) altri settori e protagonisti orientati o interessati alla valorizzazione delle fonti storiche dell'industria artistica italiana. La funzione di servizio dell'archivio degli archivi lascerebbe intonsa l'autonomia dei soggetti nello stesso momento in cui ne potenzierebbe la realtà e riconoscibilità in Rete.

Sandro Scarrocchia



PAESAGGI URBANI

Qui sotto, Saul Steinberg. Di sé diceva: «So sei lingue ma la mia vera lingua è la linea». Nella pagina accanto, la copertina realizzata per *The New Yorker* del 17 gennaio 1959.

ARTISTI & ICONE DEL NOVECENTO

STEINBERG TRA DESIGN, CARICATURA, COLLAGE, DECORAZIONE, FUMETTO E CALLIGRAFIA

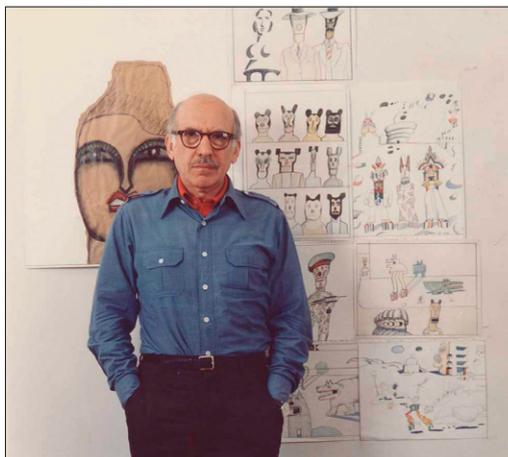
IL NASO GENIALE DI SAUL

L'INFLUENZA DELLA SUA "SCRITTURA PER IMMAGINI" E LE RADICI LETTERARIE TRA JOYCE E NABOKOV

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI

Artista geniale, fuori da ogni canone del Novecento, Saul Steinberg ha sempre mostrato una certa diffidenza nei confronti della parola e della scrittura che riteneva ambigue nel significato, a volte superflue, e in fondo inutilmente complesse. A differenza del disegno, s'intende. Quantomeno del suo. Un paradosso per chi come lui ha esercitato una forte e lunga influenza nel mondo editoriale e letterario, delle riviste e dei libri (forse ancor prima che nel mondo dell'arte). Le sue illustrazioni per *Life*, *Time* e *Harper's Bazaar*, le celebri copertine del *New Yorker*, sono entrate nel nostro immaginario e non ne usciranno facilmente. Come nel caso dell'iconica *View of the World from 9th Avenue*, la mappa stilizzata degli Stati Uniti visti dalla riva del fiume Hudson a Manhattan. Ma una ragione c'è. A pensarci bene, con i suoi disegni in bianco e nero Steinberg ha inventato a sua volta una forma di scrittura alternativa, un lin-

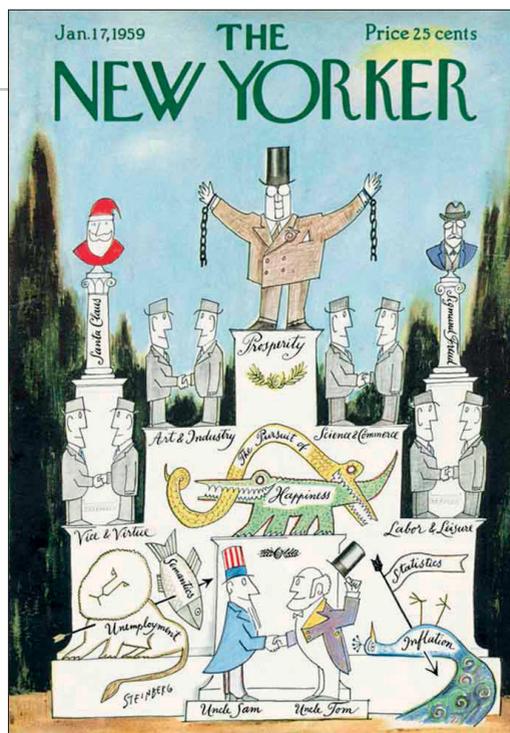
guaggio fantastico di segni essenziali e di comprensione universale (a differenza di quello tradizionale, osteggiato). Le sue invenzioni ironiche, i suoi personaggi stralunati, i paesaggi urbani e le com-



posizioni più varie, nella loro essenzialità, corrispondono quasi a ideogrammi, segni grafici semplici e originali capaci di rappresentare idee, di raccontare paesi e costumi, di indagare luoghi e pensieri, di scatenare l'immaginazione. Non a caso diceva di sé: «So sei lingue ma la mia vera lingua è la linea».

Secondo il critico d'arte Harold Rosenberg, Steinberg era «uno scrittore d'immagini, un architetto del linguaggio e dei suoni, un progettista di trame filosofiche. Grazie alla sua passione per la penna, la matita e l'inchiostro e alla complessa natura intellettuale dei suoi prodotti si potrebbe pensare a Steinberg come a uno scrittore, per quanto unico nel suo campo». Sembrava pensarla in modo simile il semiologo Roland Barthes: «Sto lavorando su Steinberg, studiando più attentamente possibile il dettaglio del suo lavoro. Sollevo la testa, rifletto e lascio libero quello sguardo interiore che è la memoria. Ora so che cos'è per me la sua opera: un testo». E aggiungeva: «Una sua tavola è 1) da leggere 2) da indovinare 3) da... Da che? Percepisco che è richiesta una terza operazione che supera le altre due ma non sappiamo che cos'è». Una linea interpretativa su cui ritroviamo anche Adam Gopnik quando afferma che «quel che fa Steinberg è rendere visibili le costruzioni della mente, concepire metafore e idee astratte e materializzarle in disegni».

Steinberg, del resto, prima ancora di avere dei mentori nel mondo dell'arte – tra tutti Picasso, Matisse e Pollock – rivendicava l'ispirazione a scrittori come Joyce e Nabokov. Non a caso emigrati come lui, che arrivava da una famiglia ebraica rumena e, dopo una lunga tappa a Milano, dove aveva studiato architettura e iniziato a disegnare per *Il Bertoldo*,



si era stabilito finalmente negli Stati Uniti. Nabokov lo conobbe, oltre a leggerlo, e fu sempre affascinato dalla sua biografia. Collaboravano tra l'altro entrambi al *New Yorker*. Quanto a Joyce basti ricordare che Saul si fece festeggiare a lungo il 16 giugno anziché nella data del suo compleanno: e cioè *Bloomsday*, il giorno delle peregrinazioni dell'eroe dell'*Ulisse*.

Figlio di un tipografo e rilegatore di libri di Bucarest, Steinberg si considerava un buon artista ma uno «scrittore mancato». Non perché non fosse dotato in quel campo ma perché sentiva di non poter eccellere come avrebbe voluto. In ogni caso leggeva moltissimo ed era affascinato dalla lingua in traduzione: un tratto comune ad autori «in esilio» e segnatamente anche agli amati Joyce e Nabokov. Confessò in una lettera: «Ho letto Anatole France

INVENZIONI IRONICHE

Nella pagina accanto alcune sue opere. Per saperne di più sull'autore: Deirdre Bair, *Saul Steinberg. A biography*, 2012; Marco Belpoliti e Gianluigi Ricuperati (a cura di), *Riga 24. Saul Steinberg*, 2005; Jessica Feldman, *Saul Steinberg's Literary Journeys*, 2021; Saul Steinberg, *The Passport*, 1954, e *The Labyrinth*, 1960.

ARTISTI & ICONE DEL NOVECENTO

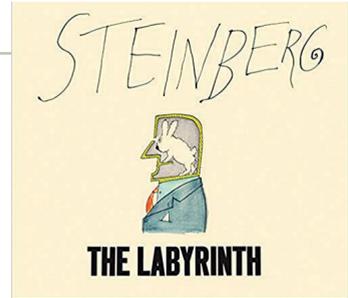
in italiano, Hemingway in francese (abbastanza divertente), *I promessi sposi* in inglese e una volta, nel 1927, ho trovato *Les précieuses ridicules* in Yiddish».

Tra le opere di una vita, oltre ai disegni, si conserva una libreria realizzata in legno con cinquante finti volumi disposti sugli scaffali, tredici dei quali, non a caso, appaiono in traduzione: *The Nose* di Gogol, *Il libro della giungla* di Kipling, *Le petit arpent du bon Dieu* di Caldwell, *Crima si pedeapsa* di Dostoevskij. «In questi giorni sto realizzando una libreria in legno», scrive all'amico Aldo Buzzi. «Libri russi in rumeno, libri francesi in italiano. Una sorta di autobiografia...».

«Di solito – confessava Steinberg – mi trovo meglio con gli scrittori che coi pittori, con i quali la conversazione è difficile. Con Saul Bellow si parla bene: ha un grande bagaglio di nozioni e conoscenze inutili, di *nonsense*». Secondo lo stesso Bellow, tra l'altro, l'autore per cui Steinberg sentiva più affinità era Čechov. Conosceva i suoi racconti, le sue opere teatrali, i suoi epistolari e aveva letto molti dei suoi biografi. Lo scrittore russo aveva attraversato la Siberia per conoscere in prima persona la realtà dell'impero zarista. E durante la Seconda guerra mondiale anche Steinberg era stato in missione in un grande ex impero, quello cinese.

Tra i molti scrittori affascinati dalla sua lingua disegnata ci fu Italo Calvino che così commentava un suo disegno: «Il signor S sostiene di aver visto il presente. Passeggiava fuori dalla sua casa di campagna d'inverno, nei prati. Abbassa lo sguardo e lì per terra c'era il suo presente di quel preciso momento, tutto intero, l'*hic et nunc* immobile come fosse congelato... Com'era fatto? Mah, era l'incrocio di linee». Arte concettuale?

Forse, ma appare riduttivo per un uomo così lontano dagli schemi. «Saul Steinberg mi ha fatto la gioia di illustrare il vuoto delle conversazioni di certi personaggi di un mio testo teatrale», raccontava il drammaturgo Eugène Ionesco. «Vi si vedono nelle nuvolette, come nei fumetti, uscire strane cose dalle loro bocche, orologi barocchi, per esempio, o delle specie di frasi illeggibili. In un'immagine ha detto meglio di me quello che volevo dire, cioè che questi personaggi non dicevano niente o che parlavano per niente». Un altro suo ammiratore fu John Updike, attratto dalla «penna a punta fine di Steinberg che traccia ghirigori – calligrafia della mente, sismografo che fa giochi di parole». Per dirla tutta, lo stesso Steinberg si sentiva un artista *sui generis*, sempre a cavallo tra design, caricatura, illustrazione, collage, decorazione, fumetto, calligrafia. Mai stabilmente ancorato a una sola forma di espressione, a un solo mestiere. È particolarmente evidente nell'ampia esposizione che gli ha dedicato la Triennale di Milano, a cura di Italo Lupi e Marco Belpoliti, dove è stata riproposta una lunga intervista con Sergio Zavoli in cui spiegava così il suo «rifiuto» per la pittura e la scultura: «Sono difficili e complicate e per me sarebbero una perdita di tempo. C'è nella pittura e nella scultura un compiacimento, un narcisismo, un modo di perdere tempo attraverso un piacere che evita la vera essenza delle cose, l'idea pura; mentre il disegno è la più rigorosa, la meno narcisistica delle espressioni». Steinberg non esercitò nemmeno la professione di architetto, pur essendo laureato, anche se, come ricorda Aldo Buzzi, in ogni sua composizione si legge in controluce l'assimilazione di quegli studi. Questo viaggiare tra discipline, come il vagabon-



dare nella vita, è in effetti una costante fondamentale per capire Steinberg. Non a caso uno dei suoi libri più noti s'intitola *The Passport* ed è una raccolta di parodie di passaporti, falsi documenti, finte firme, timbri inventati, sigilli e lasciapassare immaginari che saranno una parte importante e ricorrente nella sua produzione. Il valore simbolico è evidente conoscendo la sua dimestichezza con documenti e passaggi di confini: dopo l'approdo in Italia dall'Est Europa, era fuggito nel 1941 a causa delle leggi razziali che gli impedivano di lavorare ed era arrivato a New York dopo un lungo pellegrinaggio tra Lisbona, Roma, Santo Domingo e Ellis Island. Non solo: aveva viaggiato molto in missioni all'estero come soldato dell'esercito americano (riportandone meravigliosi reportage disegnati) e continuò a farlo per tutta la vita. Quel libro ebbe inevitabilmente una lettura satirica perché uscì nel pieno della caccia alle streghe di McCarthy in America (quando a comunisti e presunti nemici della patria non era permesso l'espatrio) ma fu in ogni caso soprattutto uno straordinario inventario di "visti" per meravigliose destinazioni del tratto e della grafica che avrà modo di visitare anche in seguito. Quelle false firme, una volta pubblicate, diventavano miracolosamente vere autenticando in qualche modo l'identità di Steinberg e certificando il suo ingresso nel mondo dell'arte.

Per descrivere un altro suo celebre libro, *The New World*, Steinberg immaginò questa epigrafe: «Co-

gito ergo Cartesius est (Penso, dunque Cartesio esiste). Per me questo significa che ciò che io disegno è disegno, che il disegno deriva dal disegno. La mia linea vuole ricordare costantemente che è fatta d'inchiostro. Il lettore seguendo con gli occhi la mia linea diventa un artista (guardo, dunque Steinberg esiste)».

Oggi, rileggendo la sua opera in cerca del suo carattere più distintivo e resistente nel tempo, viene spontaneo richiamare insieme il suo gusto per la parodia (che sentiva di condividere con Joyce e Nabokov) e la sua essenzialità, quella straordinaria capacità di sintesi ironica per cui aveva trovato tra l'altro una formula efficacissima, la "teoria del naso": «Io credo che il naso sia la parte del nostro corpo più primitiva, la più originale e privata; gli occhi e la bocca sono già, come dire, elementi politici della faccia, mentre il naso è rimasto un po' l'antenato della faccia, è la parte meno evoluta. Si può costruire il proprio viso disegnando sul naso stesso gli occhi, il naso e la bocca, e diventa un ritratto essenziale di me stesso. E non solo di me stesso, ma di tutti; tutti abbiamo un naso come elemento che ci identifica; è il naso che ci rende complici di noi stessi. La misura dell'uomo è il suo naso, è un po' il nostro distintivo».

Ecco. Con quel fiuto ironico Steinberg andò a caccia del senso dell'umanità per tutta la vita. Non era destinato a trovarlo (come tutti) ma forse ci andò vicino.

Carlo Alberto Brioschi

CAPOLAVORI IN POCHI TRATTI

In quella a fronte e nelle pagine successive, alcune delle copertine realizzate da Anna Maria Zamboni per la casa editrice Zanichelli.

ILLUSTRATRICI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO

ANNA MARIA ZAMBONI E LE COPERTINE DEI DIZIONARI ZANICHELLI

COSÌ VESTIVA LE PAROLE DISEGNÒ ANCHE MOLTE ALTRE OPERE DI SUCCESSO COLLABORANDO PER ANNI CON BRUNO MUNARI

di MARIA GIOIA TAVONI

Avendo sempre avuto una grande memoria anche visiva, non so se il ricordo preciso e indistruttibile di persone, scritti ed eventi, possa portare ad affermare che la mia è memoria fotografica o addirittura eidetica. Tanta è la forza che sorregge i segni che rievocano minuti aspetti della personalità di amici di lungo corso con i quali non si è mai interrotto il dialogo, neppure dopo la morte. Nel caso del ricordo di Anna Maria Zamboni (1930-2019), alla quale mi legava più di mezzo secolo di rapporti amicali, penso di poter far rivivere la sua ricca personalità anche solo per certi tratti suoi distintivi che Anna, come tutti la chiamavamo, adottava per farsi “riconoscere”.

Nata a Minerbio, in provincia di Bologna, non si conoscono gli esordi della sua attività, né il background iniziale di studi che le consentirono di esprimersi soprattutto come grafica del libro, ma non solo. Basti pensare che gli interni della sua casa a

Bologna di Via Malaguti, dove aveva sede anche il suo «studio di designer», li progettò tutti da sola, ed erano di così forte slancio creativo, che l'intero appartamento, compresa la geniale scala che portava al piano superiore, fu oggetto di un servizio fotografico su di una rivista, che neppure con l'aiuto di amici di Anna sono riuscita a ritrovare.

Di un suo percorso scolastico, pertinente con il mestiere che aveva da tempo intrapreso, rimane traccia nel diploma richiesto da Anna nel 1990, ma risalente al 1967, in cui si legge che «Anna Maria Zamboni ha superato con ottima votazione il terzo anno del corso di Disegno pubblicitario, corso legalmente riconosciuto che si teneva a Bologna presso il mitico Istituto professionale femminile “Elisabetta Sirani”».

Sebbene mai incardinata in strutture né pubbliche né private – per sua indole preferiva essere *freelance* –, Anna ha lasciato segni profondi soprattutto nella casa editrice Zanichelli. Numerose sono in-

fatti le copertine da lei ideate per “vestire” particolari libri, come *Il Nuovo Zingarelli*, famoso vocabolario italiano, edito a più riprese dalla casa bolognese (colgo l’espressione da *Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, Atti del Convegno nazionale, Ferrara, Salone internazionale dell’arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 26 marzo 2004,

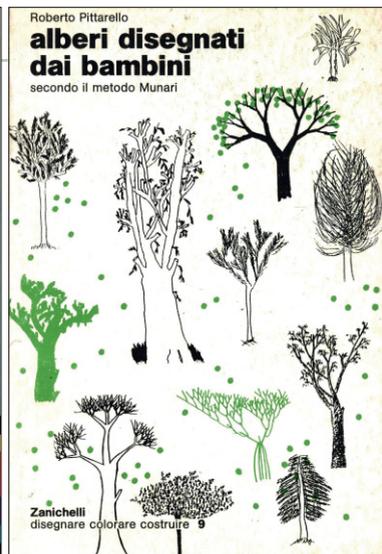
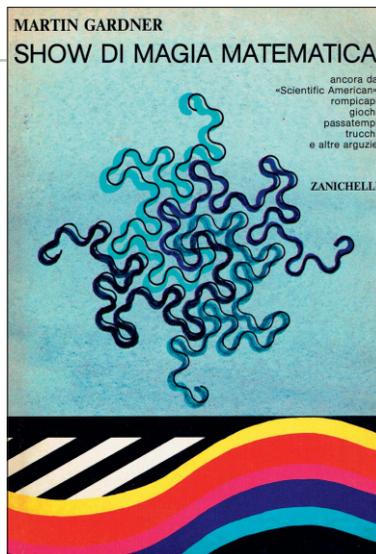
a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2005).

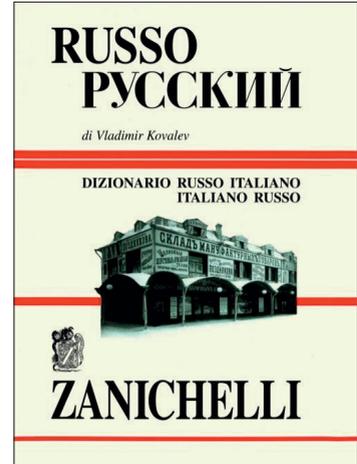
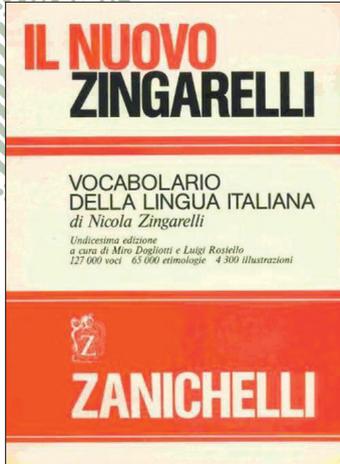
Anna lavorò infatti soprattutto per la Zanichelli, l’editrice gestita da tre generazioni degli Enriques, nella quale ha profuso il massimo impegno, guadagnandosi l’amicizia della famiglia che ancora ne ha il timone, e la stima dei colleghi anche della sua stessa specialità per la sapienza collaborativa con cui partecipava a “vestire il libro dentro e fuori”. Nel catalogo storico della Zanichelli, i suoi primi lavori hanno copyright 1969. Si tratta dei cinque volumi del *Trattato di chimica industriale e applicata* di Alberto Girelli, Leno Matteoli e Federico Parisi, che nel database della casa editrice registra: «Copertina di Duilio Leonardi, realizzata da Anna Zamboni».

