

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003 (convertito in Legge 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 1, L.OMI

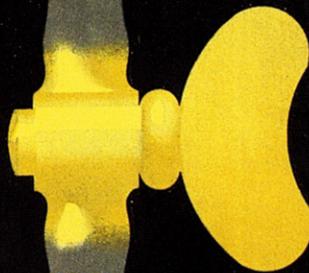
GAZZA

PreText

NUMERO 17- GIUGNO 2022

L'EDITORIA AI TEMPI DELLA CRISI

TORNANO A CALARE LE VENDITE DI LIBRI? COME CORRERE AI RIPARI?





PreText

NUMERO 17- GIUGNO 2022

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, Giorgio Montecchi,
Silvia Morgana, Irene Piazzoni, Oliviero Ponte di Pino,
Elena Puccinelli, Emanuela Scarpellini, 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

© 2022 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, Paul Martial, *Gaz, 1930*.

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

Copia n. di 1000

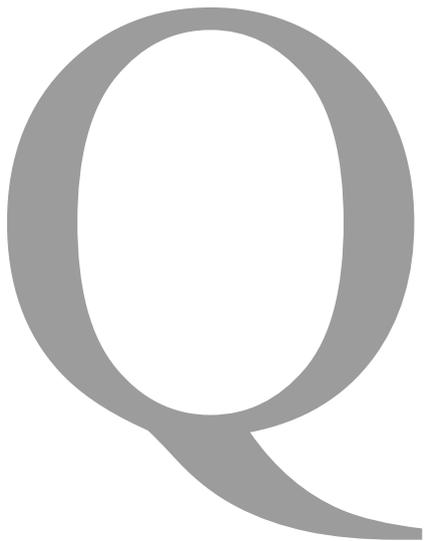


BIBLIOTECHE, LIBRI E SCHELLERATEZZE POLITICHE

LA CULTURA DIMENTICATA

IL DIRETTORE DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE LANCIÒ UN GRIDO DI ALLARME FACENDO SEGUITO ALL'APPELLO DI *PRETEXT* PER "SALVARE" LA VECCHIA SIGNORA BRAIDENSE DI MILANO. MA INTANTO GLI ITALIANI USCITI PROVATI DAL *LOCKDOWN* E DALLA CRISI INNESCATA DALLA GUERRA IN UCRAINA RIDUCONO IL LORO TASSO – GIÀ MODESTO – DI LETTURA. NE FA LE SPESE LA QUALITÀ DELLA NOSTRA DEMOCRAZIA

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI



Qualche mese fa, sfogliando il quotidiano *La Nazione*, siamo stati travolti da un'ondata di sconforto. Luca Bellingeri, direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, lancia un accorato grido d'allarme: «Il rischio reale – di chiarava – è che nell'arco di tre o quattro anni la nostra biblioteca non sia più in grado di funzionare e che debba rinunciare almeno ad alcune delle sue attività istituzionali. Purtroppo c'è una soglia sotto la quale non si può scendere e a mio avviso siamo molto vicini a questo momento». Non è una novità. La copertina dello scorso numero di *PreText* è dedicata alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano che, se possibile, naviga in acque

peggiori. Questo è il risultato di almeno tre decenni di scelte scellerate, sia di destra sia di sinistra, se ha un senso utilizzare ancora queste categorie, di abbandono delle politiche culturali che non si comprende se attuato scientemente per abbassare la capacità critica degli elettori o semplicemente per la pochezza degli uomini che ci governano. Tutto ciò si riverbera anche sul mercato del libro. Il *lockdown* aveva fatto ben sperare perché le vendite di libri erano andate bene. Si parlava di un 20% in più. Un importante gruppo editoriale ha allora cercato di capire com'era stato possibile, così da poter meglio cavalcare l'onda positiva. Purtroppo ci si è accorti che non si era aggiunto nemmeno un lettore ma che erano quei pochi cosiddetti «forti» che avendo più tempo libero avevano aumentato del 20% il loro tem-

C'È UNA SOGLIA SOTTO LA QUALE LE ISTITUZIONI CULTURALI NON POSSONO PIÙ FUNZIONARE E IN QUASI TUTTE LA STIAMO RAGGIUNGENDO. MA A CHI GIOVA?

po dedicato ai libri. Conseguenza: riaperti i locali, quel guadagno in termini di copie vendute è sfumato. La crisi determinata dalla guerra in Ucraina e l'aumento del costo della vita hanno poi eroso ulteriormente i fatturati sia delle librerie sia delle vendite online. Non ci resta che una «speranza vana»: che il nuovo governo inverta la rotta. Ma ci può credere davvero qualcuno?

SOMMARIO - PreText n. 17 – Giugno 2022



12 / Paolo Costa
Potere dell'immaginazione

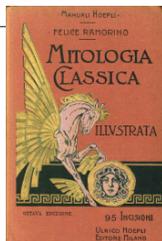
18 / Carlo Carotti
L'editore multimediale

24 / Oliviero Ponte di Pino
Una pessima idea?

30 / Massimo Gatta
La collana fantasma

38 / Anna Modena
Futurismo, eros e oltre

44 / Annamaria Monti
La legge sotto il torchio



50 / Ada Gigli Marchetti
Lo svizzero appassionato

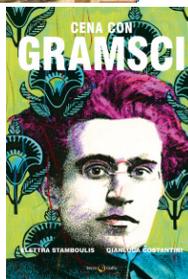
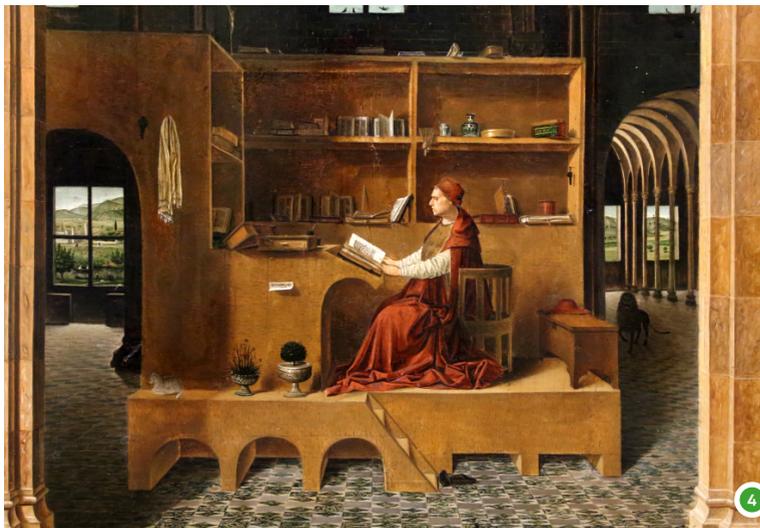
56 / Paola Galimberti
La ricerca aperta a tutti

60 / Franco Corleone
Il logo ritrovato

70 / Ada Gigli Marchetti
Storia di un necrologio

76 / Simone Campanozzi
Tra impegno e libertà





84 / Mariachiara Fugazza
Il Pungolo e gli altri

90 / Nino Minoliti
Gianni l'immagifico

94 / Paolo Prato
L'Italietta messa in *Scena*

106 / Romano Montroni
Creatività ed emozioni

110 / Maria Luisa Betri
L'officina della memoria

116 / Daniela Saresella
Dove abita la cultura?

122 / Aldo Agosti
La Germania si può amare

128 / Marco Fincardi
Piccoli compagni leggono

132 / Antonio Castronuovo
Il furore di avere libri

136 / Francesca Nepori
Osessionati dai libri

140 / Francesca Orestano
Storia di rose e giardini

1. Licia e Giuseppe Pinelli con le figlie Silvia (a destra) e Claudia (articolo a pag. 70).
2. Giuseppe Bertini, *Entrata di Napoleone III e di Vittorio Emanuele II a Milano dopo la battaglia di Magenta*, olio su tela, 1859, Museo del Risorgimento, Milano (articolo a pag. 84).
3. Angelo Rizzoli apprendista tipografo (art. a pag. 18).
4. Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, 1475 circa (articolo a pag. 10).
5. Gianni Brera con l'allenatore Nereo Rocco e, sullo sfondo, Gianni Rivera (articolo a pag. 90).

L'ARTE DI APPRENDERE

Nella pagina a fianco, Antonello da Messina,
San Girolamo nello studio, olio su tavola,
particolare, 1475 circa, The National Gallery, Londra.

PRATICHE CHE POSSONO CAMBIARE IL MONDO

COSA HANNO IN COMUNE LA SCRITTURA
E LA LETTURA? E COSA LE DISTINGUE?

POTERE DELL'IMMAGINAZIONE

NEI LIBRI SI MANIFESTA LA PRETESA DI
RENDERCI MIGLIORI. MA, DAVANTI A UN TESTO,
IL LETTORE È SEMPRE COLTO NELL'ATTO
SOLITARIO DI RIBELLARSI A TALE PRETESA

di PAOLO COSTA

Nel 1906 Marcel Proust diede alle stampe, con il titolo *Sésame et les Lys*, la traduzione di due conferenze di John Ruskin del 1864 sulla natura e sui doveri degli uomini e delle donne. Nella prima (*Of Kings' Treasuries*) il critico inglese suggeriva al suo pubblico la necessità di elevare l'educazione attraverso la lettura, identificando quattro tipi di libri e distinguendoli in buoni e cattivi. La seconda conferenza (*Of Queens' Gardens*) delineava una guida morale per le donne, indicando fra le altre cose il ruolo occupato dalla lettura nella loro educazione. Al di là del moralismo vittoriano di tali ammaestramenti, che urtano qualunque sensibilità femminista, le conferenze di Ruskin costituiscono nel loro insieme una meditazione sui piaceri della lettura. E fu di

certo questa circostanza a suscitare il vivo interesse dell'autore della *Recherche*. Tuttavia, nella vastissima prefazione alla traduzione del 1906 – intitolata *Sur la lecture* e inserita in seguito, nel 1919, in *Pastiches et Mélanges* con il titolo *Journées de lecture* – Proust prendeva le distanze da Ruskin in modo netto. In particolare, egli contestava l'idea che la lettura fosse una nobile forma di dialogo: uno scambio fondato sulla presunzione dello scrittore di avere qualcosa di importante da dire al lettore e sulla disponibilità di quest'ultimo a trarre un insegnamento dalle parole scritte.

Alla ricerca della saggezza del lettore

La questione, posta in termini più generali, riguarda il rapporto fra vita e letteratura, ovvero l'ipotesi che la letteratura contenga un ammaestramento



utile per la vita. A prima vista, Proust sembra relegare la lettura a un mero stato psicologico, escludendo l'eventualità che essa abbia una valenza conoscitiva e che dunque possa contribuire, in qualche modo, alla formazione intellettuale umana. La lettura, osserva infatti Proust, non coincide con la nostra vita spirituale. Tutt'al più, essa ci accompagna fino alla soglia di tale esperienza. «I limiti del suo ruolo – egli scrive – derivano dalla natura delle sue virtù. [...] Sentiamo benissimo che la nostra saggezza comincia là dove finisce quella dello scrittore, e vorremmo che egli ci desse delle risposte, mentre tutto quanto può fare è di donarci dei desideri» (cito dalla traduzione del 2019 di Matteo Noja, *Sulla lettura*, Milano, La Vita Felice, pp. 59, 63). E ancora: «Quel che è il termine della sapienza [dei libri] ci appare soltanto come il principio della nostra, di modo che proprio nel momento in cui ci hanno detto tutto ciò che ci potevan dire, fanno nascere in noi la coscienza di non averci detto ancora nulla» (*ibidem*, p. 63). A ben vedere, tuttavia, escludere che i libri abbia-

no qualcosa da insegnarci non significa estromettere la dimensione conoscitiva dall'orizzonte della lettura. Quella che Proust contesta a Ruskin, semplicemente, è l'idea che ai libri si possa affidare il compito di ammaestrare i lettori, ossia pretendere che essi assolvano a una missione edificante. Alla funzione istruttiva del libro Proust contrappone la capacità, che scaturisce dall'esperienza della lettura, di suscitare la potenza dell'immaginazione. La quale si attiva nel momento in cui il lettore è solo, consegnato dallo scrittore sul confine di un mondo ancora da vivere. La solitudine – e non il dialogo con lo scrittore – è il *primum* dell'immaginazione. La stessa immaginazione vagheggiata nelle celebri pagine dedicate a questo tema nella *Recherche* e in quelle, in un certo senso preparatorie, del *Jean Santeuil*.