In *Castelli di carte. Zanichelli 1959-2009: una storia* (Bologna, il Mulino, 2008), testo che fa ancora parlare di sé per la felice metodologia con cui è impostato e la nuova concezione che il suo autore, Federico Enriques, ha impresso alla storia dell’editoria, si colgono, dall’interno, aspetti rela-

tivi a tutti i settori di produzione. Enriques, infatti, ha affrontato la storia della casa editrice Zanichelli anche facendo esprimere i maggiori personaggi che vi hanno lavorato o che erano ancora attivi alla data di pubblicazione del libro, 2009, con l’inserimento di cammei delle rispettive specialità editoriali. Il filo della narrazione non si spezza, ma anzi si prolunga negli inserti dei collaboratori: flash che animano la cornice del racconto. Si tratta sempre di alte testimonianze, come quella di Laura Lisci, che permette di cogliere aspetti salienti anche del lavoro di Anna Zamboni.

Lisci, chiamata nel 1983 a dirigere l’Ufficio stampa, in sostituzione di Rinaldo Forti deceduto prematuramente, sottolinea le difficoltà dell’editoria dello scolastico, molto diverse da quelle dell’editoria di varia, soprattutto nell’allestire un programma di propaganda commerciale, considerato che un manuale o anche un dizionario, non si leggono ma si compulsano e devono “piacere” *in primis* agli insegnanti. E dicasi altrettanto per la loro veste grafica: la copertina non deve colpire l’immagina-





rio ma essere una sobria presentazione ispirata a una linea rigorosa e, nel contempo, severa.

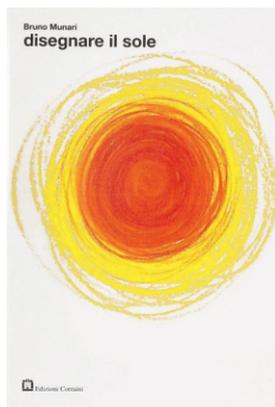
Vale la pena ritornare, accompagnati sempre da Lisci, all'undicesima edizione del 1983 dello *Zingarelli*, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, che fece molto parlare di sé per la consistente presenza di neologismi, generando perfino un acceso dibattito su molti giornali e riviste. Sia il pro sia il contro della critica contribuirono a un successo di vendite che consentì alla casa editrice di varare altri importanti progetti scolastici.

È ad Anna che si deve la "magica" copertina dello *Zingarelli* del 1983, con pochi segni e giocata sui due colori, il rosso e il nero, in ricordo di un intervento di Raimondo Biscaretti (1937-2006), il quale fu alla guida per molti anni del settore grafico della Zanichelli. Nell'ammirare questa copertina e

le numerose altre, più di duecento, che la presero a modello, non si può non ricordare che per la Zanichelli lavorò Albe Steiner (1913-1974), *partigiano* pure del segno grafico, improntato alla maggiore linearità possibile, dovuta anche alla lezione del Bauhaus. In una scheda di *Castelli di carte* sono riportate le pagine di Delfino Insolera su Steiner e l'essenza del suo segno che sposta l'attenzione «da ciò che è ornamentale a ciò che è significativo» (e si ricordi ancora, a tal proposito, Marzio Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Edizioni Unicopli, 2013). Steiner tracciò un solco indelebile nella comunicazione per la stampa, il cui conforto alimentò anche in Anna un'inventiva rafforzata dalle proprie capacità di progettazione. Sempre in tema di design, ancora dal database del catalogo storico della Za-

nichelli, si coglie la continuità che Anna riservò a lavori impostati da Steiner, come i volumi della *Fisica di Berkeley*. Così, infatti, si legge: «Impaginazione di Anna Maria Zamboni su progetto di collana di Albe Steiner».

A impreziosire l'arte di Anna fu altresì la vicinanza di Bruno Munari



(1907-1998), che dal 1979 curò per Zanichelli la collana “Giocare con l'arte. Quaderni per l'educazione alla comunicazione visiva”, nella quale brillavano anche suoi titoli. Ebbi la fortuna di conoscere Munari proprio tramite Anna, andando insieme con un'altra amica di antica data, Alessandra Pesante, a Milano nell'atelier del maestro, dove restammo ore e ore mentre Munari ci introduceva con pazienza in alcune sue opere. Anna, pur facendo molta fatica a impraticarsi, quando il computer stava divenendo strumento importante anche per la grafica editoriale, vi si adattò e, studiando la capacità di dare movimento al segno, ne condivise l'uso diventato dopo gli anni Novanta una necessità.

Fu anche questo suo apprendimento a permettere che il rapporto di lavoro con la Zanichelli continuasse anche dopo gli anni che, per molti, costituiscono il traguardo della giubilazione. Ancora il database del catalogo storico dell'azienda registra come ultimo titolo, cui Anna ha collaborato, *Olepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, appar-

so nel 2002 a cura di Raffaele Aragona. Ma, come riportato in *Castelli di carte*, Anna proseguì nel dare il proprio contributo oltre quella data, soprattutto con l'Ufficio stampa e pubblicità, e rimase costantemente vicina alla famiglia Enriques anche quando il testimone passò a Irene, figlia di Federico.

Nel segno Anna fu una profonda innovatrice, capace di straordinarie intuizioni, con il pensiero tuttavia rivolto sempre alle forme lineari. Altri, più competenti, potranno rilevare nuove e diverse tracce del suo impegno, rendendo ad Anna giustizia soprattutto come designer grafica. Chi avrà tempo, potrà interrogare il sito <http://www.donbosco-bo.it/cont2.php?id=6498>, che non è completo e non si deve alla Zanichelli, ma aiuta ad avere un quadro abbastanza esauriente della partecipazione di Anna a progetti zanichelliani. Ad Anna devo profonda riconoscenza per avermi insegnato ad amare, capire, e sostenere le buone progettazioni dei libri: “vestiti dentro e fuori”.

Maria Gioia Tavoni

LE EDIZIONI REALIZZATE
DALLA FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

FAR RIVIVERE LE IMMAGINI

DA FELLINI A SERGIO LEONE A PASOLINI, DA CHARLIE CHAPLIN AI CAPOLAVORI DEL REALISMO SOCIALISTA, SONO NATI VOLUMI E RACCOLTE DI DVD DI GRANDE VALORE, RICONOSCIUTI A LIVELLO INTERNAZIONALE

di ANGELO VARNI

Nel centenario della nascita di Federico Fellini le Edizioni Cineteca di Bologna, nel 2020, hanno fatto uscire un poderoso volume di quasi 900 pagine dedicato al maestro riminese, *Fellini 23 1/2* (con evidente scherzoso richiamo a *8 1/2*), scritto da Aldo Tassone e frutto delle ammirate ventennali frequentazioni dell'autore con il regista; come pure delle sue accurate ricerche documentarie riguardanti i molteplici versanti interpretativi utili a comprendere l'essenza profonda di un'ineguagliabile produzione cinematografica.

Ecco, allora che, per la prima volta si analizza il Fellini autore di vignette umoristiche per il *Marc'Aurelio*, vera e propria palestra di rigore creativo per chi avrebbe poi saputo trasferire simile esperienza nelle future sceneggiature. Per offrire, poi, al lettore l'approfondita analisi critica, comprese le recensioni uscite in Italia, Francia, Stati Uniti, di tutti i suoi film, a partire dal primo girato a quattro mani con Alberto Latuada (appunto la suddetta metà), fino all'ultimo, *La voce della luna*, compresi pure i progetti che non videro la luce. A completare una ricostruzione



di tale esaustività, un'antologia di dichiarazioni inedite dedicate a Fellini dai più grandi registi internazionali e pure lo straordinario carteggio, protrattosi per un arco di una ventina d'anni, tra il Maestro e Georges Simenon, forse inatteso per il sincero scambio di sensazioni e reciproche confessioni a testimonianza di individuate finalità elettive.

È nello sforzo produttivo di questo volume, dove l'imponente dimensione quantitativa delle pagine si alimenta di una costante analisi di inedite fonti documentarie e di rigorosi confronti interpretativi, che si ritrovano le scelte caratterizzanti di un editore, certo legato alla sua principale attività cinematografica, ma che non pone la produzione libraria quale appendice marginale e magari esornativa dell'attenzione rivolta al mondo degli schermi, bensì ne fa elemento di indispensabile approfondimento per la comprensione di un tale mondo. Da qui il procedere lungo la difficile via del privilegiare la ricerca rigorosa, frutto sovente – come nel caso sopra rappresentato – di lunghi anni di lavoro da parte degli autori, piuttosto che del richiamarsi a facili effetti di mode estemporanee, che senza dubbio non mancherebbero nella realtà divistica e di luccicanti eventi estemporanei, caratterizzante l'ambiente cinematografico.

Ne è un ulteriore esempio l'uscita, ancora nel 2020, di un volume curato dal maggiore studioso di Chaplin, David Robinson e dedicato all'ultima impresa cinematografica del papà di Charlot, non



realizzata per ragioni in gran parte misteriose, *The Freak. La storia di un film incompiuto*. Un'opera capace di penetrare a fondo nell'universo creativo chapliniano, cercandone le fonti ispiratrici, le fantasie illuminanti di una storia che poneva al centro quale protagonista una bellissima donna-uccello, espressione, forse, di una natura incontaminata sospesa tra sogno e realtà, tra istinto e ragione, tra purezza del cielo e ruvidezza dell'umanità quotidiana. E per far questo, ancora una volta, si avvale di una ricchissima documentazione originale (va ricordato che Cineteca custodisce l'intero patrimonio dell'Archivio Chaplin), con le diverse versioni della sceneggiatura, le successive varianti introdotte, le fasi dei trattamenti, fino allo straordinario materiale iconografico di affascinanti disegni, di illustrativi *storyboard*, di provini fotografici. Il tutto presentato – secondo una caratteristica propria di questa



attività editoriale – in una veste di cura raffinata dell’impaginazione, di attenzione ad un uso delle immagini, sempre numerosissime ed originali, mai ornamentale, bensì con precisi intenti esplicativi della vicenda esposta.

Simile per dimensione, impianto tipografico, ricorso ad un sapiente equilibrio tra narrazione



scritta e racconto per immagini fotografiche, il volume del 2019 dedicato all’opera di Sergio Leone, curato da Gian Luca Farinelli e Christopher Frayling, titolato *La rivoluzione. Sergio Leone*. Un documentato ed appassionato atto d’amore verso la complessità della produzione cinematografica del forse più rivoluzionario e, ad un tempo, più tradizionalista dei nostri registi, sempre sospeso tra rappresentazione della cruda realtà e sua trasfigurazione nell’immaginario fantastico, tra epopea di nostalgici miti e illusioni di favole sognate e di memorie rivissute.

Un testo a più voci, quella prima di tutto dello stesso Leone, come dei suoi critici e dei suoi estimatori, non meno che le altre dei suoi collaboratori (con Morricone, Eastwood, Cardinale, ad esempio) e dei suoi “eredi” Scorsese e Tarantino. Con l’evidente obbiettivo, anche in questo caso, di riannodare i fili esplicativi di un’ispirazione dalle molteplici sfaccettature, a partire dalla sempre presente eredità dei genitori vocati alla neonata arte cinematografica dei primi decenni del Novecento, in una dimensione profondamente partecipe dell’atmosfera culturale del tempo e della volontà di entrare in sintonia con le aspettative del più vasto pubblico di spettatori.

Per altro l’approfondimento critico del già ricordato Archivio Chaplin ha prodotto una nutrita serie di testimonianze, spesso ovviamente arricchite da cofanetti contenenti i DVD di alcuni dei maggiori capolavori di quel genio artistico (tra gli altri, *Il Monello*, *Il Grande Dittatore* e pure *Il Circo* che vinse l’Oscar coi suoi ritmi perfetti e il suo combinarsi di poesia e di comicità, di struggente nostalgia e considerazioni sull’umana esistenza) restaurati e portati a nuovo splendore dal labora-

Nella pagina a fianco, la regista Agnès Varda e, sotto, un'immagine dal film *Rapsodia satanica* del 1915. In questa pagina, il restauro di *Caligari* (1920) e, sotto, *Zog e il topo gigante*.

torio L'Immagine Ritrovata della Cineteca stessa, ormai internazionalmente riconosciuto come uno dei più accreditati centri di restauro, appunto, e di conservazione di materiale filmico.

A riprova della costante linea editoriale basata sull'individuazione di materiale originale o comunque poco conosciuto ma meritevole di essere portato all'attenzione del pubblico dei lettori, nel 2014 è stato pubblicato quel romanzo di Chaplin, *Footlights*, antesignano di *Luci della ribalta*, rimasto inedito per oltre sessant'anni ed ora riproposto, in tutta la delicatezza delle descrizioni dei caratteri umani rappresentati, ancora dall'appassionata profondità critica di David Robinson.

Né minore è l'esito, in termini di produzione di DVD restaurati e sempre criticamente commentati, nonché di corposi volumi densi di documentazione inedita o rara, dell'accurato scandaglio che Cineteca svolge su di un altro patrimonio archivistico acquisito, ordinato e custodito, quello di Pier Paolo Pasolini. Basta, ad esempio, citare *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, del 2011, con le sue magiche atmosfere vissute su quel set "arabo"; oppure *Accattonne*, a cura di Luciano De Giusti e Roberto Chiesi, del 2015, con tutti gli appunti, i disegni preparatori, il trattamento che resero possibile questa opera-prima del poeta fattosi regista. Senza dimenticare i testi ricostruiti sui lasciti documentari (articoli, poesie, saggi, canzoni) dello stesso Pasolini, dedicati a descrivere i suoi film, quelli realizzati, come quelli solo pensati: così *Mamma Roma* (a cura di Franco Zabaghi), *La rabbia*, o il più generale *Il mio cinema*.

Spetta, poi, alla sezione delle opere dedicate al *Cinema ritrovato*, offrire le immagini in DVD e



le relative presentazioni interpretative, affidate ai più significativi critici, delle diverse stagioni dell'arte cinematografica: dai *Lumière* e la loro *Invenzione del cinema*, lungo poi i maggiori capolavori della stagione del muto rimeditati tanto sotto il profilo delle loro intuizioni tecniche, quanto nella loro capacità di esprimere da subito l'intero repertorio dei sentimenti umani. Ed ecco, dunque, *Caligari*, la mitica *Corazzata Potëmkin*, i capolavori di Jean Vigo, l'insuperato divismo



delle formidabili donne e attrici che furono Lyda Borelli e Francesca Bertini, i primissimi tentativi di dar colore alle pellicole, la genialità registica di Augusto Genina; su su ad incontrare i grandi interpreti dei decenni successivi, fino all'appena uscito omaggio alla signora del cinema francese con *Alla scoperta di Agnès Varda*, in un cofanetto con quattro dei suoi maggiori film.

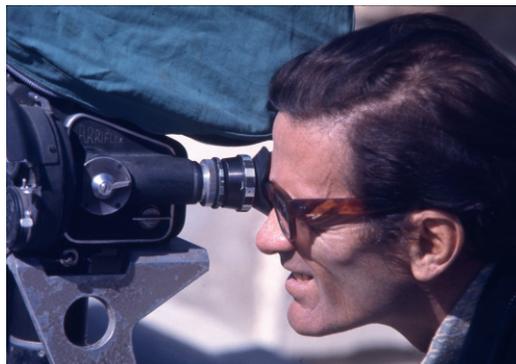
Uguale attenzione, fra le oltre 160 pubblicazioni succedutesi dalla prima del 2008 (*Appunti per un'Orestide africana*), è riservata ai più piccoli, nell'obbiettivo di individuare proposte in grado di sollecitare, ad un tempo, creatività critica ed attenzione per valori e temi universali nei quali formare la loro personalità. Ecco, allora, il piccolo gioiello dell'animazione di *Versi perversi*, tratto dall'omonimo ben noto libro di Roald Dahl, con i suoi ironici capovolgimenti di ruoli degli stereotipi delle più famose favole e dei loro protagonisti; e gli altri ispirati dai libri illustrati di Julia Donaldson e Axel Scheffler, come, ad esem-



MAMMA ROMA

un film scritto e diretto da

PIER PAOLO PASOLINI



pio, *Zog e il topo gigante*. Né mancano, nel variegato catalogo, libri dedicati ai maggiori esponenti della cinematografia italiana, dai ricordi scritti da Mastroianni alla rievocazione affidata a Marco Giusti di Tontolini, il primo grande comico del muto, dal Pupi Avati descritto da Andrea Maioli al Totò di Alberto Anile, dall'Antonioni di Carlo di Carlo, al cinema, tra i tanti presi in considerazione, di Luigi Zampa, di Bellocchio, di Monicelli, di Rosi, fino alla coppia Benigni-Braschi, analizzata a cura di Roberto Chiesi. Opportuna, poi, la riedizione aggiornata della sempre valida *L'avventurosa storia del cinema italiano*: un racconto curato da Franca Faldini e Goffredo Fofi attraverso le testimonianze e le rievocazioni dei protagonisti, attori, sceneggia-

Nella pagina accanto, Pier Paolo Pasolini dietro alla macchina da presa mentre gira *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974 (fotografia di Roberto Villa) e, a fianco, la copertina del dvd *Mamma Roma*. Qui sotto, la copertina della *Corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn.

tori, registi, produttori e quant'altri attraversarono quelle vicende. Uno dei maggiori critici cinematografici italiani, Gian Piero Brunetta, si è assunto, a sua volta, il compito di condurre il lettore attraverso i sentieri nascosti, eppure fertili di spunti e di suggestioni, dei tanti film immaginati, pensati, scritti da registi e sceneggiatori ma mai realizzati, con il suo volume del 2015 *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*.

Un ventaglio, dunque, assai denso di attività, che comprendono, d'altro canto, pure la conservazione e la divulgazione di un cospicuo patrimonio di fotografie relative ai diversi aspetti della storia bolognese, che ha offerto la motivazione per specifiche pubblicazioni, dove la narrazione della vicenda cittadina ha trovato riscontro visivo nell'utilizzo di tale materiale, arricchito dagli apporti di altri archivi locali (come nel caso dell'opera filmica e relativo volume di Giorgio Diritti per celebrare nove secoli della città, *Bologna 900* o del DVD *The forgotten front*, dedicato alla Resistenza bolognese).

Ciò che mi pare opportuno sottolineare, dopo questo multiforme percorso lungo un più che decennale progetto, è la precisa volontà di Cineteca Bologna di dare vita ad una vera e propria casa editrice, strutturata con una propria autonomia gestionale-organizzativa ed un suo specifico bilancio, si da renderla operante sul mercato.

A testimoniare in tal modo che il mondo delle immagini, così accuratamente rivitalizzate, custodite, criticamente ripresentate nella loro capacità di descrivere il fluire della società nell'ultimo secolo e oltre, non possa essere capito nella sua reale dimensione estetica, culturale, politica, eco-



nomica, senza un'immersione nella vastità della documentazione archivistica che ne illumina gli snodi, le scelte, le mete raggiunte e quelle fallite, attraverso una costante ricerca interpretativa. Che è, poi, il modo migliore per collocare la produzione delle immagini sugli schermi quale espressione degli intrecci del reale, dove sentimenti, fantasie, miserie, illusioni, depressioni, violenze e speranze fluiscono a rappresentare la complessità del vivere individuale e collettivo.