Addomesticare la specie umana

Eppure l'idea che scrivere e leggere siano pratiche utili per la cura di sé e degli altri è antica. Essa si può far risalire alla filosofia ellenistica dello stoi-

I PIACERI DELLA LETTURA

Nella pagina a fianco, Jacques-Émile Blanche,
Ritratto di Marcel Proust,
olio su tela, 1892, Musée d'Orsay, Parigi.

PRATICHE CHE POSSONO CAMBIARE IL MONDO

cismo. Si pensi all'importanza che questa idea riveste nel pensiero di autori come Seneca, Plutarco o Marco Aurelio, per non dire della tradizione anacoretica del cristianesimo: Origene, Atanasio di Alessandria, San Girolamo e tanti altri. Parliamo di pratiche concorrenti e parallele, s'intende. Nel senso che la scrittura fa appello alla lettura, né potrebbe vivere senza quest'ultima. Ancora oggi, quando rivendichiamo la nostra adesione a una cultura di stampo umanistico, non facciamo altro che ricollegarci a quella prospettiva. A noi contemporanei sembra scontato che l'umanesimo sia inteso proprio come un appello alla cura di sé e degli altri, una cura fatta in particolare di buone letture, le quali ci rendono soggetti migliori. Al fondo dell'umanesimo vi è il desiderio di stringere amicizia e addomesticare la specie umana attraverso la parola scritta.

Tuttavia, faticiamo a percepire la cifra intrinsecamente classista e prevaricatrice di questa prospettiva. Classista, perché i soggetti migliori sono coloro che appartengono a un'aristocrazia. I migliori si sono autoselezionati per le virtù che hanno saputo coltivare attraverso le loro letture. L'attributo *classico* risale non a caso all'aggettivo latino *classicus*, con il quale a Roma si designavano i cittadini di prima classe e che solo in un secondo tempo ha finito per identificare le opere e gli scrittori di prim'ordine. Ma anche cifra prevaricatrice, dicevo, nel senso che le buone letture sono quelle iscritte in un canone, il quale certo evolve nel tempo, ma in definitiva è imposto da un'autorità. «Un classico – ebbe a osservare Umberto Eco in una conferenza tenuta presso l'Università di Bologna il 9 ottobre 2002 – è un libro che tutti odiano perché sono stati obbligati a studiarlo a scuola».

Non solo nella tarda cultura greco-latina, abbiamo detto, ma anche in quella del monachesimo cristiano si proclama dunque il parallelismo fra scrittura e lettura. Esso è rintracciabile nella ricerca costante di un punto di equilibrio fra le due attività, le quali sono intese come parti inscindibili di un'ascetica. Scrittura e lettura appaiono manifestazioni di un sapere etopoietico, ossia capace di trasformare il modo di essere di chi lo pratica. Così, per esempio, ammonisce Seneca in una delle sue *Lettere a Lucilio*: «Non dobbiamo limitare la nostra attività né esclusivamente allo scrivere né alla sola lettura [...] Dobbiamo, invece, alternare le due occupazioni e integrarle scambievolmente, in modo che le cognizioni acquisite leggendo, messe sulla carta formino un tutto organico» (*Libro XI, Lettera 84*).

La lettura come pratica creativa

In questa prospettiva, insomma, scrittura e lettura appaiono come due forze disciplinanti. Tuttavia dovremmo riconoscere le differenze sostanziali fra l'una e l'altra pratica. Quello del testo è un regime, che agisce per forza di astrazione: il segno grafico è astrazione di un suono, così come la parola scritta è astrazione di una voce e un romanzo è astrazione di un mondo. Nel momento in cui, attraverso la lettura, ci applichiamo a questa astrazione, ne svolgiamo un'esecuzione discorsiva. «In ogni lettura accade un'*applicatio*», proclama Hans-Georg Gadamer (*Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 701). Si potrebbe dire, per ciò stesso, che la lettura ha la capacità di sovvertire l'ordine della scrittura, attraverso l'elaborazione tattica di pratiche creative. È questa, per esempio, l'idea di Michel de Certeau, che vede nella lettura

un'attività di carattere produttivo e squisitamente creativo, condotta dall'utilizzatore-lettore in risposta al potere dell'economia scritturale (*L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010). Certo, scrittura e lettura sono entrambe vincolate dal potere disciplinante del testo, contrapposto alla libertà della parola orale od oralizzata. L'alfabeto, e ancora di più la stampa, orientano da secoli il nostro pensiero, nella misura in cui costringono i moti del linguaggio entro un codice visivo costituito da un numero finito e limitato di segni (le lettere dell'alfabeto, appunto). Come osserva Marshall McLuhan, la parola scritta ha reso pervasivo il modello di analisi e impacchettamento di ogni discorso e apprendimento umani (*La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976).

Ma questo stesso potere disciplinante non è forse alla base della pretesa connessione tra lettura letteraria e filosofia morale? Se la scrittura instaura un regime, la letteratura è l'istituzione in cui tale regime si manifesta, poiché in essa si compendiano i buoni testi: quelli che ci elevano, ci distinguono e ci rendono migliori. Abbiamo già visto come la pensava Ruskin in proposito. Ma il legame tra forme scritte e sapere etico torna nella riflessione di un'autrice contemporanea come Martha C. Nussbaum, che ha consacrato il proprio lavoro alla difesa degli studi umanistici.

Verso la nuova estetica della «scrittura estesa»
Oggi dovremmo guardare con un certo interesse, io credo, alle forme di rioralizzazione dell'esperienza della lettura abilitate dalle tecnologie digitali. Penso, in questo senso, al considerevole successo dell'audiolibro, che dopo una lunghissima



gestazione si è finalmente imposto come un nuovo *medium* grazie all'affermazione di peculiari standard tecnologici e modelli distributivi. Più in generale, dovremmo chiederci se l'avvento dei *media* elettronici possa rompere il modello disciplinante della scrittura e inaugurare una nuova relazione di dialogo fra chi scrive e chi legge o – ancora meglio – una nuova forma di immaginazione. Dico «nuova» perché appare incorporata in un'esperienza tecnologica inedita, cui si lega un peculiare modo di sentire, ovvero un'estetica. L'esercizio dell'immaginazione – lo sappiamo – è sempre culturalmente situato; ma, soprattutto, è mediato dalle tecnologie che usiamo di volta in volta per svolgerlo. Così, se abbiamo imparato a riconoscere nel libro tipografico una specifica forma espressiva, in cui testo e supporto fisico coabitano nel modo codificato all'inizio del XVI secolo, oggi le piattaforme digitali ci pongono di fronte a una «scrittura estesa» in cui immagini, suoni e parole si mescolano con grande libertà e che chiede di es-

CONSIGLI AL LETTORE

Qui sotto, fotoincisione (da un acquerello perduto) di un ritratto di John Ruskin, opera di George Richmond (in Robert Hewison *et al.*, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, Londra, Tate Gallery Publishing, 2000).