Angelo Varni

LE RACCOLTE DELL'ASPI (ARCHIVIO STORICO DELLA PSICOLOGIA ITALIANA)

QUEI LIBRI SUL LETTINO

L'UNIVERSITÀ MILANO-BICOCCA HA ACQUISITO UN FONDO DI GRANDE IMPORTANZA CHE RIUNISCE MANOSCRITTI E LIBRI APPARTENUTI AGLI STUDIOSI DI "SCIENZE DELLA MENTE" TRA OTTO E NOVECENTO

di PAOLA ZOCCHI

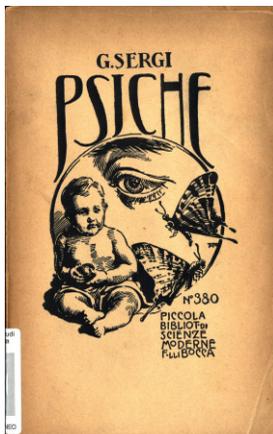
Nel corso degli ultimi quindici anni, l'Università di Milano-Bicocca si è dotata di un patrimonio storico particolare e unico nel suo genere, acquisito grazie all'attività del Centro interdipartimentale di ricerca Aspi - Archivio storico della psicologia italiana. Si tratta di una vasta raccolta di fondi archivistici e librari appartenuti a studiosi italiani delle cosiddette "scienze della mente": psicologi e psichiatri innanzitutto, ma anche neurologi, pedagogisti, filosofi e antropologi, vissuti nel corso dell'Otto e del Novecento. Occorre infatti tenere presente che le rigide suddivisioni disciplinari che oggi separano nel mondo accademico i diversi cultori delle scienze della mente non sono applicabili al contesto scientifico e culturale del passato, dove abbondavano invece le sovrapposizioni, gli intrecci, la comunanza di interessi tra studiosi che

avevano in generale una formazione senz'altro più poliedrica, insieme umanistica e scientifica, rispetto agli attuali.

L'origine di questa raccolta risale alla fondazione dell'Ateneo nel 1998, quando il personale e il patrimonio del vecchio Istituto di psicologia della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Milano furono trasferiti in Bicocca. In uno degli armadi dell'Istituto, appartenuto al celebre psicoanalista Cesare Musatti (1897-1989), erano conservati l'archivio dello stesso Musatti e quello del suo maestro all'Università di Padova, lo psicologo sperimentale Vittorio Benussi (1878-1927), che si era tolto la vita quando l'allievo aveva solo trent'anni. Attorno a questi primi due nuclei documentari, che trovarono sede nel nuovo Dipartimento di Psicologia dell'Università di Milano-Bicocca, si costituì nel 2005 il Centro di ricerca Aspi, con il progetto scientifico

Qui sotto, psicologi e psichiatri a congresso nel primo Novecento. Si riconoscono, in prima fila, seduti sulla destra, Federico Kiesow e Sante De Sanctis; in piedi, in seconda fila, Giovanni Amendola, Mario Calderoni, Giulio Cesare Ferrari e Agostino Gemelli (Aspi, Archivio Ferrari). Sotto, la copertina del libro di Giuseppe Sergi, *Psiche* (Aspi, Fondo Caliarì).

permanente di individuare, raccogliere, conservare, studiare e valorizzare le fonti documentarie relative alla storia della psicologia italiana, allargando progressivamente lo sguardo alla storia complessiva delle scienze della mente nel nostro Paese. Le raccolte sono andate via via crescendo negli anni successivi, grazie alla donazione, da parte di privati, di altri fondi, fino ad arrivare ai 50 attuali, di cui 35 cartacei (effettivamente posseduti e presenti in Ateneo) e 15 gestiti in copia digitale, cioè appartenenti ad altri enti o a privati con i quali si è attivata una collaborazione ai fini della loro pubblicazione online, sul portale www.aspi.unimib.it. Fondamentale è stato, per l'incremento delle raccolte, il Censimento nazionale degli archivi storici degli scienziati della mente condotto dall'Aspi a partire dal 2010 con il sostegno del Ministero per i Beni e le attività culturali, che ha consentito al Centro di rintracciarne gli eredi e di raccogliere le carte e i libri dei loro avi, facendo di fatto dell'Università Bicocca un grande collettore di memorie provenienti da tutta Italia. La scelta di concentrare l'attenzione sugli archivi personali ha da subito evidenziato la necessità di restituire, attraverso il portale, la storia complessiva di una comunità scientifica i cui membri – prevalentemente, ma non solo, psicologi e psichiatri – erano in contatto epistolare tra loro e con i colleghi stranieri, si ritrovavano e lavoravano in specifici luoghi (università, ospedali, cliniche, laboratori, associa-



zioni scientifiche), pubblicavano sulle stesse riviste, si occupavano delle medesime tematiche.

L'importanza di questi patrimoni per la ricerca storica è fondamentale: se infatti la scoperta di ogni nuovo fondo archivistico o librario può aggiungere preziosi tasselli alla conoscenza delle vicende complessive delle scienze della mente in Italia, il reperimento anche di un solo nuovo nucleo documentale può comportare una vera e propria revisione di tesi storiografiche che si credevano ormai acquisite, svelando retroscena, chiarendo processi sperimentali o rivelando inediti rapporti interpersonali e interdisciplinari. Non solo. La maggior parte di questi archivi contiene, oltre alla documentazione più propriamente storico-

NELLA RACCOLTA DELL'ASPI

Qui sotto, faldoni della biblioteca di Giuseppe Amadei, sec. XIX. Sotto, biblioteca dell'Ospedale psichiatrico di Milano in Mombello, 1906. Nella pagina accanto, elenco dei libri di Giulio Cesare Ferrari e copertina del volume di Edgarda Ferri per la mostra *Le persone che hanno fatto grande Milano. Cesare Musatti*, 1983.

PATRIMONI STORICI ITALIANI - 2

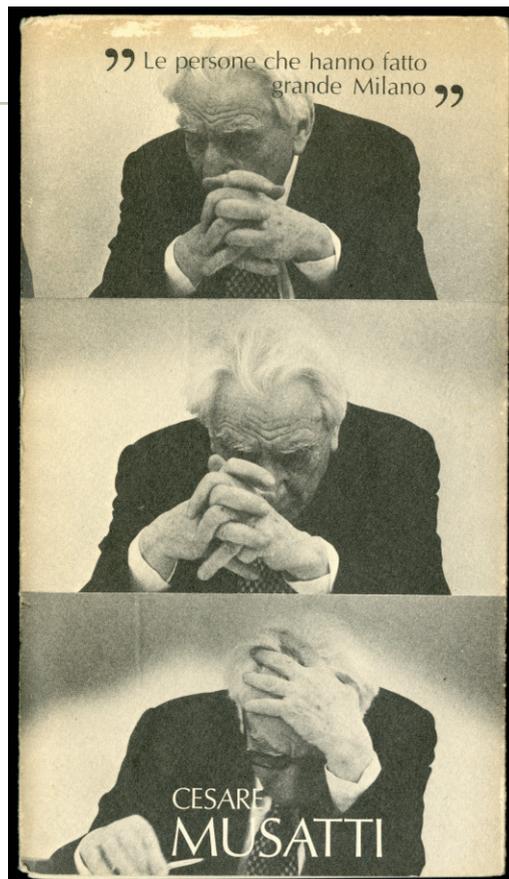
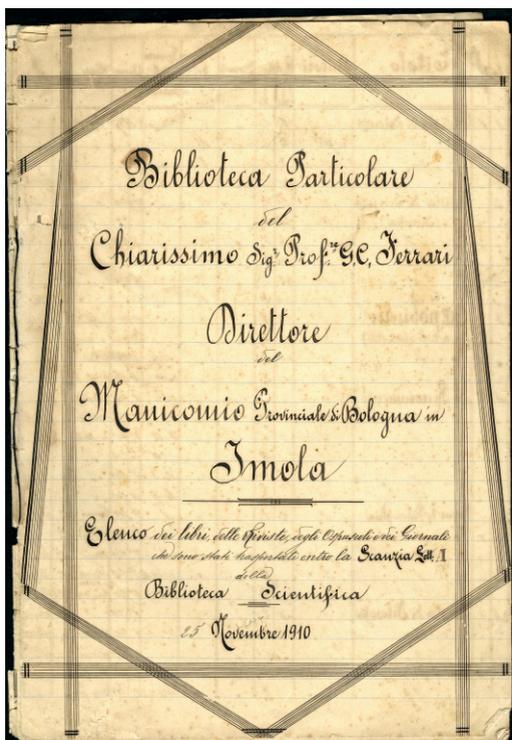


scientifico (relazioni a convegni, appunti di lezioni, bozze di articoli, materiali sperimentali, ecc.), anche carte riguardanti i campi più vari del sapere (dalla letteratura all'arte, dalla musica alla filosofia, dalla medicina alla politica). Gli scienziati di fine Otto-



cento e di gran parte del Novecento erano infatti quasi sempre intellettuali a tutto tondo, con una formazione generalmente umanistica e vasti interessi transdisciplinari. Inoltre i loro archivi conservano spesso le carte degli avi o di altri membri della famiglia, configurandosi quindi come veri e propri bacini di informazioni che possono interessare le più ampie fasce di studiosi e di utenti.

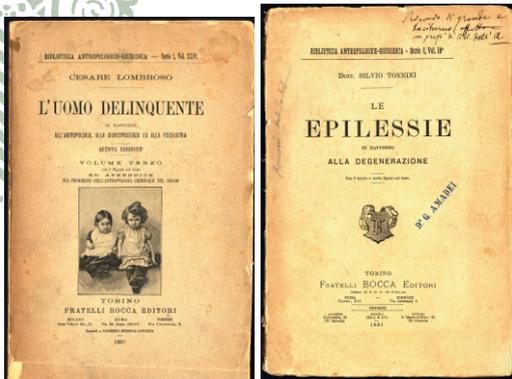
Insieme alle carte, vengono spesso donati dagli eredi anche libri, oggetti, strumenti, fotografie e audiovisivi, che vanno ad arricchire il patrimonio storico complessivo dell'Ateneo. La Biblioteca si occupa di gestire i fondi librari aggregati agli archivi, che, una volta catalogati e trattati come "fondi speciali", vengono messi a disposizione degli utenti attraverso il catalogo online di Ateneo (www.biblio.unimib.it). Tra i nomi più illustri degli intestatari dei fondi, oltre ai già citati Musatti e Benussi, troviamo lo psichiatra Giuseppe Antonini (1864-1938), uno dei primi direttori dell'Ospedale psichiatrico di Milano in Mombello; lo psichiatra e psicologo Giulio Cesare Ferrari (1867-1932), fondatore nel 1905 della prima *Rivista di psicologia italiana* e traduttore delle opere di William James; il neuropsichiatra siciliano Alfredo Coppola (1888-1957), che seguì il celebre caso dello "Smemorato di Collegno"; i coniugi Ernst (1896-1965) e Dora Bernhard (1896-1998), psicoterapeuti junghiani che fecero scuola a Roma; lo psicologo gestaltista e pittore triestino Gaetano Kanizsa (1913-1993); lo psichiatra Carlo Lorenzo Cazzullo (1915-2010), promotore nel 1976 della Legge n. 238 che sancì la separazione definitiva della psichiatria dalla neurologia e il suo riconoscimento come disciplina autonoma; lo psicoanalista Eugenio Gaddini (1916-1985), che riorganizzò la Società psicoanalitica italiana nel secondo dopoguerra e ne



diresse la *Rivista di psicoanalisi*; la psicoanalista Luciana Nissim Momigliano (1919-1998), ebrea e antifascista, reduce dal campo di concentramento di Auschwitz; il neuropsichiatra Renato Boeri (1922-1994), direttore dell'Istituto neurologico Carlo Besta di Milano; il medico Mario Tiengo (1922-2010), primo cattedratico al mondo, all'Università di Milano, di Fisiopatologia e terapia del dolore.

È come se attraverso il ricongiungersi delle carte e dei libri in un solo luogo si ricongiungessero le voci e le anime della comunità scientifica del passato, con i loro carteggi e le loro letture, veri e propri strumenti del lavoro intellettuale. Se infatti negli archivi

sono presenti i manoscritti (spesso disordinati), le bozze con numerose correzioni e gli appunti preparatori di articoli e volumi, nei fondi librari troviamo le versioni sistematizzate degli stessi testi, rivisti e corretti in occasione della pubblicazione. Di molti opuscoli, libri ed estratti abbiamo notizia negli epistolari, essendo prassi comune tra gli studiosi lo scambio di articoli, recensioni, traduzioni, accompagnati da commenti e critiche, spesso anche molto taglienti. Altra abitudine comune agli studiosi era quella di rilegare le proprie pubblicazioni, in particolare gli articoli, i capitoli di volumi o le voci enciclopediche, in miscellanee di estratti ordinati cro-



nologicamente o per settori tematici, veri “pezzi unici” caratteristici dei loro fondi librari.

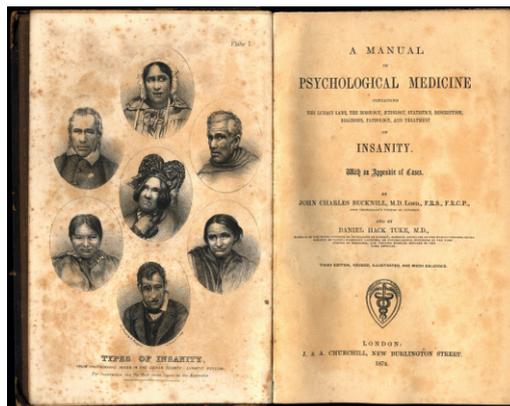
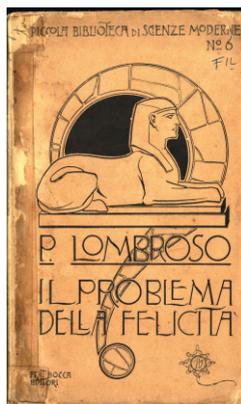
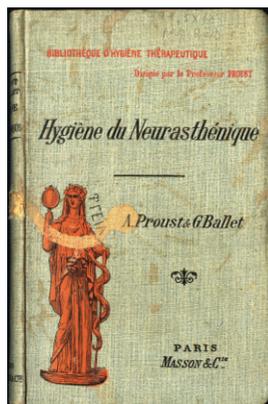
Molti dei materiali a stampa presenti in tali fondi mostrano dediche e note manoscritte, in quella continuità ideale tra archivio e biblioteca che è tipica del lavoro intellettuale di ogni epoca, ma che risultò più evidente nel corso dell’Otto e del Novecento, quando il grande sviluppo delle scienze e la progressiva specializzazione delle discipline fu accompagnata da un notevole incremento dei periodici e dell’editoria scientifica, portando alla ribalta nuovi editori: tra i maggiormente rappresentati nei fondi più antichi dell’Aspi, troviamo ad esempio gli italiani Stefano Calderini, Gamberini e Parmeggiani, Ulrico Hoepli, Ermanno Loescher, Francesco Vallardi e i fratelli Bocca, Dumolard, Rechiedei e Treves; i francesi Félix Alcan, Germer Baillière, Octave Doin, Flammarion, Masson; i tedeschi Johann Ambrosius Barth, Wilhelm Engelmann, Gustav Fischer, August Hirschwald, Julius Springer.

Complessivamente, i fondi librari dell’Aspi comprendono ad oggi circa 22.000 titoli, che testimonia-

no la nascita e lo sviluppo, tra Otto e Novecento, di nuovi campi del sapere come la psichiatria, la psicologia, la psicoanalisi, la neurologia, l’antropologia, la criminologia, la psicopedagogia, l’igiene mentale, la psicotecnica del lavoro, e così via. Materiali che consentono in qualche modo di vedere al di là del tempo, di conoscere gli ambienti manicomiali e ospedalieri dell’epoca, di entrare nei laboratori dove gli psicologi sperimentali effettuavano le loro ricerche, nelle aule dei tribunali dove i periti psichiatri discutevano con i giuristi, nelle nuove colonie per bambini con disabilità intellettive, nelle aule universitarie dove si insegnava il funzionamento della mente.

Tra i fondi librari più interessanti spicca quello, donato recentemente dalle eredi, dello psichiatra e bibliofilo romano Benedetto Caliarì (1946-2011), direttore per molti anni dell’Unità funzionale di salute mentale per adulti di Orbetello (Grosseto). Caliarì acquistò nei primi anni Settanta del Novecento, quando era ancora specializzando a Roma, una parte della biblioteca appartenuta allo psichiatra e antropologo Sergio Sergi (1878-1972). La ricostruzione della storia del fondo appare tuttavia complessa, poiché in base alle dediche, alle annotazioni manoscritte, ai timbri e agli *ex libris* presenti sulla maggior parte dei volumi, sembrano essere presenti, oltre ai materiali di Sergio Sergi, almeno altri due grossi nuclei di materiali appartenuti rispettivamente a suo padre Giuseppe Sergi (1841-1936), celebre antropologo e pioniere della psicologia italiana alla fine dell’Ottocento, e allo psichiatra Giuseppe Amadei (1854-1919), direttore dal 1884 al 1917 del Manicomio di Cremona (dove costituì una ricca biblioteca), nonché studioso lombrosiano dei cosiddetti “mattoidi scientifici” e della “letteratura dei pazzi”

Nella pagina accanto, *L'uomo delinquente*, di Cesare Lombroso, 1897 e *Le epilessie in rapporto alla degenerazione*, di Silvio Tonnini, 1891. Qui sotto, *Hygiène du Neurasthénique*, di Adrien Proust e Gilbert Ballet, 1897 e *Il problema della felicità*, di Paola Lombroso, 1900, e il frontespizio di *A Manual of Psychological Medicine*, di John Charles Bucknill, 1874.



(ben prima che iniziasse, nel 1930, la ricerca sui “folli letterari” di Raymond Queneau). Come fosse arrivato i libri e gli opuscoli di Amadei, molti dei quali racchiusi in faldoncini organizzati per ambiti tematici, alla famiglia Sergi, resta per ora un mistero. Si tratta comunque di un fondo prezioso per gli storici, perché raccoglie complessivamente più di 800 titoli dedicati quasi esclusivamente alle scienze della mente e risalenti per la maggior parte a un arco cronologico compreso tra la metà del XIX e gli anni Trenta del XX secolo.

Tutti gli altri fondi librari dell’Aspi rispecchiano soprattutto la fisionomia intellettuale dei loro intestatari, come quello di Giulio Cesare Ferrari, che con i suoi 1.000 titoli spazia dalla psicologia sperimentale alla psicotecnica, dalla pedagogia alla metapsichica, dalla tecnica manicomiale all’igiene mentale; o come quello più recente della psicologa Maria Antonietta Aveni Casucci (1932-2011), direttrice della sezione di gerontologia dell’Istituto di psicologia dell’Università di Milano, che presenta una collezione molto particolare di testi dedicati alla psicologia degli anziani e alla tanatologia.

Infine merita un cenno il fondo librario di circa 2.000 volumi appartenuto all’Istituto di ricerca sulla comunicazione A. Gemelli e C. Musatti (già Istituto per lo studio sperimentale di problemi sociali con ricerche filmologiche e altre tecniche), fondato a Milano nel 1960 su iniziativa della Provincia e del Centro nazionale di prevenzione e difesa sociale. Il fondo rispecchia l’approccio multidisciplinare dell’Istituto alla comunicazione, all’incrocio fra psicologia, sociologia, semiotica e pedagogia, e ha un *focus* particolare sulla storia del cinema e sull’influenza esercitata in generale dai *mass-media* sulla collettività. L’Istituto pubblicava infatti la rivista *Ikon. Forme e processi del comunicare*, erede dal 1962 della *Revue internationale de filmologie*.

L’Aspi mette a disposizione di tutti gli interessati le proprie raccolte, sia per la consultazione in sede, sia per la consultazione online. Quest’ultima, attualmente limitata ai fondi archivistici, verrà estesa nei prossimi anni anche ai fondi librari, che saranno digitalizzati nell’ottica di una sempre più aperta condivisione e libera fruizione dei beni culturali.

Paola Zocchi

DOCUMENTI E PAESAGGI SONORI
UN LIBRO SUGLI ARCHIVI E LE RACCOLTE IN ITALIA

ASCOLTARE IL NOVECENTO

VENIAMO PIÙ SPESSO CATTURATI DALLE IMMAGINI
MA VIVIAMO ANCOR PIÙ IMMERSI NEI SUONI, TANTO
CHE IL SILENZIO CI SPAVENTA. SERVE CONSERVARLI?
E QUALI? TENTIAMO ALMENO DI DARE UNA RISPOSTA

di *DIMITRI BRUNETTI*

Viviamo in un mondo colorato di suoni, che qualcuno potrebbe anche dire rumoroso, immersi in un paesaggio in cui ogni luogo è riconoscibile anche dalla sua personale firma sonora. Forse ci facciamo poco caso perché il suono è parte di noi, è tutt'intorno a noi, ci accompagna in ogni istante nelle voci delle persone care e degli sconosciuti, nella musica che ascoltiamo o che ci raggiunge inaspettata, nel timbro sonoro degli attrezzi che utilizziamo, nei messaggi vocali, nei ritmi e nei rumori della città e della campagna. Il Novecento è un secolo che principalmente si ascolta. Veniamo più spesso catturati dalle immagini e dai video, anche dalla lettura, ma a ben pensarci i suoni sono così presenti nel mondo che ci circonda che la sola idea del silenzio ci spaventa.