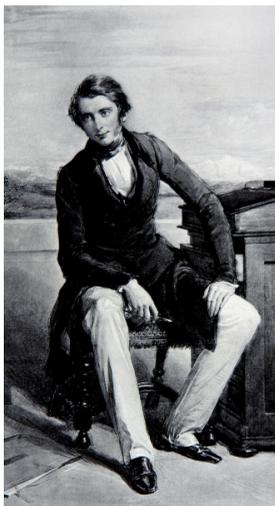
PRATICHE CHE POSSONO CAMBIARE IL MONDO

sere «letta» in un modo nuovo (Pietro Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Milano, Meltemi, 2020).

Sullo sfondo resta in ogni caso una domanda fondamentale: in che misura la parola scritta, che cerchiamo in qualche modo di salvare, può davvero essere posta a fondamento di una prospettiva umanistica? Sappiamo che, nella sua *Lettera sull'«umanismo»* del 1947, Martin Heidegger forniva una risposta negativa a questa domanda. Per il filosofo tedesco il pensiero abilitato dalla scrittura oggettivizza il linguaggio e lo degrada al ruolo di tecnica, ponendosi come «una minaccia dell'essenza dell'uomo» (Milano, Adelphi, 1995, p. 38). Per questo la lettura è assoggettamento a un dispositivo tecnico e addomesticamento: l'umanista è addomesticato attraverso la lettura dei classici. Alla dimensione della lettura Heidegger contrapponeva quella dell'ascolto.

Un buon lettore: obbediente o indisciplinato?

Cinquant'anni dopo Peter Sloterdijk ha risposto idealmente alla lettera di Heidegger, osservando che l'onto-antropologia heideggeriana si rivela a ben vedere una forma di addomesticamento ancora più severa di quella umanistica: «Heidegger vuole un uomo che ascolti e ubbidisca di più di un semplice buon lettore» (*Regole per il parco umano. Una replica alla lettera di Heidegger sull'umanismo*, in *aut aut*, 2001, p. 124). Sloterdijk ci aiuta a illuminare «il grande impensato da cui l'umanismo,



dall'antichità ai giorni nostri, ha distolto lo sguardo» (ivi, p. 130). Ed è il fatto che la lettura (*Lesen*) sarebbe nulla senza la selezione (*Auslesen*). La selezione «è sempre stata il potere che sta dietro alle forze in gioco» (ivi, p. 131). La cultura della scrittura ha agito come potere selettivo, creando un fossato fra letterati e illetterati, al punto che gli esseri umani si potrebbero definire come animali parte dei quali sono capaci di leggere e scrivere e altri no.

Il libro e il linguaggio del libro sembrano non bastare più, mentre gli umanisti che li difendono appaiono in misura crescente gli esponenti di una élite in declino. Di tale declino incipiente Sloterdijk sembra assai consapevole, a giudicare dalle parole con cui chiude il proprio saggio: «La posta che non verrà più consegnata smette di essere una trasmissione a possibili amici e si muta in oggetti archiviati. I libri, un tempo autorevoli, hanno smesso sempre più di essere lettere agli amici, e non si trovano più sui tavoli da lavoro e sui comodini dei loro lettori ma sono caduti nella atemporalità degli archivi: perciò il movimento umanistico ha perso buona parte dello slancio di un tempo. [...] Può venire alla radura anche lo scantinato di un archivio? Tutto lascia presupporre che i documentaristi e gli archivisti abbiano assunto l'eredità degli umanisti. Ai pochi che ancora si aggirano negli archivi s'impone l'idea che la nostra vita sia la risposta confusa a domande di cui abbiamo dimenticato il luogo di provenienza» (ivi, pp. 136-137).

Paolo Costa



E^{dit}o^{ri}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

DAL TORCHIO ALLA MACCHINA DA PRESA

Nella pagina accanto, Angelo Rizzoli apprendista tipografo. Qui sotto, una copertina della collana "I Romanzi di Novella" del 1933.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

ANGELO RIZZOLI NEGLI ANNI DEL FASCISMO IMPERANTE

L'EDITORE MULTIMEDIALE

I PRIMI PASSI, LA SCOPERTA DEI PERIODICI E DEL CINEMA. CON LA SFIDA LANCIATA A MONDADORI

di CARLO CAROTTI

Angelo Rizzoli (Milano, 1889-ivi, 1970) è stato, fra i grandi editori italiani, uno dei più intraprendenti e innovativi. Nato povero, diventa a vent'anni tipografo e apre con un altro operaio la sua prima azienda che viene registrata nel 1911 come «A. Rizzoli & C.». Stampa biglietti da visita, cartoline, calendari, volantini pubblicitari spesso commissionati dalla Bestetti-Tumminelli, una delle maggiori tipografie milanesi, specializzata in edizioni d'arte. Nel 1924 ha un'ottantina di dipendenti, gli impianti sono in parte rinnovati, acquista in Germania una macchina modernissima per la stampa a rotocalco.

L'editoria libraria, che appare secondaria rispetto a quella periodica, viene, qui di seguito, in breve segnalata.

L'attività di editori di libri, in questo caso di tipografo, fu patrocinata dai senatori Giovanni Treccani e Senatore Borletti (di nome e di fatto) che gli garantirono il finanziamento di una nuova e adeguata sede in Piazza Carlo Erba, dove si sarebbe stampata l'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*.