Infiniti sono i produttori, altrettanti i fruitori, pochissimi coloro che conservano veramente il suono. In effetti ci sono due difficoltà: la quantità e la molteplicità. È oggettivamente impossibile pensare di conservare tutto, ma è ugualmente irrealizzabile l'idea di preservare almeno ciò che sembra importante o utile: bisogna fare drastiche scelte conservative, comunque il più delle volte rese più semplici dal fatto che per sua natura il suono si disperde e la registrazione è un atto consapevole, limitato e fragile. I suoni, poi, formano un gigantesco mosaico composito dove voci, rumori e melodie si affastellano in un collage meraviglioso ma indomabile.

Però non possiamo lasciarci sopraffare dalle difficoltà ed è compito della comunità professionale preoccuparsi di salvaguardare, conservare, descrivere, studiare e rendere fruibili i suoni.

In questa pagina, Oriana Fallaci mentre intervista l'ayatollah Khomeini nel 1979. Sotto, la copertina del disco *Le canzoni di Bella Ciao*, I Dischi del Sole, realizzato nel 1964.

Inizialmente occorre identificare il suono come un bene prezioso, un bene culturale da preservare. Poi bisogna definire le migliori modalità di registrazione e custodia, con la consapevolezza della fragilità del bene. Il suono una volta tutelato deve essere identificato nel modo più opportuno, studiato come elemento singolo o parte di un ampio contesto fatto di relazioni e storie. Infine, è indispensabile dividerlo, renderlo fruibile liberamente, garantirgli lunga vita come elemento fondante del nostro quotidiano.

Tratteggiare una storia della registrazione e dei supporti di memorizzazione sonora non è semplice perché nel corso degli anni sono state sviluppate molteplici tecnologie con innumerevoli varianti. È comunque possibile enucleare quattro fasi principali, a cui aggiungere le registrazioni che nascono e vengono utilizzate in formato digitale.

Nel 1877 Edison realizza il primo sistema in grado di registrare e riprodurre il suono. Si tratta di un sistema di conversione meccanica del segnale sonoro raccolto da un cono e convogliato verso una membrana dotata di un semplice stilo metallico che attivato dalle vibrazioni agisce producendo una deformazione di profondità variabile su di un foglio di alluminio applicato sulla superficie di un cilindro di ottone predisposto con un solco guida a spirale. Solo alcuni anni dopo Bell e Tainter sostituiscono il foglio di alluminio con un cilindro di cartone rivestito di cera, realizzando il primo



vero supporto sonoro della storia. Il cilindro fonografico di cera verrà impiegato fino agli anni Venti del Novecento soprattutto negli uffici e per la registrazione del parlato in quanto efficace, economico e di semplice utilizzo.

Nel 1887 Emile Berliner inventa un nuovo sistema di registrazione e riproduzione del suono basato sull'utilizzo di un disco piano come supporto sonoro sul quale è inciso il solco in forma di spirale che si svolge dall'esterno verso l'interno scritto e letto da uno stilo montato su di un

diaframma posto all'apice di un braccio imperniato. Nasce così il grammofo e la tecnologia del disco, che si evolve rapidamente e si afferma a livello globale. Dal 1948 si inizia ad utilizzare il vinile che permette una sensibile riduzione del rumore di fondo anche a bassa velocità di lettura e una più precisa definizione nell'incisione del solco. Si passa quindi dai 78 giri al minuto ai 33 portando





la durata del disco ad oltre 25 minuti per faccia-
ta, facendogli guadagnare l'appellativo di long-
play, LP. Nel 1958 vengono prodotti i primi dischi
stereofonici.

Durante la Seconda guerra mondiale le industrie
tedesche della Agfa sviluppano la tecnologia per
produrre un nastro plastico molto sottile, flessi-
bile e resistente che, imbevuto di ossido di ferro,
può essere utilizzato come supporto magnetico
per la registrazione del suono. In questo modo si
afferma la tecnologia di registrazione magnetica



che risaliva al 1898, anno in cui è stato brevetta-
to un sistema per la registrazione su supporto
metallico sul quale è possibile imprimere in ma-
niera stabile un campo magnetico variabile. Lar-
gamente utilizzato in ambito professionale in
tutto il mondo, il nastro magnetico diventa il si-
stema di registrazione audio più diffuso anche in
ambito domestico. Nel 1963 la Philips realizza
l'audio cassetta, che rappresenta ad oggi il sup-
porto più longevo della storia degli audiovisivi.
In seguito, lo sviluppo e l'applicazione dei siste-
mi di digitalizzazione al suono e successivamen-
te al video ha permesso la realizzazione di una
nuova tipologia di supporti per la memorizzazio-
ne audiovisiva, basata su sistemi ottici operanti
mediante luce laser. Nel 1980 nasce il compact
disc, un disco di policarbonato di 12 cm di dia-
metro che è in grado di contenere circa un'ora di
audio digitale utilizzabile mediante appositi let-
tori ottici. La disponibilità di un supporto ottico
così versatile e di uso relativamente semplice ha
permesso una grande proliferazione di documen-
ti sonori e audiovisivi conservati su disco ottico
(cfr. Luciano D'Aleo, *Storia della registrazione
e dei supporti audio*, in Dimitri Brunetti, Diego
Robotti ed Elisa Salvalaggio, a cura di, *Docu-
menti sonori. Voce, suono, musica in archivi e
raccolte*, Torino, Centro Studi Piemontesi, Re-
gione Piemonte, 2021).

Affermare oggi che il suono è un "bene cultura-
le" che concorre a testimoniare il nostro percorso
e ciò che siamo, che racconta la quotidianità e i
grandi eventi, che ci accompagna in ogni istante
e che quindi è una qualche cosa di cui dobbiamo
prenderci cura sembra scontato, ma l'attenzione
verso il bene sonoro è piuttosto recente sia nella

Nella pagina accanto, Enzo Biagi intervista Gianni Agnelli. Sotto, Gianni Bosio al Maggio di Costabona nel 1967. In questa pagina, Franco Coggiola realizza un'intervista in un'osteria a Scurzolengo nel 1969.

comunità scientifica, sia sul versante legislativo. Certo, l'identificazione del valore del bene sonoro si è affermata poco alla volta, in relazione allo sviluppo sia delle tecnologie sia del concetto di fonte storiografica e all'affermarsi della pratica della registrazione di voci. In ogni caso le manifestazioni sonore entrano molto tardi fra i soggetti di interesse del legislatore.

Tra il 1924 e il 1925 Rodolfo De Angelis realizza alcune incisioni raccolte sotto il titolo *La Parola dei Grandi* con le voci del Re e di coloro che avevano guidato l'Italia durante la Grande guerra. Nel 1928 viene istituita in Roma la Discoteca di Stato «allo scopo di raccogliere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti», che rappresenta il primo atto dello Stato unitario a mostrare interesse alla conservazione del suono, pur limitando l'attenzione alla voce dei principali personaggi italiani.

Nel 1934 l'attività della Discoteca di Stato viene estesa anche a manifestazioni interessanti la cultura nazionale, scientifica, letteraria e le tradizioni e i costumi del Paese, con particolare riferimento ai canti e ai dialetti di tutte le regioni e le colonie d'Italia, alle interpretazioni «definitive» delle opere principali dei maggiori compositori e poeti viventi e, infine, a «ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia, ecc.».

Intanto nel 1929 Bloch e Febvre avevano fondato la rivista internazionale *Annales d'histoire économique et sociale* e anche in Italia si sentono i primi echi della *nouvelle histoire*, che rivendica il rinnovamento della storiografia includendo fra



gli oggetti della ricerca anche i documenti orali. Sarà però solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta che in Italia si dà avvio alla “nuova storia”, estendendo il concetto di documento e moltiplicando e diversificando le fonti utilizzate dalla ricerca.

Nel 1975 nasce il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali che negli anni successivi realizza numerosi incontri di ricerca e confronto sui beni sonori e pubblica contributi importanti allo sviluppo di un'attenzione matura verso tali testimonianze. Per citare i primi e più significativi: il convegno di Mondovì del 1984 dal titolo *Gli archivi per la storia contemporanea*, quello di Roma del 1986 dedicato all'intervista, quelli di Rimini e Torino del 1988 e 1989 intitolati, rispettivamente, *Gli archivi e la memoria del presente* e *Archivi storici contemporanei. Problemi di ordinamento, descrizione, automazione*. Nel 1993 l'Ufficio centrale per i beni archivistici pubblica i risultati del primo censimento nazionale degli istituti di conservazione di fonti orali realizzato fra il 1991 e il 1993. Nel settembre 1999 viene



pubblicato il volume intitolato *Archivi sonori* con gli atti dei seminari di Vercelli, Bologna e Milano svoltisi fra il 1993 e il 1995. È l'avvio di una nuova fase caratterizzata dal dialogo fra storici sonori e archivisti basato sulla constatazione della complessità degli archivi, della differenza fra archivi e raccolte, della diversità della ricerca universitaria e territoriale.

Nel 2003 l'ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana) dedica un numero monografico della rivista *Archivi per la storia* alla pubblicazione degli interventi e dei materiali del corso di formazione svoltosi a Roma un paio di anni prima dal titolo *Le fonti orali come fonti per la storia del XX secolo. Raccolta, descrizione, conservazione e uso*. Nella rivista si affrontano la maggior parte degli aspetti disciplinari riguardanti il rapporto fra oralità e storia, la conservazione e la descrizione dei materiali, il loro utilizzo per la ricerca.

Nel 2008 viene istituito l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA), che subentra alla Discoteca di Stato assumendone le com-

petenze, il personale, le risorse finanziarie e strumentali, le attrezzature e il materiale tecnico e documentario.

Il 27 ottobre 1980 la 21^a Conferenza Generale dell'UNESCO adotta la *Raccomandazione per la salvaguardia e la conservazione delle immagini in movimento* e da quel momento in quello stesso giorno di ogni anno si celebra la "Giornata mondiale per il patrimonio audiovisivo". Però ci vuole ancora molto tempo a che in Italia i documenti sonori vengano ricono-

sciuti come bene culturale. Infatti, solo sul finire del 1999 viene approvato il *Testo unico in materia di beni culturali*, che, finalmente, introduce fra le categorie speciali di bene culturale «le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate», benché «la cui produzione risalgia ad oltre venticinque anni». Si tratta di un riconoscimento significativo perché, anche se da molto tempo i beni sonori (nella più vasta accezione del termine) venivano riconosciuti come beni culturali a pieno titolo, mancava una dichiarazione normativa. Il successivo *Codice dei beni culturali* del 2004 conferma e amplia la visione inclusiva del testo unico e inserisce fra i beni culturali anche «i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio», e, fra i beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela, «le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalgia ad oltre venticinque anni».

Mentre il Ministero e l'associazione nazionale degli archivisti proseguono nello sviluppo di una consapevolezza identitaria del bene sonoro, altri

Nella pagina accanto, Alberto Moravia intervistato a New York da Ruggero Orlando nel 1964. Qui sotto, Franco Coggiola, Roberto Leydi e Bruno Pianta con la chitarra alla Camera del Lavoro di Torino nel settembre del 1965. Sotto, Pier Paolo Pasolini intervista una maestra per *Comizi d'amore* del 1964.

soggetti portano il proprio contributo alla formazione di un'ampia rete di soggetti impegnati nella conservazione, nel trattamento e nella promozione delle registrazioni sonore.

Nel 1992 nasce a Torino il Centro Regionale Etnografico Linguistico, che si propone di acquisire, tutelare e divulgare il patrimonio di materiali appartenenti alla tradizione popolare regionale, italiana e internazionale.

Nel 1998 la RAI avvia la conversione delle registrazioni storiche su nastro al formato digitale, realizzando la prima versione del Catalogo Multimediale delle Teche che ripercorre la produzione dell'azienda a partire dall'Unione Radiofonica Italiana nata nel 1924.

Nel dicembre dello stesso 2003 si costituisce a Padova l'Associazione Italiana Scienze della Voce (AISV) con l'obiettivo di promuovere, nel campo scientifico, tecnico, normativo, industriale, sociale, professionale e didattico, lo studio delle scienze della voce in Italia, valorizzando gli studi di fonetica, l'elaborazione del "segnale voce" e il trattamento automatico del linguaggio.

Nel 2006 si costituisce a Roma, presso la Casa della Memoria e della Storia, l'Associazione Italiana di Storia Orale (AISO), che concentra la sua attenzione proprio sulla storia orale, ovvero «la registrazione dei ricordi, delle esperienze e delle opinioni delle persone su ciò che hanno vissuto. Significa incontrare persone faccia a faccia, dialogare con loro, ascoltare quel che hanno da dire, riflettere e utilizzare criticamente i loro racconti. Consente di far sentire la voce di individui e gruppi che hanno poco ascolto o che sono ai margini della società. Offre punti di vista originali e spesso sorprendenti sul passato e sul presente, che



sovvertono, contraddicono o integrano le narrative dominanti. È un'opportunità per salvare racconti, tradizioni orali, lingue e "arti del dire" che sono in continua trasformazione».

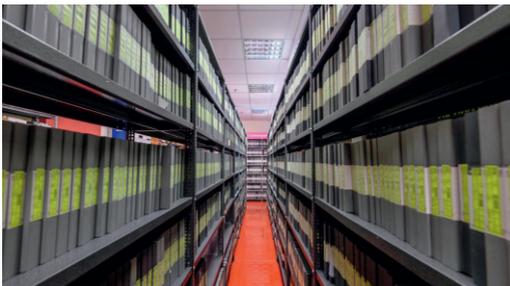
L'AISO si inserisce in una galassia piuttosto diversificata di archivi e istituti italiani che da tempo si occupano di storia orale; fra questi vanno menzionati almeno l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia (AESS) di Milano, la Fondazione Archivio Audiovisivo





del Movimento Operaio e Democratico (AA-MOD) di Roma, la Fondazione Nuto Revelli di Cuneo e la collezione delle interviste in italiano dello USC Shoah Foundation accessibili dal portale *Ti racconto la storia: voci dalla Shoah* a cura dell'Archivio Centrale dello Stato.

Nel 2014 l'AISO forma un gruppo di lavoro incaricato di stendere delle "linee guida" che siano in grado di aiutare i ricercatori ad affrontare i nodi deontologici e giuridici legati al trattamento delle fonti orali. Il documento finale delle *Buo-*



ne pratiche per la storia orale viene presentato in occasione del convegno tenutosi nel novembre 2015 a Trento.

Nell'ottobre 2019 si svolge a Torino il convegno nazionale intitolato *Fonti orali in Italia. Archivi e ri-generazioni* che, mettendo a confronto diverse generazioni di ricercatori e operatori, affronta il tema delle fonti orali da diversi punti di vista, discutendo di produzione, conservazione, uso e riuso delle fonti, sia sul piano divulgativo che sul piano tecnico-scientifico.

Il 27 ottobre 2020 si è tenuto il seminario online *Non di sola carta. Prendersi cura degli archivi orali*, promosso da alcune università e numerosi istituti culturali pubblici e privati coinvolti nella produzione e conservazione di fonti orali, tra i quali la Direzione Generale Archivi, ICAR (Istituto Centrale per gli Archivi), ICBSA, ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico), ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), ANAI e la Rete degli istituti per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea. In occasione della giornata mondiale UNESCO per il patrimonio audiovisivo è stata presentata la prima stesura del *Vademecum per il trattamento delle fonti orali*, che contiene una sintesi delle indicazioni utili a coloro che lavorano con le fonti orali. Il documento certifica la vitalità del "mondo dei suoni", inteso come insieme di istituti pubblici e privati, associazioni, ricercatori, specialisti e appassionati che si occupano della cura e della condivisione dei documenti sonori, delle raccolte e degli archivi della voce, del suono e della musica.

Nel mese di aprile del 2021 il Centro Studi Pie-

Nella pagina accanto, prove per lo spettacolo *Ci ragiono e canto*, regia di Dario Fo, al Teatro Manzoni di Milano nel 1969. Sotto, l'archivio della RAI. In questa pagina, un registratore e un'intervista a James Paul Warburg, Oral History Archive, Columbia University.

montesi ha pubblicato il già citato libro *Documenti sonori. Voce, suono, musica in archivi e raccolte*, quinto volume della collana della Regione Piemonte dedicata ai temi degli archivi e delle biblioteche. Il libro – di 594 pagine e composto da 65 contributi di 87 autori – si propone come il più ampio e aggiornato testo sugli archivi e documenti sonori in ambito nazionale, realizzato anche per diffondere, soprattutto tra i non specialisti, il concetto di documenti sonori come risorsa accessibile e necessaria.

La prima parte del libro, *Beni sonori e ambiti di ricerca*, è dedicata prevalentemente a questioni istituzionali e metodologiche. I documenti sonori vengono esaminati sia dal punto di vista delle attività di tutela del Ministero della Cultura, sia da quello dell'indagine condotta dalle discipline storico-umanistiche, ambientali e naturalistiche. L'accostamento tra diversi approcci favorisce il raffronto: tutte le discipline, con la loro consolidata tradizione metodologica, si trovano in una



fase di forte evoluzione, di ripensamento delle prospettive. I rispettivi campi di ricerca spesso si accavallano, le sfide da affrontare sono comuni e le soluzioni proposte rivelano interessanti similitudini. La seconda parte, *Strumenti tecnici e supporti*, offre al lettore un panorama delle conoscenze e delle tecniche della registrazione e riproduzione del suono, non trascurando gli imprescindibili riferimenti storici, così come alcune necessarie nozioni sul trattamento conservativo dei supporti. Le ultime due parti, *Esperienze in Piemonte ed Esperienze in Italia*, accolgono molteplici interventi di istituzioni e associazioni culturali, di archivi, biblioteche e musei di enti pubblici e di singoli ricercatori. Ne risulta un ricchissimo mosaico di strutture che conservano e fanno conoscere un patrimonio di documenti sonori di straordinario valore.

Dimetri Brunetti



ISAAC B. SINGER IN UN SAGGIO
DI FIONA DIWAN

IL NARCISO BENEVOLO

LA GIORNALISTA E SCRITTRICE CHE SOVRINTENDE
AI MEDIA DELLA COMUNITÀ EBRAICA DI MILANO
ESPLORA IL MONDO DEL GRANDE SCRITTORE
DI ORIGINE POLACCA CON UN APPROCCIO NUOVO

di MARINA GERSONY

Su Isaac Bashevis Singer molto è già stato scritto e detto. Le sue opere, così come la sua figura, sono state oggetto di esegesi appassionate e analisi di accademici e studiosi di tutto il mondo. Risulta quindi difficile aggiungere nuovi elementi sullo scrittore e traduttore polacco naturalizzato statunitense e premio Nobel per la Letteratura nel 1978. Tuttavia, in occasione del trentennale della sua morte e di fronte alla recente uscita di romanzi inediti e ancora poco sottoposti a indagine critica, merita attenzione l'ottimo saggio a firma di Fiona Shelly Diwan che con spirito esplorativo rivisita da diverse prospettive alcuni scritti e la figura del grande scrittore scomparso nel 1991. Si tratta del suo lavoro *Un inafferrabile momento di felicità. Eros e sopravvivenza in Isaac B. Singer* (introduzione di Roberta

Ascarelli e postfazione di Antonia Arslan, Milano, Guerini e Associati, 2021).

In cosa consiste la peculiarità del nuovo saggio? E perché proprio su Singer, la sua personalità e alcune opere inedite di recente pubblicazione?

Se da un lato una critica internazionale raffinata e puntuale ha indagato in lungo e in largo l'uomo Singer e i suoi prodigi narrativi – una fra tutte la monografia tradotta in italiano di Florence Noiville, *Isaac B. Singer. Una biografia*, Milano, TEA, 2006 –, dall'altro un libro organico su di lui in Italia (e scritto in italiano) fino ad oggi non è mai stato pubblicato (citiamo, per completezza d'informazione, la raccolta *L'ultimo demone e altri racconti di Isaac B. Singer*, a cura di Claudio Magris con una sua esaustiva prefazione, Milano, Garzanti, 1997).

Prezioso e inaspettato risulta dunque il lavoro di

Diwan – saggista e giornalista che ha diretto più giornali (attualmente sovrintende ai media della Comunità ebraica di Milano) – che proietta una nuova luce su quello che lo stesso Henry Miller aveva definito nella prefazione di *Gimpel l'idiota* «un mondo meraviglioso, un mondo terribile e splendido quello di Isaac Bashevis Singer, Dio lo benedica! Non si sa bene da dove cominciare, non si sa se cantare, danzare o gridare».

Uno dei temi forti esplorati da Diwan è l'esilio, elemento centrale per cogliere la natura più intima dello *storyteller* di Leoncin. Lo sradicamento in giovane età dalla tormentata terra polacca in cui già si sentiva esule e lo strappo da una tradizione ebraica ancestrale, segneranno profondamente la psiche e l'esistenza dello scrittore. L'esilio negli Stati Uniti diventa *ipso facto* il marchio indelebile nel suo destino di uomo e di narratore; una sorta di timbro metafisico che tuttavia non altera né corrompe la memoria che affiora di volta in volta rielaborata e manipolata in quei romanzi e in quelle *short stories* fantastiche e terribili, scritte in yiddish, da lui definita «lingua di nessuno», e poi rimaneggiate in inglese dallo stesso autore restituendo al lettore la ricchezza immensa di uno *Ostjudentum* unico, incantato e perduto.

In lui tuttavia il mito del passato europeo si rinvigorisce e si stempera in quell'*altrove* americano dalla modernità incalzante e si converte in carburante insieme tossico e vitale di una prosa frenetica, densa e febbrile: l'infanzia negli *shtetl* polacchi, la prima gioventù nel ghetto di Varsavia in quella via Krochmalna poverissima, magica, folle e al contempo scuola di vita; e infine la fuga dovuta all'emergenza storica negli Stati Uni-



ti con la consapevolezza devastante del sopravvissuto alla Shoah.

Lui, il cantore dalla natura sdoppiata e dall'identità andata in frantumi (americano? Polacco? Ebreo secolarizzato o mistico ex-chassid?); il romanziere eternamente sospeso sul bracciolo di una sedia, per usare un'efficace immagine di Gide; lo straniero ed estraniato sempre sul punto di alzarsi e di andarsene in un *altrove* mai definitivo; l'*hidden Singer* dal doppio e triplo fondo; il Sin-

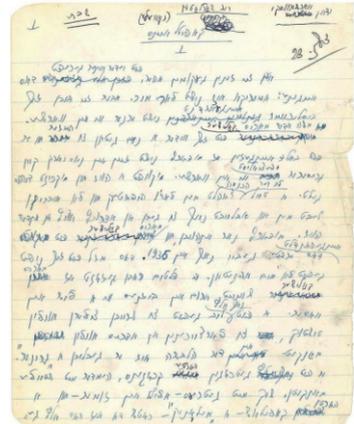
ger controcorrente e ribelle, afflitto da un perturbante senso di colpa per il tradimento del proprio passato chassidico e delle generazioni di mistici rabbini che l'hanno preceduto; l'ashkenazita dalla potente identità ebraica che riesce tuttavia a parlare all'intero mondo; e sempre lui, il visionario pragmatico, che conosce fin troppo bene quell'opprimente *mal de vivre* del sopravvissuto che soltanto la vitalità del desiderio può lenire e mitigare. Ecco allora che tutto si mescola e si (con)fonde: l'uomo e l'opera si assomigliano, il romanziere non esiste senza il suo *Doppelgänger* e i suoi multipli, reali o immaginati che siano, infinite proiezioni che si riflettono nei suoi personaggi di carta e si compenetrano, si rincorrono, si sfidano, si combattono e non sempre si assolvono. Non esiste solo "un solo" Singer; lascia intendere Diwan, esistono "molti" Singer, tutti animati da un insaziabile eros, pulsioni distruttive, contraddizioni, bulimia erotica, malinconie, ambizioni, humour, diffidenza, speranza, lampi di misticismo ma anche di sorprendente biblica sapienza che ritroviamo frammentati e diluiti con omeopatica ossessività in *Satana a Goray*, *La famiglia Moskat*, *La fortezza*, *Il mago di Lublino*, *Ombre sull'Hudson*, *I due bugiardi*, per citarne alcuni.

Nel caos esistenziale e creativo, annota Diwan, non a caso le donne hanno un ruolo fondamentale. Scrive l'autrice: «Singer è solitario, schivo, abitato da una severa, inguaribile timidezza e da modi impacciati che attraggono le donne come una calamita. [...] Nel suo andirivieni tra sacro e profano, nelle oscillazioni tra il puro e l'impuro, capisce che tra lo studio della Torah e la sessualità, il passo è breve. La religione, l'amore e

persino il sesso sono "attributi della stessa Sostanza", ossia dell'Onnipotente. Un inesauribile appetito sessuale lo perseguita. Ciò che lo interessa, nella scrittura, sono "le infinite variazioni e tensioni proprie dei rapporti tra i sessi". Non si possono scrivere romanzi senza una storia d'amore, tutti quelli che hanno provato hanno fallito, sostiene Singer. Soltanto il racconto delle passioni umane non risulta noioso, a patto che se ne parli senza ipocrisie moralistiche né infingimenti, senza il timore di scandalizzare».

In breve, Singer immerge sempre di più la penna in se stesso, consapevole del fascino che esercita suo malgrado. Il suo sguardo da esule possiede quella qualità esotica, magnetica e imprevedibile che tramortisce l'universo femminile. È fisiologicamente strutturato per la passione, come pochi sa cogliere gli umori, le vibrazioni dell'animo di tutte le donne che incontra. Ognuna ha qualcosa da raccontare, ognuna possiede qualcosa di attraente, qualcosa che vale la pena di essere rivelato e scoperto. Singer le sa ascoltare, le capisce, è una sorta di versione inedita dell'*Uomo che amava le donne* del film di François Truffaut. Non un imbroglione, non un conquistatore, non un seduttore qualunque, semplicemente un vero amante delle donne, curioso, ironico e malinconico, mai volgare, libero da sensi di colpa nella sua incapacità di racchiudere il suo desiderio in un'unica donna. Ed è qui che si apre un capitolo interessante sul narcisismo singeriano: Singer non sarebbe un narcisista maligno o cattivo, piuttosto un narcisista "benevolo"; un narcisista capace di gesti crudeli, come quello di lasciarsi alle spalle la moglie e il figlio di cinque anni in Polonia prima di imbarcarsi per l'America, e contempo-

Qui sotto, una veduta di via Krochmalna, a Varsavia, negli anni Trenta del secolo scorso e la prima pagina del manoscritto di *Der Sharlatan*, *Il ciarlatano* nella traduzione italiana.



raneamente incalzato dal senso di colpa per quell'abbandono. Il bugiardo e infedele congenito, che pur riconoscendo le proprie tendenze predatorie e seduttive, si sente mancare alla sola idea di far soffrire o fare del male, difetti (o qualità secondo i punti di vista) che rendono Singer un autore di incredibile modernità, soprattutto in una società, come quella attuale, dove il narcisismo impera e dilaga in tutte le sue varianti. All'inseguimento di *un inafferrabile momento di felicità*, inafferrabile, perché, per Singer, dire felicità dopo la Shoah suona blasfemo. Difficile riassumere in poche righe i temi affrontati da Diwan nel suo intenso saggio, una vera e propria cavalcata nel caleidoscopico cosmo singeriano, ma soprattutto un'occasione per rivisitare lo scrittore da diverse angolature: il misticismo e il corpo a corpo con se stesso e con Dio, l'etica della protesta, il rapporto padri-figli, la sottile vena

nichilista, l'attaccamento alla lingua yiddish; e ancora il vegetarianesimo («Ciò che i Nazisti hanno fatto agli Ebrei, gli umani lo stanno facendo agli animali»), il senso di giustizia e il disgusto per le derive ideologiche e gli "ismi" del Ventesimo secolo (fascismi, comunismi, femminismi, anarchismi...), in quanto corruttori di giovani menti, come per esempio in *Keyla la Rossa* (Adelphi), romanzo che Diwan esplora con minuziosa cura e *Il ciarlatano* (Adelphi), terzo romanzo di una sorta di trilogia newyorkese comprendente *Ombre sull'Hudson*, *Nemici. Una storia d'amore* e appunto *Il ciarlatano*. Due libri nascosti e ritrovati su cui aleggiavano dei misteri. E questo saggio tutto da leggere per cercare di conoscere ancora meglio colui che ha detto di se stesso: «Io sono in tutti i miei libri, in un modo o nell'altro».

Marina Gersony

VESTITI PER VIAGGIARE

Nella pagina accanto, un'immagine che mostra abiti femminili creati appositamente per viaggi in automobile, 1908 circa.

FENOMENI ELITARI DIVENUTI POPOLARI

COME LA PASSIONE PER I MOTORI
SI TRASFORMÒ IN UN FENOMENO EDITORIALE

ICONE IN MOVIMENTO

ALL'ALBA DEL NOVECENTO NACQUERO PERIODICI
PER DIFFONDERE LA NUOVA "MODA" PER FACOLTOSI

di MARIA CANELLA

Nel decennio a cavallo tra Otto e Novecento l'entusiasmo per gli autoveicoli cresce rapidamente in Italia come dimostra la nascita delle riviste specializzate, che ben presto si arricchiscono di collaborazioni e articoli provenienti dai Paesi d'oltralpe. Nel dicembre 1898 inizia le pubblicazioni a Torino *L'automobile. Rivista della locomozione meccanica ed industrie affini*, nel maggio 1901 a Milano *L'auto. Rivista quindicinale illustrata dell'automobilismo in Italia e all'estero*, e nel gennaio 1902 *La stampa sportiva. Automobilismo ciclismo ippica atletica scherma*, supplemento domenicale del quotidiano *La Stampa*, che vede aumentare la propria tiratura da 10.000 a 26.000 copie in soli quattro anni.

Come ricorda Stefano Maggi, nel suo volume sulla *Storia dei trasporti in Italia*, il fenomeno dell'auto era ancora molto limitato quantitativamente, eppure l'interesse attorno ad essa era molto vasto; i club automobilistici, insieme alle associazioni

turistiche, ricreative e sportive, e ai giornali e alle riviste specializzate, si dedicarono a fare propaganda al nuovo mezzo di trasporto, anche per superare le critiche dei detrattori, che ne sottolineavano la pericolosità. Nel 1898 vennero fondati a Torino il primo Club Automobilisti d'Italia e la prima scuola italiana per meccanici e conduttori.

In realtà l'auto rimase per diverso tempo appannaggio di una ristretta cerchia di personaggi facoltosi che potevano permettersi sia l'investimento iniziale sia i costosi ricambi. Tuttavia, proprio grazie alle riviste e ai giornali, l'auto diventa ben presto il veicolo della modernità, grazie alla pervasiva affermazione nell'immaginario collettivo del mito della velocità e, contemporaneamente, grazie al consolidamento dell'industria di settore, divenuta già negli anni Venti la più rilevante nel panorama economico nazionale.

In effetti con l'automobile e l'aereo, fin dal primo Novecento muta profondamente la concezione di spazio e tempo (già in precedenza modificata dal

treno) e si propaga un'immagine di maggiore permeabilità dei confini nazionali, che vengono valicati dai trasporti senza soluzione di continuità. Nella fase in cui il nazionalismo politico ed economico raggiunge un'ampia diffusione, pervadendo anche la mentalità delle masse, la tecnologia dei trasporti dà un primo colpo alla radicata convinzione che l'elemento territoriale rappresenti la base di qualsiasi sistema creato dalle società. Questo periodo si caratterizzò per un forte coinvolgimento popolare intorno ai trasporti, con migliaia di persone che seguivano le gesta dei record dei pionieri, le continue sperimentazioni tecniche e i raid automobilistici sempre più lontani e temerari, complici i nuovi mezzi di comunicazione (il telegrafo, la stampa locale e nazionale e poi la radio), che trasmettevano in maniera capillare le informazioni e le inedite avventure dei protagonisti.

Le attenzioni dell'immaginario collettivo si concentrarono sull'automobile a partire dagli anni Dieci del Novecento, con l'idea che la macchina dovesse portare un miglioramento generale delle condizioni di vita, superando rapidamente il ruolo della ferrovia. I produttori approfittarono del successo di club e riviste specializzate per organizzare una grande promozione dell'automobile, coinvolgendo per illustrarne i pregi alcune personalità



note, che rimarcassero il mito del progresso e la fiducia nelle potenzialità della tecnologia.

Numerosi detrattori lamentavano infatti il rumore e l'invadenza delle vetture, i danni per i raccolti agricoli dovuti alla polvere sollevata, ma soprattutto la pericolosità del nuovo mezzo, con il quale si causavano incidenti mortali in una proporzione sconosciuta nel passato. Al fine di superare le critiche, l'auto fu così presentata come un beneficio per i cavalli, maltrattati dalla frusta dei vetturini, con sensibilità animalista *ante litteram*. Venne addirittura mobilitata la medicina, le cui conclusioni sottolineavano le virtù terapeutiche delle gite a bordo di vetture automobili, innanzitutto per i tubercolotici, gli anemici e i nevrastenici, ma anche per gli asmatici e i cardiopatici, purché guidassero a velocità moderata.

Un ruolo fondamentale ebbero le *réclames* legate

ad aziende produttrici di automobili, accessori, ricambi, pneumatici, carburanti, che improvvisamente invasero la stampa periodica specializzata e non. Già all'epoca la pubblicità era studiata in funzione del pubblico di riferimento: sulla stampa sportiva, per esempio, si evidenziavano le vittorie nelle corse, quindi la velocità e i record, mentre nei femminili era posta in risalto un'immagine di sensualità, eleganza se non addirittura di emancipazione.

Gradualmente l'auto viene considerata non più come una rivoluzione, ma come un mezzo che si inserisce nelle abitudini della vita preesistente, migliorandola senza sconvolgerla. Sono gli anni in cui la Belle Époque con i suoi caratteri di creatività e spensieratezza, giunge all'apice. Nei salotti alla moda si raccontano le avventure a bordo delle macchine e nei negozi di giocattoli si trovano i primi modellini, richiesti dai ragazzi delle famiglie più abbienti, ma anche dagli appassionati di auto e di trasporti in genere, rimasti sempre particolarmente numerosi fino ai nostri giorni, quasi a significare un certo fascino del mondo dei trasporti sia in miniatura che in reale.

Il positivismo, ormai alla fine della sua parabola, continua a trovare nella tecnologia la sua espressione materiale e la filosofia ambisce a diventare metodo della scienza. In queste commistioni si verifica un intimo legame fra arte e progresso, con disegnatori che cercano di raffigurare l'impatto sociale delle tecniche e del macchinismo, spesso simboleggiato dai mezzi di trasporto. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà sono esempi di tale influenza, che conduce a realizzare opere astratte, risentendo del clima culturale del tempo. Il tema della velocità diviene infine centrale nel lavoro dei futuristi.

La Grande guerra cambiò definitivamente il modo di concepire l'auto. Emblematica in proposito fu la vicenda dei volontari automobilisti del Touring Club Italiano, molti dei quali si presentarono in macchina accompagnati dal loro meccanico di fiducia, come antichi cavalieri con cavallo e scudiero, finendo tuttavia per trovarsi assorbiti nell'anonimato dell'esercito; contemporaneamente numerosi altri giovani provenienti da ceti popolari o piccolo-borghesi presero confidenza durante il conflitto con il nuovo mezzo. Alla fine del 1919 gli autoveicoli non erano più un costoso macchinario per ricchi, ma uno strumento di lavoro e di svago per i ceti medi in continuo aumento.

Va ricordato il fatto che proprio in questi anni si apre il dibattito sulla questione se il sostantivo "automobile" fosse da considerare maschile o femminile, un dilemma importato dalla Francia dove era stato addirittura il Consiglio di Stato a optare per il maschile, tra le proteste delle suffragette, che avevano appena avviato la dura battaglia per il diritto al voto delle donne.

La stampa italiana invitò i lettori a esprimersi per attribuire un genere al nuovo mezzo di locomozione, con il risultato di ottenere una lieve preferenza per il maschile. In seguito, nel linguaggio comune sia scritto che parlato, prevalse il femminile; a tale trasformazione linguistica contribuì anche l'autorevole opinione di Gabriele D'Annunzio che, in una lettera inviata nel 1926 al senatore Giovanni Agnelli per ringraziarlo del dono di una Fiat 509, si esprimeva a favore della declinazione al femminile: «Mio caro Senatore, in questo momento ritorno dal mio campo di Desenzano, con la Sua macchina che mi sembra risolvere la questione del sesso già dibattuta. L'Automobile è femminile.

Qui sotto, pubblicità della Scuola Chauffeurs, quarta di copertina della *Rivista mensile del Touring Club Italiano*, giugno 1916. Sotto, pubblicità della *Rivista mensile del Touring Club Italiano*, dicembre 1915.

Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d'una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza. Ma, per contro, delle donne ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza. *Inclinata progreditur*. Le sono riconoscentissimo di questo dono elegante e preciso. Ogni particolare è curato col più sicuro gusto, secondo la tradizione del vero artiere italiano».

La questione maschile/femminile va ben al di là del dibattito linguistico. L'avvento dell'automobile ha influito ovviamente anche sulle questioni di genere: l'eroticismo si è scisso dalle pulsioni naturali e l'intensificazione della mascolinità e della femminilità viene subdolamente minata dai meccanismi accelerati dello stile di vita capitalistico. Gli abiti da passeggio che, fino al XIX secolo, esprimevano un riserbo feticistico riguardo al corpo ed esaltavano le differenze di genere, con l'industrialismo e l'affermarsi dell'automobile divengono il primo stile di abbigliamento appropriato alla vita pubblica, lo stile discreto riservato dell'uomo d'affari o del professionista. E anche nella moda da giorno delle donne prevale una furtiva mascolinità adatta al lavoro o a guidare l'automobile.

Come dimostrano le pagine pubblicitarie di questi decenni, l'automobile influisce profondamente anche sull'estetica individuale e collettiva. Dai primi anni del Novecento le riviste dedicate al viaggio, a cominciare dalla *Rivista mensile del Touring Club Italiano*, si riempiono di pubblicità dedicate ai nuovi modelli di automobili, con immagini che ricor-



rono a stilemi Liberty, ma che ben presto si allargano a suggestioni futuriste e razionaliste. E anche i testi diventano sempre più raffinati, cominciando a sperimentare i primi esempi di quello che sarebbe divenuto il linguaggio del marketing. Nelle pubblicità l'elemento femminile è da subito presente: inizialmente la donna è rappresentata da eleganti signore con autista, ma ben presto evolve nel personaggio di una giovane emancipata alla guida dell'auto, per arrivare a figure femminili ammiccanti, che confermano il binomio velocità ed eros. E a pro-

posito di binomi, un elemento oggi difficile da comprendere è lo strettissimo legame tra automobili e alcolici che caratterizza queste prime pubblicità: in moltissime illustrazioni i guidatori vengono ritratti mentre bevono superalcolici senza alcuna remora.

Alle *réclames* di automobili si affiancano pubbli-



cità di carburatori, batterie, dinamo, magneti, pneumatici, “speedometri” ovvero tachimetri, trombe elettriche, carburanti, lubrificanti, cere per la carrozzeria, e persino di scuole per *chauffeur* e strutture per lavaggio automatizzato. Naturalmente molti sono gli articoli dedicati alle pubblicazioni periodiche, alle guide e agli annuari, alle carte e agli atlanti, alle guide su escursioni e campeggi, al servizio informazioni, al miglioramento stradale, ai cartelli indicatori stradali. E per finire, non mancano le illustrazioni e i consigli per gite in auto e picnic all’aperto sulle copertine delle riviste di cucina.