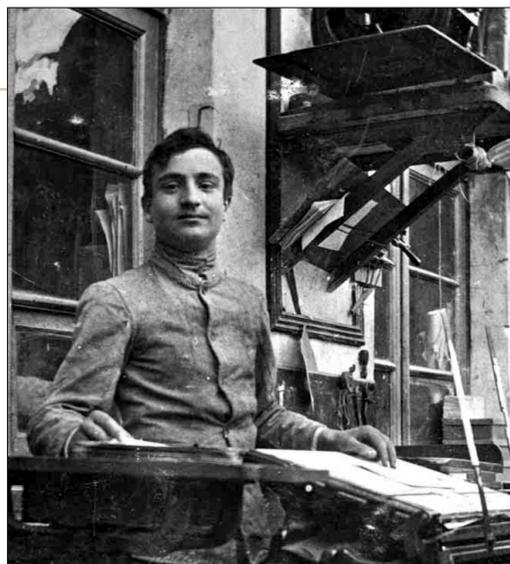
Rizzoli firmò un milione e mezzo di cambiali ma non rinunciò al diritto di ricomprare le azioni degli altri. Il primo libro edito è stato *Il Memoriale di Sant'Elena* di Emmanuel Conte di Las Cases nel 1929-30, in due volumi, prima pubblicato a dispense; proseguì con un'iniziativa continuativa, probabilmente, una serie di cataloghi di esposizione e di vendita della Galleria Scopinich (circa una trentina) e della Galleria Dedalo (poco più di venti). Nei primi anni Trenta le sue collane più significative sono state "I



breviari dell'amore" (1932-1936), venti volumetti rilegati in raso; "I grandi narratori", rilegati in pelle verde che terminano nel 1939 con il ventottesimo titolo; la collana "I giovani" diretta da Cesare Zavattini, con primo autore Carlo Bernari (Carlo Bernard), *Tre operai*, 1934. Due delle opere incluse in questa serie (di Mosca e di Metz) sembrano anticipare una raccolta di umoristi non inseriti in una vera e propria collezione, indicata nei cataloghi editoriali come "I nostri umoristi" in cui compariranno nei primi anni Quaranta Achille Campanile, Giovanni Guareschi, Carlo Manzoni, Vittorio Metz, Giovanni Mosca e Massimo Simili con opere diversificate nella veste editoriale. Più impegnata è la "Collezione storica illustrata" che inizia con il già citato *Memoriale di Sant'Elena*.

Si devono infine ricordare due importanti collezioni: i "Classici Rizzoli" (1934-), curata da Ugo Ojetti, collana di oltre una ventina di titoli che continua oltre la metà degli anni Quaranta, e "Il Sofà delle Muse" (1940), affidata a Leo Longanesi, dove, per la prima volta, vengono presentati al grande pubblico scrittori come Dino Buzzati, Vitaliano Brancati e Mario Soldati. Durante il decennio, inoltre, sono una quarantina le opere fuori collana.

Nel settore dei periodici l'amicizia con Calogero Tumminelli e l'intelligente sfruttamento di *Novella*, una delle riviste acquistate da Mondadori nel 1927-28, unitamente a *Il Secolo Illustrato*, *La Donna*, *Comoedia*, gli servono per proiettarsi in una diversa dimensione, quella di produttore cinematografico. *Novella*, che diverrà la sua più popolare e fortunata rivista, viene acquisita con un bilancio disastroso nel 1927, ma diventa un settimanale di grande successo per il rinnovamento posto in atto da Guido Cantini, cognato di Mondadori che aveva aspettato di cam-



biar padrone per varare quel progetto geniale che fu causa determinante dell'«odio» (così lo chiama Oreste Del Buono nel suo saggio *M. & R. La nascita dell'odio* inserito nel volume *Amici, amici degli amici, maestri...*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994) che Mondadori coltivò da allora nei confronti di Rizzoli chiamandolo solo «Erre», la prima lettera del suo cognome. A *Novella* si aggiunse una collana di libri, "I Romanzi di Novella", che con varie denominazioni proseguirà fino al 1942; venduta in edicola, sono riedite molte delle opere di Luciana Peverelli, Carola Prosperi, Milly Dandolo, Angelo Frattini, Teresa Sensi, già presentate sulla rivista. All'interno illustrazioni a un colore di "figurina" quali Gino Boccasile, Nino Pagotto, Marcello Dudovich, Walter Molino e altri; al testo su due colonne con iniziale presentazione e fotografia dell'autore, si aggiungono novelle di scrittori quali Zavattini, Guareschi, Carlo Manzoni. Un'editoria popolare ma dignitosa dalla cui raccolta fu eliminato nel 1936-37 il decimo volume di Mura (Maria Volpi) *Sambadù, amore negro* a causa del riferimento razziale nel titolo e nel testo e per la copertina di

SOPRAVVIVERE AL REGIME

Qui sotto, la prima pagina di *Omnibus*, a. I, n. 1, 3 aprile 1937.

Nella pagina a fianco, la copertina di un contestato numero de "I Romanzi di Novella" pubblicato nell'aprile 1934.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

Marcello Dudovich in cui un nero abbraccia una bianca. Sulla copertina veniva inserita una fotografia a colori di uno o più attori cinematografici (nel primo volume della seconda serie appare quella di Isa Miranda). Questo inserimento non era casuale: Rizzoli, colpito dalla affermazione del Duce che riteneva il cinema l'arma più forte dello Stato e intuito che era lo spettacolo in quegli anni più attrattivo, sfruttò "l'autorità" mussoliniana, la tendenza del pubblico e l'esperienza della sua azienda nello stampare illustrazioni. Infatti, nel 1934, su spinta dello sceneggiatore Ettore Margadonna (un intellettuale socialista avverso al Regime e perciò discriminato), costituì la casa di produzione Novella Film per *La signora di tutti*, un film diretto da Max Ophüls, tratto da un romanzo di Salvator Gotta pubblicato a puntate proprio su *Novella*. Fu girato a Canzo, una località dell'alta Brianza nota per aver dato i natali a Filippo Turati, nella villa che Rizzoli aveva acquistato per poter mandare in convalescenza Rinella, la figlia malaticcia. Questa dimora «preziosa», giudicata in maniera irriverente da Giuseppe Marotta, «un carro di Piedigrotta», merita di essere descritta per esser stata la location principale del film. Era una villa Liberty, con una scalinata maestosa, saloni molto ampi, dieci camere da letto, torrette e terrazze squadrate, un parco vastissimo cosparso di statue e tempietti, persino un laghetto su cui andare in barca a vela. I saloni avevano enormi pitture murali che rappresentavano scene di caccia, un'intera parete era occupata da sentenze e aforismi in severi caratteri romani, i soffitti erano coperti da intarsi. E lo scalone che portava ai piani superiori aveva una mas-