I campioni sportivi diventano dei miti e nell’automobilismo nascono leggende di stile ed eleganza come quella di Tazio Nuvolari, metafore per uomini la cui esistenza è stata attraversata dalla modernità come una corsa automobilistica sulla strada statale tra i campi di grano, dentro i paesi, di fianco alle officine meccaniche dove si riparavano i primi camion e i trattori. Le auto, allora, erano aperte e si vedevano bene la fatica e il sudore dei piloti, che tuttavia, alla fine della gara, al centro della scena con le bellissime automobili, si vestivano con grande cura. Ognuno aveva un dettaglio elegante e pittoresco (Nuvolari aveva un pendaglio a forma di tartaruga, dono di Gabriele D’Annunzio), mentre sulle maglie e sulla tuta da corsa erano ricamate le iniziali. Come piloti della grande guerra, i corridori legavano al collo dei foulard, che poi finivano per usare come stracci, e portavano un caschetto di cuoio che proteggeva più

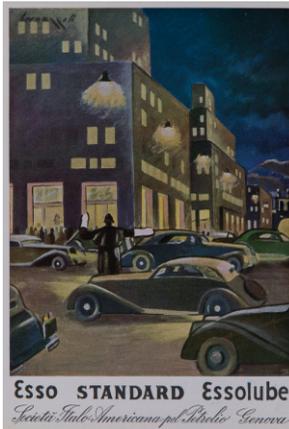
che altro la pettinatura. In caso di freddo indossavano maglioni come si vede dalle foto di Nuvolari, icona insuperata del *gentleman driver*, spesso ritratto con *knickerbocker* e maglioni Fair Isle.

Come i divi del cinema, gli sportivi di punta diventano celebrità internazionali e molti di loro iniziano a fare da testimoni a specifici prodotti. Grazie alle sponsorizzazioni, il mondo dello sport e in particolare quello dell’automobilismo si lega sempre più strettamente a quello commerciale e finanziario.

Non va dimenticato, inoltre, che con l’automobile prende piede il gusto per l’eleganza da viaggio: il *gentleman* deve includere nel suo guardaroba tutto il necessario per viaggiare con stile, a cominciare dalla valigia. Basti pensare alla rivoluzione Louis Vuitton, l’artigiano *mallettier* che nel 1854 crea la sua inconfondibile valigia grazie a soluzioni tecniche che la rendono unica e inimitabile, introducendo il logo costituito dalle iniziali per evitare che il suo prodotto venga copiato. E accanto alla valigia pensata per il treno, per l’aereo, ma soprattutto per l’automobile, si diffonde la moda del plaid da viaggio

per proteggersi dai disagi, anche se le automobili si dotano di sistemi sempre più raffinati per la climatizzazione.

In un saggio dedicato a *Moda e vita urbana*, Elizabeth Wilson sostiene che come Parigi fu la capitale della moda e del gusto dal Sette all’Ottocento, così New York ne è divenuta la capitale nel Novecento. Ciò che colpisce i commentatori di fronte ai nuovi scenari urbani trasformati dall’industrialismo



Nella pagina accanto, la pubblicità della Esso in *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, 1937. Qui sotto, copertina della

Domenica del Corriere del 16 dicembre 1962 e un servizio fotografico di moda per *Vogue America*, 1959.

borghese è il surreale animato delle folle e la disumanità di un nuovo ambiente caratterizzato dalla folla e dal traffico automobilistico che risulta al contempo affascinante e allarmante.

La borghesia urbana del XIX secolo, ansiosa di mantenere le distanze dall'onnipresente sguardo inquisitivo della folla, crea come protezione uno stile di abbigliamento discreto, ma paradossalmente ricco di indizi significativi, che lasciano intuire lo *status* della persona. Diviene fondamentale saper leggere il carattere e le inclinazioni delle persone dai dettagli scelti e percepiti in maniera raffinata, e l'abbigliamento per l'automobile viene a rappresentare uno dei simboli più significativi di questo linguaggio fatto di segnali estetici.

Non è un caso che, nel periodo che va dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento, in coincidenza con l'affermarsi dell'economia industriale, con la diffusione dell'automobile e la nascita della fotografia, il guardaroba maschile subisca una totale rivoluzione. Nasce quella che potremmo definire l'uniforme maschile, indossata da tutti, indipendentemente dal ceto sociale: l'abito tre pezzi, composto da pantaloni, giacca e gilet, che sostanzialmente è rimasto immutato fino ad oggi.

Se l'automobile trasforma la moda maschile, rispetto a quella femminile compie una vera e propria rivoluzione. Il XX secolo si apre con la fine della Prima guerra mondiale, che, con la sua tragica carica di violenza e distruzione, cancella nel giro di pochi mesi il cosiddetto lungo Ottocento, ma nel contempo offre nuove possibilità alle donne di tut-



ti i ceti, che si trovano coinvolte in professioni e occupazioni (tra cui fondamentale la guida dell'automobile) che ne definiscono un'immagine moderna nei comportamenti come nell'atteggiamento, nel corpo come nell'abbigliamento.

Non è un caso se negli anni Venti l'icona femminile diviene la *garçonne*, con i suoi vestiti ispirati al guardaroba maschile per aspetto, taglio e linea. Il termine era comparso per la prima volta negli scritti di Joris-Karl Huysmans nel 1880, prima di diventare popolare con il successo di Victor Marguerite *La Garçonne* pubblicato nel 1922, romanzo che aveva suscitato molti dibattiti sulla nuova femminilità descritta dall'autore. In brevissimo tempo lo stile *garçonne*, caratterizzato da una figura androgina e snella, che nascondeva le curve femminili, con un taglio di capelli molto corto, diventa sinonimo di una donna emancipata, attiva e indipendente. Contemporaneamente in ambito anglosassone si affermava la *flapper*, con le gonne corte, i capelli a caschetto, il trucco eccessivo, l'abitudine all'alcol e al fumo, il gusto per la musica jazz, per l'automobile e la velocità, e il disprezzo per tutto quello che allora era considerato come comportamento conforme e accettabile.

IN PRIMA FILA SUI GIORNALI

Nella pagina accanto, copertina di *Vanity Fair*, gennaio 1922, e la pubblicità della Shell per la quarta di copertina de *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, maggio 1932.

FENOMENI ELITARI DIVENUTI POPOLARI

Questo rinnovamento profondo coincide con la nascita di una nuova silhouette, semplice e moderna, elegante e snella, che costituisce la nuova immagine della donna del Novecento, immagine modellata grazie anche a una più intensa attività sportiva e alla contemporanea diffusione dell'abbigliamento per il tempo libero. È proprio a partire dagli anni Venti che l'influenza della pratica sportiva sull'evoluzione della moda, inclusa la guida dell'automobile, assume un'importanza strategica, dal momento che, come ha scritto Elizabeth Wilson, lo sport è probabilmente l'elemento che ha determinato le maggiori trasformazioni nella moda del XX secolo.

Come ha sottolineato Federica Muzzarelli nel suo volume *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, nell'identità e nell'immagine della nuova donna si mescolano anche aspirazioni a una messa in discussione della rigida divisione binaria a favore di un riconoscimento di diversità e di visibilità *gender-bending*. Basti pensare alle bellissime foto di Marianne Breslauer che ritraggono la scrittrice Annemarie Schwarzenbach con la sua Mercedes Benz Mannheim. L'eleganza androgina, la rappresentazione fotografica e l'automobile come simbolo del viaggio e della modernità creano un nuovo modello di dandismo al femminile, che naturalmente attiene ai ceti intellettuali. Ma la rivoluzione si estende lentamente a tutti i ceti.

Le riviste femminili comprendono presto l'importanza di questa rivoluzione. Negli anni Cinquanta *Vogue America* sotto la guida di Jessica Daves risponde alla necessità di donne che, dopo la Seconda guerra mondiale, pur continuando a vestirsi bene, esprimono il desiderio meno sofisticato e più

pratico di comprare in modo intelligente e considerato. In questo senso la rivista di moda più importante al mondo suggerisce l'uso di un abbigliamento più comodo per le donne che devono mettersi al volante di un'automobile e arriva addirittura a creare delle guide allo shopping per fare acquisti nei negozi e presso i produttori.

Grace Mirabella, che si unì a *Vogue* nel 1952 e che ne fu direttrice responsabile per gran parte degli anni Settanta e Ottanta, così scrive nelle sue memorie *In and Out of Vogue*: «Quando *Vogue* iniziò a promuovere l'abbigliamento sportivo, l'evento ebbe una risonanza sensazionale. Cambiarono i canoni di quello che era considerato appropriato; non si poteva cenare al Club 21 con gli stessi vestiti indossati per andare al supermercato, ma si poteva andare con una giacca di tweed e una gonna scozzese. L'abbigliamento diventò sportivo e le donne lo seguirono».

Mirabella analizzò anche le motivazioni che portarono alla scelta di una moda più pratica, meno sofisticata e conservatrice, e le ragioni per cui Daves ne era stata una delle sostenitrici principali: «Jessica Daves veniva spesso derisa per aver detto che la nascita dell'abbigliamento sportivo in America era dovuta al fatto che le automobili erano diventate più piccole e che le donne avevano bisogno di abiti più comodi per entrare e uscire dai veicoli. Era un'interpretazione prosaica, ma in realtà non si sbagliava di molto. Un'invenzione della moda che risale ai tardi anni Cinquanta (la gonna pantalone) fu introdotta proprio per permettere alle donne di salire e scendere più comodamente dall'auto. E l'abbigliamento sportivo era fatto per il movimento. Non era ideato per donne che si struggevano, sdraiate in atteggiamenti languidi sui

loro divanetti (la posa preferita delle modelle di *Vogue* negli anni Quaranta). Negli anni Cinquanta le donne di *Vogue* venivano raffigurate in abiti sportivi accanto a Cadillac rosse fiammanti. Il messaggio implicito era che l'America era in movimento e lo erano anche le donne (al tempo non ci rendemmo conto di quanto fossero in movimento). E avevano bisogno di vestiti che le portassero dove volevano andare».

Dieci anni dopo, nel febbraio 1966 una tra le più importanti giornaliste di moda italiane, Silvana Bernasconi, firmava un articolo su *Linea*, intitolato *Donne e motori*, che descrive in maniera acuta l'atteggiamento femminile verso l'automobile riassumendo un secolo di trasformazioni nello stile e nell'accessorio: «La civetteria ed il comfort sono le cause di quello che un uomo giudica il superbagaglio di una guidatrice, mentre secondo 'lei', la macchina dovrebbe trasformarsi in una specie di subcasa, surrogato viaggiante, dove all'improvviso, se le viene voglia di lucidare, spazzolare, spruzzare, ha tutto a portata di mano, proprio come nei giorni di grande entusiasmo per le pulizie domestiche. [...] La donna che guida porta con sé inevitabilmente il senso della casa e quello della civetteria personale: sa per esperienza che è sempre presa di mira dalle occhiate maschili, quindi lo specchio è il suo primo alleato». Com'è noto gli anni Sessanta hanno visto l'esplosione del *baby-boom* e l'articolo non trascura il tema dei piccoli in auto: «Spesso i bambini hanno le stesse abilità della giovane mamma che guida: il *Baby Driver* ha un volante, col cambio il clacson in plastica, da applicare al cruscotto: dà al bam-



bino l'illusione di guidare ed elimina così strilli e capricci durante il viaggio. Per il più piccolo: culle, borse, seggioline applicabili al sedile, consentono una stabilità e un perfetto equilibrio, al riparo dalle brusche frenate della guida nervosa e scattante della genitrice, naturalmente provetta!». Da ultimo una dida con un sottile accenno all'automobile come luogo di evasione anche a sfondo erotico, che conferma come l'auto sia stata uno strumento di emancipazione in molti sensi: «La donna che guida, specialmente se è giovane e graziosa, ama cimentarsi con macchine brillanti e, per fare colpo, vuole che anche il suo abbigliamento sia sportivo ma non qualsiasi. Ha cura della propria automobile e la riveste, anzi la arreda, con speciali fodere e poggiatesta regolabili Novolan [da applicare ai sedili reclinabili], perché al momento buono le piace gustare la comodità, per sé e per gli eventuali ospiti, grandi o piccini».

L'automobile, in pieno boom economico, diventa un'icona al femminile, e di questo già da tempo si erano accorti i marchi più importanti, che avevano chiamato le sarte chic di Milano, come Biki e Jole Veneziani, a disegnarne gli interni. Da quel momento: auto è moda!

Maria Canella

L'AVVENTO DI UN MITO

Nella pagina accanto, la ballerina Micheline Bernardini indossa il primo bikini ideato da Louis Réard (Parigi, 5 luglio 1946); fu fotografata con una scatola di fiammiferi: Réard volle dimostrare che il bikini era così piccolo da poter stare al suo interno. Sotto, *L'Uomo Vogue*, novembre 2019.

ALL'ORIGINE DELLE PAROLE – 2

VESTIVAMO ALLA STRANIERA PARTE 2 (LA PRIMA PARTE IN *PRETEXT* N. 13-14)

IL MORBUS ANGLICUS

L'AVVENTO DI *VOGUE ITALIA* NEL 1965 DETERMINÒ
L'ACCETTAZIONE DEGLI INGLESISMI NELLA MODA

di GIUSEPPE SERGIO

L lessico italiano della moda è da sempre stato esposto all'influsso straniero: basti pensare che nell'*Inferno* dantesco comparivano francesismi come *taglia* o *gorgiera*, ricavati rispettivamente da *taille* e *gorgière* (quest'ultimo a sua volta da *gorge* "gorgia, gola").

Come abbiamo visto nel precedente numero 13-14 di *PreText*, tale influsso è stato in prevalenza francese fino alla metà del Novecento, cioè fino a quando anche la lingua della moda ha incominciato a essere contagiata dal *morbus anglicus*, come ebbe a definirlo il linguista Arrigo Castellani in un articolo del 1987. Contestualmente Castellani proponeva alcuni possibili traduttori indigeni di termini inglesi, alcuni dei quali riguardavano il settore della moda: così gli adattamenti *bichini* per *bikini* e *ginsi* per *blue-jeans* e il traduttore sacchetto che avrebbe potuto rimpiazzare *shopper*. I sostituti additati dall'illustre linguista, così come la gran parte di quelli fioccati fin dall'Ottocento e poi soprattutto duran-

te il fascismo, non entrarono però nell'uso: vuoi perché, come nei casi di *bichini* e *ginsi*, sarebbero potuti apparire provincialismi o errori, soprattutto in anni in cui la conoscenza della lingua inglese si stava rapidamente diffondendo anche presso gli strati medi e medio-bassi; vuoi perché avrebbero potuto sminuire il referente (e in effetti una *shopper* può indicare anche più di un semplice sacchetto).

Un momento decisivo per l'internazionalizzazione della moda e della sua lingua è certamente rappresentato dal varo della rivista *Vogue Italia*, che a partire dal 1965 andava ad aggiungersi alle consorelle *British Vogue*, *Vogue Paris* e molte altre nate dal *Vogue* senza aggettivi, quello americano, varato nel lontano 1892. Come si scriveva nel catalogo della mostra *20 anni di Vogue Italia 1964-1984* (Milano, Edizioni Condé Nast, 1984), in soli due decenni il prestigio della testata si era esteso fino a indicare per antonomasia ciò che era "in voga": «Negli anni Sessanta *Vogue* diventa un aggettivo, "è un po' *Vogue*",

“è molto *Vogue*”, “certo, è piuttosto *Vogue*”: frasi che si pronunciano prima con autentica ammirazione, in seguito con il tono della smitizzazione snob, ma un po’ invidiosetto, infine ora di nuovo senza venature polemiche, ma come una categoria, una classificazione oggettiva di stile». La vocazione allo stile sofisticato, la visione globale della moda e l’atteggiamento anticonformista viene accentuandosi con la direzione di Franca Sozzani (1988-2016), che significativamente titolava *I’m sorry: «Vogue Italia» doesn’t follow trends, but sets them*, con tutti i rischi e i pericoli del caso, uno dei post raccolti nel libro *I capricci della moda* (Milano, Bompiani, 2010).

Attraverso il processo che i sociologi chiamano di *trickle down*, le mode e il linguaggio geneticamente internazionali di *Vogue Italia* ricadono, variamente filtrati, sulle riviste di fascia più bassa. Ma come si presenta, nello specifico, la lingua e in particolare il lessico di *Vogue Italia*? Indagini campionarie estese in diacronia mostrano un ampio ricorso al lessico più specialistico della moda, peraltro solo sporadicamente corredato da glosse esplicative o riformulazioni. Indirizzandosi a un pubblico di intenditori di moda, negli anni la rivista è inoltre andata sempre più instaurando un rapporto di tipo paritario con il suo lettorato, rapporto che per l’apunto rende



superflue le spiegazioni, che saranno semmai procurate dai ricchi e muti apparati fotografici.

Questo vasto bacino terminologico è per lo più costituito, come non stupisce, da parole straniere, ambito nel quale *Vogue Italia* continua le due principali tradizioni del lessico della moda, quella francese e quella inglese. Da analisi linguistiche condotte su

ampi corpora, estesi dai primi numeri della rivista fino alla metà degli anni Dieci del Duemila, si evince infatti che le voci di altra provenienza – come *bolero*, *campero*, *poncho*, *sombrero* e *vicuña* dallo spagnolo o *breitschwanz*, *loden* e *strass* dal tedesco – paiono progressivamente asciugarsi: un dato forse interpretabile come portato di una globalizzazione che marginalizza la dimensione locale a tutto vantaggio, come vedremo, dell’angloamericano. Se non è un caso che quest’ultimo faccia sempre più da tramite per parole esotiche, assumendo il ruolo che



nel passato era ricoperto dal francese – e si pensi a voci come *shantung*, che media *Shîandîong*, nome di una regione cinese, o come *tussor* “tipo di tessuto morbido e leggero” dall’hindi *tasar* –, è anche vero che negli ultimissimi anni si sono presentate alla ribalta voci come *fez*, *hijab* e *ikat*, testimoni di un’apertura e di un riuso talvolta spregiudicato di vesti legate a particolari tradizioni culturali e religiose.

Tornando ai due bacini principali, cioè quello francese e quello inglese, nel suo complesso la lingua di

Vogue Italia può dirsi ancora maggiormente inclinata al francese, anche se in decorso di tempo i francesismi appaiono in diminuzione e gli anglismi in aumento, tanto che nei numeri più recenti di *Vogue Italia* l’inglese predomina sul francese. Ciò corrisponde peraltro al sentire comune, se per esempio pensiamo ai *fuseaux* che, passando dai *pantacollant*, sono ora diventati *leggings*, oppure alla *lingerie* che più frequentemente diventa *underwear*. *Leggings* e *underwear* che, dopo essere stati dall’*hairdresser* o *hairstylist* o *hairdesigner* (!), e non più o non tanto dal *coiffeur*, si acquisteranno più spesso all’*outlet* o allo *store* che non nella *boutique*...

Appare anche significativo che i francesismi circolanti nella lingua della moda siano ben attestati nei dizionari, che invece accolgono solo in parte, almeno per il momento, le più nuove voci inglesi. Tra i francesismi correnti nella moda si trovano così molte voci presenti in italiano fin dall’Ottocento, e talvolta prima, come *carré* (in italiano dal 1818), *pochette* (dal 1826), *popeline* e *satén* (dal 1820), *tulle* (dal 1813), ecc.; gli anglismi sono invece per lo più novecenteschi, per esempio *bikini* (dal 1946), *blazer* (dal 1938), *hot-pants* (1971), gli appena citati *leggings* (dal 1992), *pullover* (dal 1927), *slip* (dal 1935), *stretch* (dal 1974) e così via.

Talora il successo di questi anglismi può portare alla diffusione di altri termini da essi derivati, come è avvenuto nel caso di *bikini*, rielaborato come voce suffissata in *-kini* in cui quest’ultimo assume il significato di “costume”, dando così *burkini* (2006, da *burqa*), *monokini* (1964), *tankini* (1999, da *tank top* “canotta”) e *trikini* (2001), voce indicante un costume a tre pezzi e, in tempi di pandemia, un coordinato da spiaggia composto da *slip*, reggiseno e... mascherina. Un successo analogo a quello di



bikini è toccato a *leggings*, da cui sono stati formati più o meno estemporanei *meggings*, cioè i *leggings* da uomo (da *men*), i *jeggings* (da *jeans*) e i *treggings* (da *trousers*), tutti accomunati dall'essere aderenti alle gambe.