siccia ringhiera in legno in cui era stato scolpito un intero esercito romano in marcia. Rizzoli non soddisfatto vi aggiunse il galoppatoio, il campo da tennis, il gioco delle bocce e persino un piccolo teatro in stile greco. Fu scelta come protagonista del film la quasi sconosciuta Isa Miranda. Presentato alla seconda Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, narra la vicenda melodrammatica di una *femme fatale* che fa perdere senno e vita ad anziani e giovani ma anche a se stessa, diventata una famosa diva del cinema. Il film è «una specie di "romanzo del cinema", l'epopea in qualche modo punitiva e colpevolizzante della diva che sale sugli altari a patto di perdere l'anima, che sconta in sofferenza e in fallimento i riti crudeli del successo e dell'acclamazione», come affermano i critici Orio Caldiiron e Matilde Hochkofler (*Isa Miranda*, Roma, Gremese Editore, 1978). Il film venne reclamizzato con una pioggia di «cartoline ed enormi manifesti». Rizzoli fece incidere alla Miranda un disco nel quale, la nuova diva, cantava il motivo che accompagna i titoli di testa del film, disco che andò immediatamente esaurito. L'intenzione del nuovo produttore era di fare della Miranda l'alternativa italiana alle

dive di Hollywood, unico grande fenomeno di divismo femminile del cinema italiano di quegli anni. Un'ulteriore messinscena fu l'attenzione pressante del produttore, la presenza continua sul set a Canzo, l'invito a cena in uno dei migliori ristoranti di Milano, il regalo di uno splendido brillante da far pensare all'attrice che fosse solo un fondo di bottiglia, che fecero credere a tutti che Rizzoli e la Miranda fossero amanti, voce che molti anni più tardi venne ne-





gata poiché era solo pubblicità per il film. Per la prima volta in Italia la grande forza persuasiva della multimedialità (riviste, dischi, manifesti, apparizioni spettacolari riportate dai giornali) veniva utilizzata da un editore di pubblicazioni popolari per il lancio di un film o, meglio, di una diva. Operazione inusitata nel nostro Paese, frutto dell'intraprendenza geniale del "Duca", il quale fece fiasco con il film, che non ottenne consensi, ma che lanciò con successo una nuova stella. Nonostante la parziale delusione, Rizzoli non smise la sua veste di produttore. Nel 1935 sempre per Novella Film, Mario Camerini girò *Darò un milione* con la collaborazione di Cesare Zavattini al suo esordio cinematografico (soggetto e sceneggiatura da un suo racconto). Il film fu giudicato da critici e pubblico favorevolmente tanto che a Hollywood venne girato un remake, *I'll Give a Million* diretto da Walter Lang.

Rizzoli non si accontentò del clamoroso successo di *Novella* ma indirizzò la sua "frenetica" attività alla pubblicazione di nuove riviste. Nel 1930, prima ancora della sua avventura di produttore, diede vita a *Cinema Illustrazione*, formula popolare, primo settimanale dedicato interamente al cinema. Si inaugura e si dà spazio alla critica. Vengono pubblicati, come supplementi, romanzi e biografie delle artiste e degli artisti dello schermo (1932-1934). Giuseppe Marotta che inizialmente dirige la rivista, cura anche una rubrica in cui deride «il brutto cinema e i tifosi dei vacui belli di Hollywood». Anche Zavattini collabora con una rubrica di corrispondenze da Hollywood dove non ha mai messo piede.

Rizzoli irritato da uno scritto di Marotta, basato su

un episodio vero accaduto più di vent'anni prima, lo licenzia su due piedi. Lo scrittore napoletano si vendica «a tambur battente» narrando alcuni episodi spiacevoli dai quali l'editore emerge come un «padrone spietato e senza cuore». La direzione della rivista è affidata per un paio

di mesi a Mario Buzzichini, un collaboratore toscano «dalla lingua pungente e dal carattere angoloso». Gli succede, per un breve periodo, Cesare Zavattini dal 1935 al 1936.

Dopo *Cinema Illustrazione* Rizzoli pubblica *Lei* (1933), un settimanale di poche pretese dedicato alla donna che viene diretto dopo Filippo Piazza, letterato e grande appassionato di libri, da una giornalista ebrea, Maria Ottolenghi. Nel 1938 quando il fascismo abolisce il "lei" a favore del "voi", l'editore è costretto a cambiare nome alla rivista che diventa *Annabella*, direzione di Andrea, il figlio.

Nell'editoria periodica Rizzoli non si ferma alle riviste popolari e cinematografiche ma si "allarga" a quelle di cultura, umoristiche e di informazione. Infatti, il rimprovero che molti intellettuali rivolgono a Rizzoli è di avere solo dei giornaletti. A queste accuse l'editore risponde accettando la proposta di Ugo Ojetti di finanziare una rivista di gran classe, *Pan* (1933-1935), che ha come collaboratori Guido Piovene, Giuseppe De Robertis, Raffaele Carrieri, Goffredo Bellonci, Piero Misciattelli, Manara Valgimigli. La rivista è «un buco nell'acqua» e chiude dopo due anni.

Per le riviste umoristiche la "battaglia" di Rizzoli contro l'egemonia romana del *Marc'Aurelio* è ben descritta nel volume di Alberto Mazzuca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli. Storia*

SFIDA A HOLLYWOOD

Qui sotto, Emilio Sommariva, *L'editore Angelo Rizzoli*, 15 novembre 1932. Nella pagina a fianco, in basso un fotogramma del film *Rose scarlatte* con Umberto Melnati, Renée Saint-Cyr e Vittorio De Sica. Sopra, il manifesto del film *L'amor mio non muore!*.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

di una dinastia italiana e della guerra per il «Corriere» (Milano, Longanesi, 1991), ed è qui sinteticamente riassunta. *Bertoldo* (1936), rivista periodica di umorismo e satira, impostata con Cesare Zavattini, licenziato in tronco per aver aderito al Sindacato fascista dei giornalisti (Rizzoli non vuole iscritti tra i suoi dipendenti), è diretto da Giovanni Mosca e Vittorio Metz con un gruppo di giovani giornalisti che vennero definiti «antifascisti senza saperlo». La rivista non riesce nell'intento di superare il periodico romano e sopravvive dal 14 luglio 1936 al 10 settembre 1943. Lo stesso Mosca ricorderà che la loro «era un'opposizione non tanto politica, che sarebbe stato impossibile, quanto spirituale e morale della quale non sempre la stessa redazione del *Bertoldo* era consapevole e cosciente».