La velocità di trasmissione delle mode, con i termini che le designano, spiega invece l'esiguità di calchi linguistici, che viceversa presuppongono una sedimentazione e un'analisi della voce predata; fra questi, riconoscibili come tali solo dallo storico della lingua, si possono però ricordare abito pantalone e completo-pantalone, che hanno alle spalle il modello inglese *pants-dress*, oppure alcuni relativamente più diffusi calchi parziali, come abito-slip "*négligé*" da *slip dress*, gonna midi da *midi skirt* o rosa shocking da *shocking pink*.

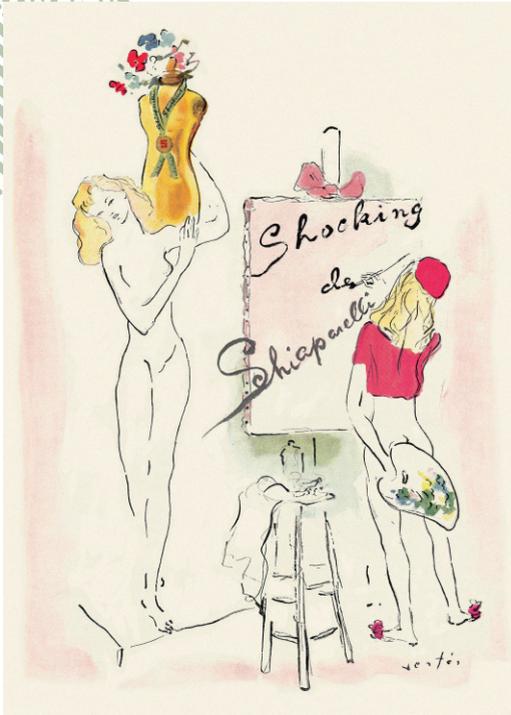
In tutti i casi visti l'introduzione della parola straniera può rispondere alla necessità denotativa di indicare con una parola nuova un referente di cui l'italiano non possiede il corrispettivo (si pensi a voci difficilmente traducibili come *chiffon*, *salopette*, *tulle*, *jersey* o *tweed*), anche se più certamente chiama in causa aspetti connotativi legati al prestigio di cui rilucono le parole straniere.

Questo prestigio circonfonde il referente di un alone elitario e snobistico che nel campo della moda, in particolare, può agire in molteplici sensi: per nobilitare un referente, per cui per esempio una semplice canottiera può elevarsi a *tank top* o una tuta a *bodysuit*; per svecchiare un referente, e si pensi alla cara vecchia manica a palloncino che diventa una manica *balloon*, al tradizionale scollo a V che si trasforma in *V-neck* o al traforato promosso a *see-through*, oppure si pensi ancora ai nomi dei colori, sempre più volentieri denominati *black*, *white*, *gold*, *silver*, *pink*, ecc. Ma lo stranierismo permette anche



di aggirare referenti che sarebbe troppo volgare o diretto citare in italiano poiché potrebbero urtare la sensibilità di chi legge, come nel caso dei nomi di animali sfruttati per le loro pellicce: così parlare di un collo di *renard* o di *lapin* risulta più camuffato, e più raffinato, che parlare di un prosaico e cruento collo di volpe o di coniglio.

Oltre all'influsso su singole parole, il *morbus anglicus* cui accennavamo si estende anche al livello della frase, fino a vere enunciazioni mistilingui come la seguente, concepibile solo su riviste di alta gamma



(e infatti prelevata dal numero di settembre 2012 del nostro *Vogue Italia*): «Declinate su borse a mano *ladylike* e *riding boots* con o senza tacco, le squame dilagano nella giungla urbana. Tra *nuances* tradizionali ed esplosioni di colore, *wild patterns* meet *classic shapes*. Una relazione a dir poco pericolosa». Alcuni sondaggi sui fashion blog e sui siti web che accompagnano e completano le versioni cartacee dei giornali di moda mostrano un'accentuazione di questa tendenza all'anglismo superfluo. In tali casi, oltre alle ragioni sopra esposte, concorrerà anche un

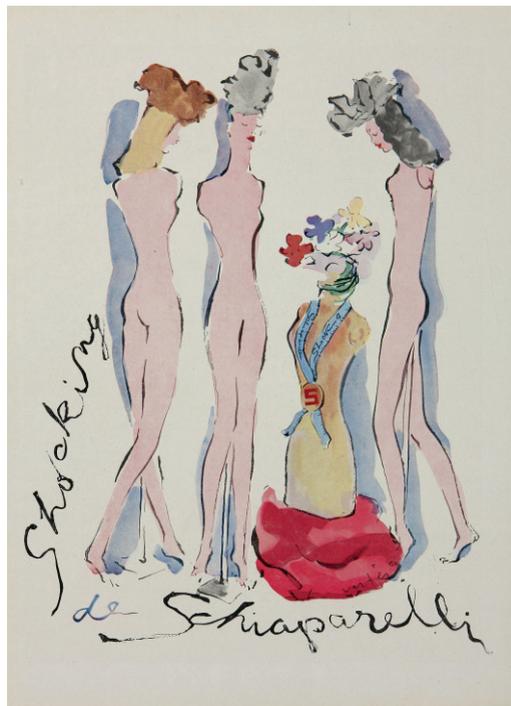
fattore inerziale in base al quale il redattore di moda, dovendo aggiornare i contenuti pressoché quotidianamente, per ragioni di tempo sarà meno portato a filtrare la fonte del suo articolo, che si tratti di una cartella stampa o di un articolo in altra lingua. Posando la lente sul sito *vogue.it* spuntano così anglicismi come *active wear* “abbigliamento sportivo”, *bike shorts* “pantaloncini da ciclista”, *fishnet* “(a) rete”, *military* “militare”, *poster dress* “abito con stampe”, *sweatshirt* “felpa”, *waist bag* “marsupio” e moltissimi altri, tutti accomunati dall'aver un corrispettivo italiano che però – e non è poco – non possiede l'*allure* di quello inglese. Come c'è da aspettarsi, sullo stesso sito ci si imbatte anche in francesismi, anche se in numero inferiore e di più difficile traduzione: fra questi *animalier*, *cuissard*, *décolleté*, *longuette*, *paillettes*, *plissé*, *pois*, ecc.

L'overdose di anglicismi non è limitata ai livelli editoriali più alti, ma appare evidente considerando da un lato riviste di gamma inferiore, rivolte a lettrici che hanno presumibilmente più familiarità (anche scolastica) con l'inglese che col francese, dall'altro le riviste di moda più specificamente rivolte agli uomini. Se sul primo fronte le analisi su *corpora* estesi nel tempo continuano a mostrare una presenza maggioritaria della tradizionale componente francese, che mantiene stabile la sua funzione di prestigio soprattutto nella *haute couture*, dalla metà del Novecento la risalita dell'inglese appare tanto evidente quanto inarrestabile: si consideri solo che sondaggi su alcuni numeri di *Grazia* del 1951 e del 1981 mostrano che in un trentennio i francesismi dimezzano e gli anglicismi quadruplicano. Sul fronte dei maschili la presa dell'inglese risale ad antica data e ha una motivazione extralinguistica, legata cioè al successo presso la platea degli uomini

In queste pagine, illustrazioni di Marcel Vertès per la campagna pubblicitaria del profumo *Shocking*, lanciato nel 1937 da Elsa Schiaparelli, la creatrice di moda che “inventò” il rosa shocking.

delle più semplici e pratiche mode britanniche rispetto alle elaborate mode francesi. Guardando in questo caso a *L'Uomo Vogue* – nato nel 1967 da una costola di *Vogue Italia* e inizialmente pubblicato come suo allegato – certo non mancano francesismi come *camouflage*, *foulard*, *jacquard*, *mélange*, *pie-de-poule*, *piqué*, *revers*, *sablé*, ecc., ma appaiono sopravanzati, in una proporzione che è all'incirca di due a tre, dagli anglicismi (per esempio *bag*, *baggy*, *check*, *jersey*, *oversize*, *pattern*, *sneakers*, *street style*, *streetwear*, *shorts*, *underwear*, ecc.: in questo caso il *corpus* risale al 2015). Nell'ambito della moda maschile il ricorso al francesismo risulta limitato anche perché espone a una pericolosa deriva femminilizzante, ancora piuttosto temuta nonostante le più recenti tendenze *metrosexual* e *gender fluid* che rompono gli steccati fra maschile e femminile.

L'uso e l'abuso del francesismo, ma in certa misura anche dell'anglicismo, può facilmente passare dalla necessità denotativa o connotativa a esiti comici, anche involontariamente tali. Su questo filo sembrano muoversi alcune trasmissioni televisive che rientrano nella categoria del *factual makeover*, i cui protagonisti sono persone comuni che si sottopongono, a favore di telecamera, a una trasformazione. In Italia una delle più note trasmissioni di questo genere è probabilmente *Ma come ti vesti?!* condotta a partire dal 2009 e per oltre un decennio da Carla Gozzi ed Enzo Miccio, *arbitri elegantiarum* che sentenziano sui guardaroba di concorrenti poco “stilosi” che accettano di passare sotto la loro ferula. La trasmissione è tutto un susseguirsi, generosamente condito di voci straniere, di *diktat* («il *camouflage* è il *key item* della stagione», «ma se fa freddo ci sono i cappotti, i *manteaux!*», «per una donna *business* come te, la *sac à main* è l'ideale»: gli esempi,



come i seguenti, sono tratti dalla stagione 2019), di tiratine d'orecchie ai concorrenti («Giacchetta? Ma quello è un *pardessus*, ed è anche brutto», «Ma cosa sta dicendo?! *Rouge* è rosso, si dice *ruche!*») e di sospirose considerazioni fra lo scandalizzato e l'inorridito («oh no, lo *chemisier* con la *coulisse!*», «Questo *poncho* starebbe bene nella cuccia dei tuoi cani»), il tutto fra le espressioni spaesate della malcapitata o del malcapitato di turno.

Giuseppe Sergio (2 - Fine)

SI PUÒ FARE

Nella pagina accanto,
Luigi Torriani sulla porta della sua libreria
a Canzo in provincia di Como.

I MESTIERI DEL LIBRO

È DAVVERO IMPOSSIBILE PORTARE
LA LETTURA FUORI DALLE CITTÀ?

IL LIBRAIO DI CANZO

L'ESPERIENZA DI UNA BOTTEGA APERTA DA DIECI
ANNI IN UN PAESE DI POCO PIÙ DI 5.000 ABITANTI

di CARLO CAROTTI intervista con LUIGI TORRIANI

Non avrei mai creduto che a Canzo (Como) fosse possibile aprire e tenere aperta una libreria. Avevo buoni rapporti con la Biblioteca dove andavo per i libri che mia moglie legge durante le vacanze. Acquistavo online da Amazon e a Milano dalla grande Feltrinelli in Piazza Piemonte. Casualmente nel 2017, dopo anni di traversie sanitarie, sono entrato da Luigi e non sono più uscito. Ho imparato ad apprezzarlo per la sua intelligente conduzione e la sua passione che traspare dalle risposte precise e articolate. Non ho quasi niente da aggiungere se non sottolineare come sia riuscito a diffondere cultura in un territorio non facile che però si è dimostrato sensibile ad una azione articolata senza preclusioni politiche o ideologiche. La sua ultima risposta è una nota di parziale speranza. Il 2020 è stato l'anno migliore, dal punto di vista economico, della libreria anche se, senza le presentazioni in presenza, si è rinunciato a molto.

Quando hai pensato di aprire una libreria a Canzo?

«L'idea di aprire una libreria mi è venuta nel 2010, a luglio, e a dicembre la libreria era già aperta. Avevo 27 anni, ero laureato in Filosofia e avevo voglia di lanciarmi in questa avventura al tempo stesso culturale ma anche – nel suo piccolo – imprenditoriale, nel senso che gestire una libreria e farla funzionare non è banale e richiede un grande impegno. Certamente non è mai mancata la passione per il mondo dei libri, che è poi l'ingrediente fondamentale per fare bene questo mestiere. Fare gli ordini, preparare le rese, fare fatture o scegliere per gli approvvigionamenti un distributore o un grossista piuttosto che un altro sono cose che si possono imparare strada facendo, ma se manca l'amore per i libri e per la lettura non ha senso fare questo lavoro».

Quali e quante difficoltà hai trovato?

«Da subito sono stato fortemente sostenuto in questo progetto da mio padre, che mi ha aiutato non solo economicamente ma anche con una partecipazione

diretta e attiva nella scelta dei locali, nell'arredamento, nella selezione dei libri, e in tutto quello che ha a che fare con l'impostazione generale del negozio. Mio padre mi ha sempre aiutato in questa avventura, che lo appassionava, e fino alla sua morte – nel gennaio del 2015 – è stato molto presente, mi telefonava tutti i giorni per sentire come stava andando la giornata, e quando era libero veniva spesso in negozio a dare un'occhiata e a dare una mano. La prima scelta importante ha riguardato ovviamente la località nella quale aprire la libreria. Abbiamo scelto Canzo, paese vivace, ricco di negozi e di iniziative e punto di riferimento per tutta la Vallassina e il Triangolo Lariano, e quindi non solo per chi risiede sul territorio ma anche per i tanti milanesi e brianzoli che amano trascorrere i weekend e il periodo estivo nelle strutture ricettive o nelle tante seconde case presenti in zona. Per la scelta dei locali è stato individuato un negozio vicino al centro e alla strada di transito principale. Era in quel momento un negozio che vendeva borse, ed era stato in passato un negozio di oggettistica e prima ancora uno storico negozio di alimentari. Era una buona opportunità che proprio in quel momento fosse in vendita, l'abbiamo acquistato e nuovamente arredato e siamo partiti con la libreria dopo poche settimane dall'acquisto. Il 5 dicembre del 2010 ha aperto la Libreria Torriani, e ancora la sera prima – fino a tardi – ero in negozio con mio padre per sistemare i libri sugli scaffali. Fu fatto tutto in tempi strettissimi, perché il Natale – che è il periodo



dell'anno in cui le librerie sono più frequentate – era alle porte, e ci sembrava assurdo aprire a gennaio anziché all'inizio di dicembre».

I rapporti con la comunità: Comune, Biblioteca, associazioni, ecc...

«I rapporti con il Comune, con le biblioteche comunali e con le associazioni non solo di Canzo ma di tutto il Triangolo Lariano sono ottimi, e hanno dato vita a numerose presentazioni di libri e iniziative culturali organizzate in collaborazione e in partnership. Abbiamo organizzato anche, tra l'altro, tre edizioni di un festival letterario (*Canzo racconta*) che si è svolto presso il Teatro Sociale con un buon successo di pubblico e credo anche con dei contenuti di tutto rispetto (abbiamo avuto con noi, per esempio: Aldo Busi, Moni Ovadia, Maurizio Cucchi, Paolo Crepet, Massimo Picozzi, Magdi

Allam, Oscar Giannino, e tanti altri). Ho citato qui il festival letterario, ma potrei ricordare moltissime serate letterarie che mi sono piaciute molto, organizzate in Biblioteca a Canzo, in Biblioteca ad Asso, in Biblioteca a Magreglio, a Caglio, a Rezzago, a Barni, a Bellagio, a Castelmarte, a Proserpio, a Lurago, a Merone, ad Alserio, ad Albavilla, e in diverse altre località della zona. A un certo punto il Covid ha fermato tutte queste iniziative culturali, che comunque credo abbiano lasciato un segno importante e che in ogni caso andremo certamente a riprendere quando sarà finita la pandemia. C'è poi, e merita di essere sottolineato, un bel rapporto con diverse biblioteche dal punto di vista dell'acquisto di libri: sono diverse le biblioteche del territorio che hanno scelto la Libreria Torriani per i propri libri e questa è per me una grande soddisfazione».

Come scegli i libri da proporre ai tuoi clienti? In generale che cosa chiedono?

«È una bella domanda, quella relativa alla scelta dei libri da proporre. Direi anzi che una delle cose più belle di questo mestiere è proprio scegliere i libri, il catalogo e l'assortimento oltre che – naturalmente – la selezione delle novità che escono ogni settimana. Ogni sabato dedico sempre un paio d'ore alla scelta dei nuovi libri da proporre, ispirata dalla lettura delle schede editoriali delle principali novità, con un occhio sempre attento alle recensioni che escono sui giornali e online. La Libreria Torriani è una libreria generalista e di servizio, è l'unica libreria nell'intero Triangolo Lariano e quindi è un punto di riferimento a 360 gradi per scegliere e per ordinare libri di qualsiasi genere. Il pubblico è piuttosto eterogeneo, con una grande varietà nella tipologia di libri richiesti. Ma certamente un'impronta abbiamo provato a darla, ed è questa: grande atten-

zione al catalogo, non solo nella narrativa ma anche nella poesia, nella saggistica, nella storia e nella filosofia, un'ampia sezione dedicata all'editoria locale (con libri sul Lago di Como, la Brianza e il Triangolo Lariano), un'area in continua crescita con i libri per bambini e ragazzi, e una scelta non banale e con molti tocchi di originalità per quanto riguarda le novità editoriali. Detto questo, ovviamente si trovano in libreria tutti i bestseller e i libri di classifica, e si trovano anche libri che non soddisfano i miei interessi e il mio gusto: una libreria è anche un servizio per le persone, per tutte le persone, se si trasforma in una mera “biblioteca ideale” del libraio diventa qualcosa di autoreferenziale e direi anche – in qualche modo – di “arrogante”, perché un libro che a me non dice nulla può rappresentare invece un “incontro” significativo per un'altra persona. Mi capita talvolta di leggere sui giornali del tal libraio o del tal altro che si rifiuta di tenere in libreria un libro di un politico che non gradisce, con tanto di polemiche (e di pubblicità...) a seguire. Io non faccio mai cose di questo genere: un conto è non tenere in libreria – che so – un libro che dovesse inneggiare alla figura di Hitler, scritto da un pazzo estremista, questo è un rifiuto sacrosanto, un altro conto è rifiutarsi di tenere nella propria libreria un libro scritto da un parlamentare o da un ministro italiano perché è lontano dalle proprie posizioni politiche. È tutto legittimo, per carità, ma è una forma di militanza che personalmente trovo poco rispettosa del cliente e anche figlia di una superbia di fondo dalla quale cerco di tenermi lontano, al di là – lo ripeto – di quelle che possono essere le mie private convinzioni politiche, che ci sono e nelle quali credo ma che non ritengo né infallibili né degne di un particolare interesse da parte degli altri.

E questa considerazione vale, a mio avviso, anche quando si consigliano dei libri a un cliente. Spesso è il cliente stesso a chiedere un consiglio, per sé o per fare un regalo. La domanda che faccio sempre, in questi casi, è la seguente: puoi citarmi dei libri che hai letto e che ti sono piaciuti? Oppure: puoi citarmi dei libri che la persona a cui vuoi fare il regalo ha letto e ha apprezzato? In base a queste risposte io do poi un consiglio mirato, e non mi baso soltanto sulle mie personali preferenze o sui miei gusti. Il libraio non deve pensare a sé stesso ma al cliente, deve consigliare un libro che piaccia a quella precisa persona, come un sarto che crea un abito su misura».

Libri, dvd e cd. Perché? Solo motivi commerciali o altro?

«In libreria, oltre a un catalogo che conta oggi circa 12mila libri, ci sono anche più di 4mila titoli tra cd, dvd, vinili e blu ray (tutti nuovi, non trattiamo l'usato). Non si tratta dunque della sporadica proposta di qualche titolo e di un mero servizio di prenotazioni, ma di un vero e proprio catalogo, con i classici del cinema e della musica, un po' di titoli di nicchia e particolari, una scelta delle novità che escono settimanalmente, la possibilità – come per i libri – di ordinare e di avere in pochi giorni qualsiasi titolo esistente in commercio, e il dialogo con il cliente – esattamente come nel caso dei libri – per scambiarsi pareri e consigli. Sono sempre stato un appassionato di cinema e di musica, e io stesso – fin da ragazzino – sono stato e sono un buon collezionista di cd e di dvd, per cui mi è venuto spontaneo aggiungere in libreria queste sezioni. Oggi poi sono sempre meno i negozi di dischi puri, purtroppo hanno chiuso quasi tutti, per cui credo di aver reso negli anni la Libreria Torriani un

punto di riferimento territoriale e di servizio anche per gli amanti della musica e del cinema che non acquistano online (e anche chi acquista online un giro in libreria per scegliere un cd o un dvd lo fa sempre volentieri...). Naturalmente non è facile lavorare in questo ambito, perché i diritti di resa in questo settore sono molto limitati, sono molto più ristretti rispetto ai libri, per cui diventa talvolta inevitabile, per alcuni titoli che si ha in negozio da tempo, dover proporre degli sconti per poterli vendere. Credo comunque che ci sia una naturale sinergia tra letteratura, musica e cinema, vedo un circolo virtuoso da questo punto di vista: gli appassionati di una cosa sono spesso appassionati anche dell'altra, e non è raro che un cliente che viene in libreria per acquistare un cd o un dvd poi finisce per comprare anche uno o più libri, e viceversa. Infine, ed è importante sottolinearlo, oggi è in corso un ritorno in grande stile del vinile, si vendono sempre più LP e sono sempre più frequenti le persone che vengono in negozio per dare un'occhiata alla sezione dedicata o per ordinare qualche titolo particolare in grado di arricchire la propria collezione».