Rizzoli elimina il problema della concorrenza comprando il periodico romano nel 1939.

Per i settimanali di informazione il 28 marzo 1937 nasce *Omnibus* diretto da Leo Longanesi. Il successo di vendite è immediato. Si arriva a sfiorare le 70.000 copie. Sul periodico «affluiscono» le migliori firme dell'epoca. «*Omnibus* fu soprattutto l'unico rifugio del dissenso dal consenso, una stecca nel grande belato del pecorume in camicia nera». Una stecca, come ha osservato Mazzuca, «voluta proprio da Mussolini per tenere a bada l'invadenza dei suoi gerarchi». Il Duce scelse personalmente il nome e lo attribuì all'ultimo momento, dopo faticose mediazioni; a Longanesi venne affidata la direzione e a Tomaso Monicelli, padre del regista Mario, l'amministrazione. Mussolini accettò all'inizio «un po' di fronda» ma poi si irritò poiché, attraverso le cri-



tiche di Longanesi, del fascismo restava poco o niente. Dopo diverse «assoluzioni», il 28 gennaio 1939 *Omnibus* venne definitivamente soppresso con una miserevole motivazione.

Da rilevare che nei primi mesi di vita di *Omnibus* la gestione, per suddividere il rischio, era divisa fra Rizzoli e Mondadori, unico momento di «relativa pace» tra i due editori. Arnoldo però, dopo centottanta giorni si ritirò e lasciò campo libero al «Cummen- da», il quale non rinuncia alle sue bat-

tagliere iniziative. Nello stesso 1939 finanzia Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio i quali varano la rivista *Tutto*, molto simile a *Omnibus*, più politicizzata, che viene chiusa dopo appena tre numeri per riapparire in un formato più piccolo per altri sette numeri.

Una seconda iniziativa di Benedetti e Pannunzio prende vita nel 1939: *Oggi*. La rivista che arriva a vendere 30.000 copie, nel 1941-42 è già defunta, soppressa dal Regime per aver detto la verità sulla guerra. *Oggi* si trasforma in *Settegiorni*, un nuovo settimanale di attualità, in cui scrivono Enzo Biagi ed Edilio Rusconi. Viene pubblicato dal 2 maggio 1942 al 4 settembre 1943.

L'ultima acquisizione di periodici durante il fascismo è la rivista *Cinema*, acquisizione patrocinata da Arturo Osio, un personaggio intelligente, ambizioso e aggressivo, «neppure tanto fascista», che dal sindacalismo cattolico era passato a Farinacci e che Mussolini aveva promosso a banchiere (Banca Nazionale del Lavoro, istituto di riferimento per il finanziamento di produzioni cinematografiche) e nel 1942 destituito personalmente. Dopo l'acquisto, la direzione venne affidata al giovane figlio del Duce, Vittorio, che rinnova la rivista chiamando a collabo-

rare Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti. La direzione di *Cinema* non basta al figlio del Duce che ambisce dedicarsi alla più promettente carriera di produttore cinematografico. Costituisce due società, la ERA FILM e la RAM, con l'aiuto dell'americano Hal Roach. Il risultato è disastroso e il salvataggio viene affidato a Rizzoli che partecipa come azionista di maggioranza alle due imprese. Da questa intesa nascono sette film tra cui *Batticuore* (1939), diretto da Mario Camerini, *Assenza ingiustificata* (1939), di Max Neufeld e *Rose scarlatte* (1940), diretto da Giuseppe Amato e Vittorio De Sica alla sua prima esperienza di regista. Diversamente da Novella Film, la sua prima casa di produzione, Rizzoli intende realizzare esclusivamente pellicole commerciali e quindi commedie leggere e non vuol spendere più di un milione a film. Finanzia pertanto *L'uomo che sorride* (1936) di Mario Mattoli, *L'amor mio non muore!* (1938) di Giuseppe Amato, *Sono stato io!* (1937) di Raffaello Matarazzo, che appaiono prodotti da Giuseppe Amato ma in realtà finanziati da Rizzoli, sostiene Vittorio Muscolini. Personalità interessante è quella di Giuseppe



Amato, nome d'arte di Giuseppe Vasaturo, che è stato anche attore, sceneggiatore e attivo nel cinema, da protagonista, sin dagli anni Venti. Tra i film prodotti in proprio o in collaborazione si devono ricordare *Quattro passi fra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti e nel dopoguerra *Francesco giullare di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, *Umberto D.* (1952) coprodotto con il regista Vittorio De Sica. La sua notevole sagacia indurrà Rizzoli a produrre insieme a lui (sotto la denominazione di RIAMA Film) *La dolce vita* (1960) che De Laurentiis, per contrasti con il regista Federico Fellini, aveva abbandonato.

Carlo Carotti

[Continua sul prossimo numero.
La seconda puntata:
Rizzoli dal 1945 al 1970]

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

L'EDITORIA È DA SEMPRE IN CRISI EPPURE CONTINUANO A NASCERE NUOVI MARCHI

UNA PESSIMA IDEA?

NEGLI ULTIMI ANNI SI ASSISTE A UN'EFFERVESCENZA CHE FA BENE AL MERCATO E ANCHE AI LETTORI PERCHÉ CONSENTE DI FAR CONOSCERE LETTERATURE E SAGGISTI TROPPO SPESSO TRASCURATI DAI "GRANDI"

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Fondare nel XXI secolo una nuova casa editrice è una pessima idea. Lo sapevano di certo anche Loris Dall'Acqua e Sara Del Sordo, che a Roma nel 2020 hanno fondato Pessime Idee, per pubblicare libri con protagonisti che «come noi commettevano azioni folli spinti dal bisogno di far ascoltare le proprie idee».

A prescindere dalla pandemia, i motivi per *non* fondare oggi una nuova casa editrice sono numerosi e ben fondati. Gli indici di lettura, che nel nostro Paese restano bassi e forse addirittura diminuiscono, promettono un mercato asfittico e sovraffollato. Il successo di un libro è imprevedibile (ma non gli insuccessi). La redditività delle imprese editoriali è sempre stata risicata. La progressiva concentrazione del mercato editoriale, con i cinici squali che divorano i pesciolini più

gustosi, suggerisce l'unica alternativa al fallimento. La crisi delle librerie indipendenti penalizza i luoghi dove si coltiva la bibliodiversità. Mentre incombevano le profezie sulla fine della carta, soppiantata dal digitale, considerato più comodo, più economico, più ecologico, si attendeva il colpo di grazia della disintermediazione, che offre a chiunque la possibilità del *self publishing*.