Svolgi attività di animatore culturale. Come la colleghi con la libreria? Ti serve?

«L'attività di animatore culturale ha a che fare – come ho detto in precedenza – con l'organizzazione di eventi e di presentazioni di libri, presso biblioteche o associazioni del territorio e anche all'interno della libreria stessa. In libreria, per esempio, organizziamo ogni mese alcune serate molto interessanti sui classici della filosofia e sui classici della poesia, con dei professori di liceo che animano la discussione tra i partecipanti. Ora, con il Covid, queste serate sono temporaneamente so-

spese, ma le riprenderemo sicuramente una volta superata l'emergenza della pandemia. Quando gli eventi si svolgono in libreria aiutano anche – direttamente – a vendere un po' di libri o di dischi; quando si svolgono in altre sedi permettono comunque, se l'autore è presente, di vendere i suoi libri autografati, e sono anche delle occasioni per far girare ulteriormente il nome della libreria sui *social network* (su Facebook la Libreria Torriani ha una pagina molto seguita), attraverso il nostro blog e le newsletter dedicate. Poi, naturalmente, c'è anche un elemento di piacere personale nell'organizzare e nel condurre serate culturali, che spesso interessano e incuriosiscono me per primo. Ma più in generale – e al di là dell'organizzazione di eventi – un bravo libraio è sempre in qualche modo un animatore culturale, e lo è quotidianamente, scegliendo il taglio e l'impronta da dare alla selezione dei libri che propone, e chiacchierando ogni giorno con i clienti, molti dei quali sono diventati nel tempo degli amici, che amano fare salotto all'interno della libreria e passare anche semplicemente per un saluto o per uno scambio di opinioni».

Svolgi un altro lavoro a Milano. Potresti mantenerti solo con la libreria?

«Oggi in libreria, oltre a me, lavorano altre due persone: mia madre Liliana, fin dall'inizio protagonista insostituibile della Libreria Torriani, e Massimo Autieri, autore di diversi libri di poesia e dipendente-collaboratore (molto bravo) della libreria. È vero infatti, come hai ricordato, che io ho anche un altro lavoro, perché sono uno dei proprietari dell'azienda di informatica che fu fondata da mio padre nel 1981, un network di software house (i nostri marchi più conosciuti sono Datatex e Datasys Network) che ha sede centrale a Milano e diverse

filiali estere. Due giorni alla settimana, dunque, sono sempre in ufficio a Milano, e in libreria lavorano Massimo e mia mamma, mentre nelle altre giornate sono sempre presente anche io in libreria, ma da lì continuo a occuparmi – oltre che dei libri – anche delle mail e delle comunicazioni riguardanti l'azienda. Anche questo è un lavoro che mi piace, e sono intenzionato a portare avanti tutte e due le cose, sia la libreria sia l'azienda, essendo innamorato di entrambe. Mi domandi se potrei mantenermi solo con la libreria. La risposta è sì, se il “mantenersi” viene inteso in un senso minimale, nel senso cioè di uno stipendio base di minima sicurezza, ma è chiaro che con il lavoro in azienda c'è una maggior tranquillità a livello economico e quindi si lavora anche meglio, perché chi ha preoccupazioni finanziarie personali spesso non riesce ad avere la giusta serenità per lavorare bene. In oltre dieci anni di vita della libreria, mi è capitato più di una volta di dover mettere sul conto del negozio dei soldi dalle mie tasche, o per investimenti (per esempio un aumento del numero di libri o di dischi, un incremento del catalogo) o per fronteggiare periodi di vendite scarse, e ho sempre avuto la possibilità di fare queste ricapitalizzazioni, mantenendo la libreria sempre totalmente priva di debiti. Se non avessi potuto fare tutto questo, sicuramente le cose si sarebbero complicate, le cose sarebbero state più difficili. Ritengo quindi una decisione saggia quella di mantenere anche un'altra fonte di entrate, oltre alla libreria, tenendo conto peraltro che come ho detto anche il lavoro in azienda mi piace, non è un sacrificio ma è soprattutto un desiderio personale. La libreria è innanzitutto una passione, non è un business, ed è una grande passione che cerco di portare avanti con il

massimo impegno. Ciò detto, questo non significa che non si debba cercare di far quadrare i conti anche per quanto riguarda la libreria; cerco invece di farlo sempre, e credo con buoni risultati, tenendo però sempre conto che nel mondo dei libri l'arricchimento spesso è più di tipo umano e culturale che di tipo economico».

Il Covid-19 cosa ha cambiato nella tua libreria?

«Il Covid ha sostanzialmente bloccato le presentazioni di libri e gli eventi culturali, a parte qualche evento organizzato all'aperto nell'estate del 2020 e qualche presentazione di libri che abbiamo fatto online, tramite la piattaforma Zoom. Per quanto riguarda invece le vendite, non solo il Covid non ha portato a una diminuzione dei libri e dei dischi venduti, ma anzi il contrario: il 2020 è stato un anno molto buono per la libreria, a parte il periodo del *lockdown* di marzo e aprile in cui il negozio era chiuso per legge. Per il resto, anche nei periodi di "zona rossa", alle librerie è sempre stato consentito di rimanere aperte, e la Libreria Torriani è sempre rimasta aperta. Molti milanesi e brianzoli hanno trascorso lunghi periodi nelle seconde case, nella zona di Canzo, e venivano in libreria a fare acquisti; molte persone hanno lavorato – parzialmente – in *smart working*, trascorrendo più tempo a casa e quindi leggendo più libri e vedendo più film; molti, inoltre, soprattutto nei periodi di "zona rossa" in cui tanti negozi erano chiusi, sfruttavano secondo me i pochi negozi aperti (tra cui la libreria) come occasione legalmente lecita per uscire di casa, per fare un giro, per comprare qualcosa, per vedere qualcuno; infine, le biblioteche hanno ricevuto nel 2020 dei fondi aggiuntivi per l'acquisto di libri nelle librerie del territorio, e quindi – anche nella nostra libreria – hanno acqui-

stato di più rispetto agli anni precedenti. Il risultato, nel complesso, si è rivelato sorprendente: il 2020 è stato, dal punto di vista delle vendite, l'anno d'oro della Libreria Torriani. Ciò detto, ovviamente, mi auguro che la pandemia – con tutte le tragedie e i problemi che ha determinato – finisca domani mattina. Però, a onor del vero, non posso dire che il 2020 – dallo specifico punto di vista delle vendite in libreria – sia andato male, anzi. Diciamo che fa piacere che almeno per i libri, in mezzo a tutti i drammi che ci sono stati e che ci sono, le cose siano andate bene. Con una precisazione: la pandemia ha reso sicuramente più difficile e più stancante il lavoro in libreria, come credo in qualsiasi altro negozio. Abbiamo venduto di più, e stiamo vendendo di più, ma tutto è più faticoso e più complesso. Dover introdurre il limite massimo di quattro clienti presenti contemporaneamente in negozio (con delle code esterne che si sono create nei giorni dei regali natalizi), dover controllare ogni volta le persone e invitarle a igienizzare le mani e a indossare la mascherina se non lo stanno facendo, dover tenere la mascherina da mattina a sera e igienizzare con l'alcool le superfici continuamente, e infine dover aprire spesso la porta per far circolare l'aria anche nei mesi invernali, tutto questo nel complesso va a costituire una situazione sicuramente poco agevole e riposante per chi sta lavorando. Sono state e sono tutte cose necessarie e fondamentali per rendere la libreria – in questo frangente storico – un ambiente sicuro, ma è chiaro che mi auguro – come tutti – di poter tornare al più presto, quando sarà finita l'emergenza Covid, a una vita maggiormente spontanea e più tranquilla».

Carlo Carotti

LA PRIMA EDIZIONE A FEBBRAIO
ALLA STAZIONE LEOPOLDA DI FIRENZE

COME SI DIVENTA LIBRO

CENTO EDITORI GRANDI E PICCOLI, UNA SELEZIONE
DI TITOLI SIGNIFICATIVI, UN PROGRAMMA FITTO DI
EVENTI: PER RACCONTARE IL "DIETRO-LE-QUINTE"

di MARIA CANELLA

Dal 25 al 27 febbraio 2022, alla Stazione Leopolda di Firenze debutta *testo* [*Come si diventa un libro*], un format innovativo sull'editoria ideato dalla libreria Todo Modo e organizzato da Stazione Leopolda in collaborazione con Pitti Immagine. *Testo* sarà un appuntamento annuale dedicato al percorso di vita che ogni libro compie dalla scrivania dell'autore a quella di una casa editrice, agli scaffali di una libreria e fino agli occhi del lettore. Grazie a un team di curatori trasversali al mondo della scrittura, ogni appuntamento di *testo* proporrà una visione in profondità del mondo dei libri e della sua ecologia complessa, rivolgendosi sia al grande pubblico sia agli addetti ai lavori (librai, direttori di biblioteche, giornalisti, critici letterari). «*Testo* è un viaggio tra i libri e la bibliodiversità con un'attenzione speciale per la dimensione co-

munitaria dell'editoria, gli attori, le professioni, le conoscenze e le sensibilità che compongono la sua filiera», dice Agostino Poletto, amministratore unico di Stazione Leopolda e direttore generale di Pitti Immagine. «La selezione accurata della proposta espositiva, la presenza paritaria di editori piccoli e grandi, la direzione artistica fatta da una squadra di curatori esperti, il coinvolgimento di pubblici diversi, la rete locale e nazionale di soggetti che vogliamo interessare, sono le caratteristiche che distinguono il nostro progetto».

Il viaggio di *testo* si articola in tre tappe: le Case Editrici, l'Arena e le 7 Stazioni, la Grande Libreria. Le Case Editrici: nelle due navate della Stazione Leopolda ognuna delle case editrici partecipanti (selezionate con l'obiettivo di creare una sintesi tra grandi gruppi e realtà indipendenti) organizza la propria presenza attorno a una sele-

Qui sotto, il *rendering* della manifestazione che si terrà alla Stazione Leopolda di Firenze dal 25 al 27 febbraio 2022. Sotto il logo del format innovativo sull'editoria ideato dalla libreria Todo Modo in collaborazione con Pitti Immagine.

zione di titoli (non più di 40). Nessuna sovrabbondanza visiva, nessun affollamento di volumi sui tavoli che sono stati disegnati per mettere in evidenza la selezione, in modo che i visitatori possano fare le loro scelte concentrandosi sulle singole proposte degli espositori all'interno delle rispettive strategie editoriali. Altri titoli sugli scaffali servono per far conoscere meglio il catalogo della casa editrice, grazie alla presenza degli autori più significativi e delle collane più importanti.

L'Arena e le 7 Stazioni:

nella seconda tappa, si racconta invece come nasce un libro. Ogni stazione presenta una fase della vita di un libro: dal lavoro dello scrittore, a quello degli editor, dei traduttori, dei grafici, dei promotori e dei librai, fino al ruolo fondamentale del lettore.

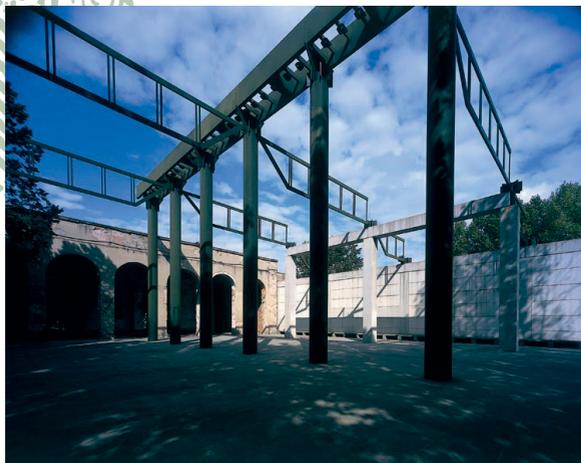
Il programma di presentazioni, incontri ed eventi è coordinato da un team di curatori: Luca Briasco, editor di narrativa straniera, traduttore ed editore di minimum fax; Andrea Gessner, editore di nottetempo; Beatrice Masini traduttrice, scrittrice e direttrice editoriale di Bompiani; Giovanna Silva



fotografa ed editrice di Humboldt Edizioni e Chiara Carpenter, redattrice di Humboldt e fondatrice di *San Rocco magazine*; Leonardo Lucone, fondatore dell'agenzia letteraria Oblique; Maddalena Fossombroni e Pietro Torrigiani, fondatori della libreria Todo Modo; Riccardo Ventrella, responsabile comunicazione del Teatro della Pergola.

Alla programmazione dell'attività complessiva dell'Arena danno un contributo decisivo le case editrici con loro proposte e iniziative.

La Grande Libreria: la terza tappa di *testo* è la Grande Libreria organizzata intorno alle set-



te fasi della filiera editoriale. Per ogni casa editrice partecipante vengono offerti al pubblico i sette libri che meglio rappresentano ognuna delle stazioni dell'Arena. Grazie a questo articolato palinsesto *testo* intende creare collaborazioni potenziali con tutti i protagonisti del mondo dell'editoria, inserendosi nel palinsesto delle manifestazioni e delle iniziative che a livello nazionale sostengono il libro e la lettura, dai festival ai circoli letterari, dai premi ufficiali ai concorsi per il grande pubblico, dalle associazioni professionali ai corsi universitari e ai master sul tema dell'editoria.

«*Testo* deve rappresentare un arricchimento originale del programma culturale della città – continua Agostino Poletto – promuovendo ampie e articolate sinergie. È un impegno che abbiamo espresso anche al Comune di Firenze e alla Regione Toscana. Per questo il programma di *testo*

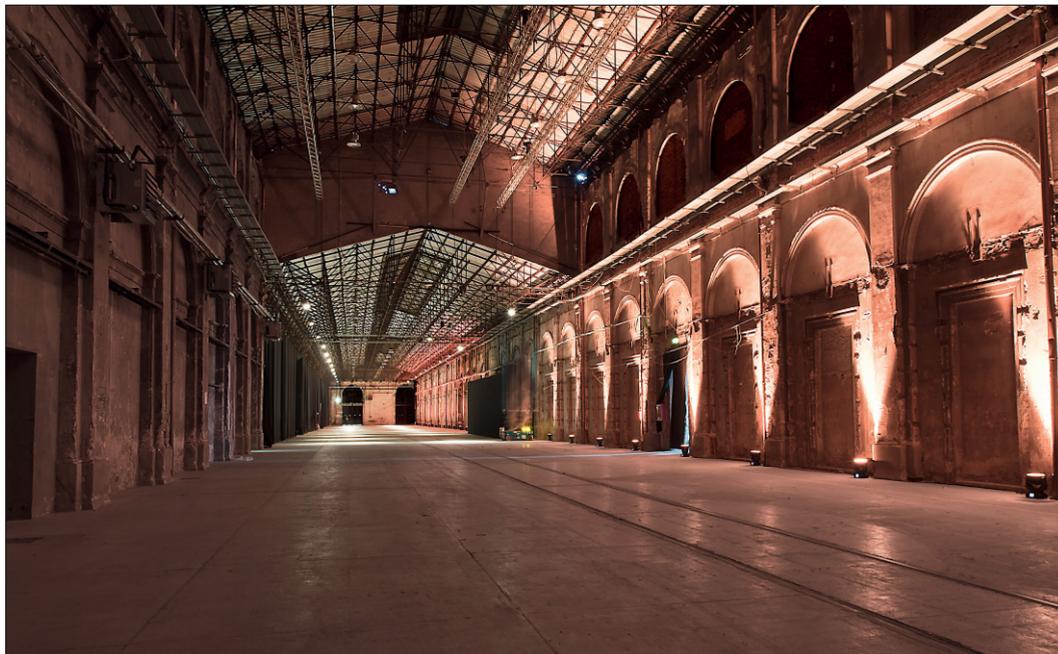
non si svilupperà solo all'interno della Stazione Leopolda, ma anche in città con iniziative racchiuse sotto il titolo di *Contesto* e, qualche giorno prima dell'apertura dell'evento, con *Pretesto*: all'interno di librerie, grandi e piccoli musei, gallerie, caffè, negozi, locali e luoghi di ritrovo cittadini si svolgeranno incontri ed eventi incentrati sui libri e sul mondo dell'editoria».

Ovviamente *testo* intende inserirsi nella complessa e articolata geografia delle istituzioni e delle iniziative finalizzate alla promozione del libro e della lettura, che da molto tempo costituiscono un tessuto fondamentale per lo sviluppo dell'editoria, ma soprattutto per la crescita culturale del Paese,

creando una rete di interazione con tutti gli enti culturali, i circoli di lettura, i centri di formazione universitaria, i master di giornalismo ed editoria, i premi letterari, i festival e gli eventi, attraverso delle sinergie quali la reciproca promozione, la segnalazione dei programmi, l'invito agli eventi, ecc. *Testo* punta, dunque, fin dalla prima edizione a mettere in luce la vastità e la ricchezza di questo *network* di enti e manifestazioni, che copre in maniera uniforme il territorio e la società italiana e che costituisce un'eccellenza a livello internazionale.

La prima edizione avrebbe dovuto essere nel 2020 e in quella occasione Monica Barni, vicepresidente e assessore a Cultura, università e ricerca della Regione Toscana, scriveva: «*Testo* va ad arricchire l'ecosistema favorevole alla lettura di cui la rete dei festival del libro e della lettura costituisce una parte importante. Si tratta di ulte-

In questa pagina e in quella a fronte, due immagini della Leopolda vista dall'esterno e dall'interno, dove si terrà la manifestazione *testo* [Come si diventa un libro].



riori occasioni di incontro, conoscenza e diffusione del libro tenendo sempre presente l'obiettivo principale che è quello di allargare il pubblico dei lettori. In questo la Regione Toscana è impegnata da anni. Attraverso il patto regionale per la lettura, stiamo lavorando per sviluppare una rete dei festival e delle fiere della lettura toscani, cercando prima di tutto di mappare le varie manifestazioni presenti per poi individuare sinergie ed interazioni, costruendo una programmazione regionale che metta in luce le diverse specificità». Firenze è sicuramente una

delle sedi privilegiate per parlare di letteratura, cultura, amore per la lettura. È importante, dunque, che una delle capitali della cultura italiana veda nascere un nuovo appuntamento per raccontare l'intera filiera del libro, dalla sua concezione fino all'arrivo sul mercato, grazie all'impegno di Stazione Leopolda e Pitti Immagine. Questa volontà di investire su Firenze è un segnale di fiducia e una preziosa occasione di collaborazione tra pubblico e privato, in un momento in cui è fondamentale esprimere fiducia nel libro e nella lettura.

Maria Canella

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

ASCOLTA I PODCAST DI



INTESA SANPAOLO
ON AIR

Il ritorno dello Sci
Trento 2021

Lessico
Tennistico

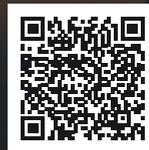
Nuovi Mondi

Pillole
di economia

INTESA SANPAOLO ON AIR

Gabriella Greison.
Le magnifiche
della tecnologia

Arte e cultura, sostenibilità, innovazione,
attenzione al sociale e sport.
Con Intesa Sanpaolo On Air hai **un nuovo
punto di vista** sui grandi temi del nostro tempo.



[INTESASANPAOLOONAIR.COM](https://www.intesasampaoloonair.com)

INTESA  SANPAOLO