Invece nemmeno la pandemia ha spinto gli editori all'estinzione. Anzi. L'AIE (Associazione Italiana Editori) ha certificato che le case editrici che hanno pubblicato almeno una novità nel 2021 sono diventate 5.153, ovvero 301 in più rispetto al 2020. Con una certa autoironia, Prehistorica (marchio neonato nel 2019 a Valeggio sul Mincio) ha adottato come logo «un dinosauro che morde un libro».

Aprire una nuova casa editrice è forse una pessi-

ma idea, ma più contagiosa di quanto non si pensi, anche grazie a costi di avvio abbassati dalle nuove tecnologie e alla prospettiva delle vendite online. Peraltro nel 2019 la quota di mercato realizzata da case editrici che non fanno parte dei grandi gruppi è arrivata al 45%, con una crescita di quasi dieci punti in un decennio (cfr. *Dall'emergenza a un piano per la ripartenza. Libro bianco sulla lettura e i consumi culturali in Italia (2020-2021)*, Cepell in collaborazione con AIE, Roma, 2021). Basta dare uno sguardo agli scaffali della nostra biblioteca: sono sempre più numerose le coste che esibiscono un marchio indipendente nato nel XXI secolo.

Il panorama editoriale è cambiato e continua a evolvere in modo imprevedibile, come sanno coloro che frequentano le librerie (anche quelle di catena). Viene allora da chiedersi che cosa ispiri nel nuovo millennio tante inedite avventure imprenditoriali, in un settore che vive una crisi cronica, fin dai tempi di Johann Gutenberg, geniale (ma fallito) tipografo di Magonza. E vale la pena di ricordare quello che scriveva nel 1928 Angelo Fortunato Formiggini (editore suicida nel 1938 dopo la promulgazione delle leggi razziali): «Mecenatismo ed editoria sono termini sostanzialmente antitetici» (*Lezioni di editoria*, Trieste, Italo Svevo, 2022, p. 103). Ma se in molti casi il progetto dei nuovi editori pare animato soprattutto da ottime intenzioni e alte aspirazioni, in altrettanti casi la linea culturale e il *business plan* sono chiari e credibili.

Dal 2015 HarperCollins Italia è l'avamposto di



uno dei colossi dell'editoria mondiale. Su scala minore, sono filiazioni di case madri spagnole sia Diabolo (specializzata in graphic novel e fumetti, che nel 2017 ha aperto una sede a Torino), sia Blackie Edizioni (nata nel 2019). All'inverso, va segnalato il successo di Europa Editions, avamposto creato nel 2005 da e/o a New York per esportare nel mondo gli autori e la cultura editoriale

del Vecchio continente. La nascita nel 2018 di Solferino risponde a precise strategie industriali, dopo che Urbano Cairo aveva rilevato il *Corriere della Sera*: tre anni prima il gruppo aveva ceduto Rizzoli Libri a Mondadori e il quotidiano milanese era rimasto privo di uno sbocco librario.

Non era difficile prevedere che alcuni nuovi marchi editoriali avrebbero subito occupato il centro della scena, considerando il pedigree dei fondatori. Due figlie d'arte come Ginevra Bompiani e Roberta Einaudi (affiancate da Andrea Gessner, che attualmente dirige la casa editrice) hanno lanciato a Milano nel 2002 nottetempo, che ha fatto conoscere in Italia tra gli altri Byung-Chul Han. Lorenzo Fazio, editor di successo in Einaudi e Rizzoli, ha fondato Chiarelettere (2007, Milano, ora nel gruppo GeMS), con battaglieri successi sull'attualità italiana. Elisabetta Sgarbi e Mario Andreose, da decenni al vertice di Bompiani, nel 2015, non appena la casa editrice venne assorbita da Mondadori (il marchio nel 2016 è passato al gruppo Giunti per 16,5 milioni di euro), hanno preso il largo con *La nave di Teseo*, grazie anche al sostegno di Umberto Eco. Riccardo Cavallero, ex direttore generale di Monda-

VOCI INNOVATIVE

Nella pagina a fianco, Eugenia Dubini: ha fondato NN nel 2015.

A centro pagina, le copertine di due libri pubblicati da nuovi editori che hanno ottenuto un'ottima accoglienza.

TENDENZE NEL MONDO DEI LIBRI

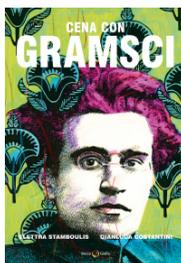
dori Libri, ha lanciato SEM Libri (2016, Milano). Esperienza editoriale, contatti con autori e agenti italiani e stranieri, un'adeguata copertura finanziaria, un chiaro progetto culturale sono un'ottima base di partenza per un'impresa editoriale. Non sorprende che molto presto alcuni nuovi marchi abbiano portato i loro titoli nelle liste dei bestseller. Meno scontata l'affermazione di iniziative che non sembravano avere spalle così robuste. Roberto Keller ha dato il suo nome alla casa editrice fondata nel 2005 a Rovereto: tra i suoi autori Hertha Müller (45.000 copie vendute nel 2009 dopo il Nobel) e l'ucraino Andrei Kurkov, che editori più blasonati non erano riusciti a valorizzare. Bao Publishing, creata a Milano nel 2009 da Caterina Marietti, un'altra figlia d'arte, con Michele Foschini, si dedica a fumetti e graphic novel: nel 2011 pubblica *La profezia dell'armadillo* di Zerocalcare, uno dei fenomeni culturali di questi anni. Appena nato, nel 2010 add editore ha venduto centinaia di migliaia di copie di *Indignatevi!*, il pamphlet del novantatreenne partigiano Stéphane Hessel. L'orma, nata nel 2012 a Roma, è l'editore italiano di Annie Ernaux. NN, fondata a Milano nel 2015 da Eugenia Dubini, ha trasformato un autore dimenticato come Kent Haruf in un longseller, costruendo una precisa identità editoriale, apprezzata da lettori e librai. People, che ha tra i fondatori Pippo Civati, nata nel 2018 con sede a Busto Arsizio, pubblica "Il Pojana" Andrea Pennacchi.

Dunque non è impossibile trovare uno spazio nell'affollato e difficile mercato editoriale italiano. Forse è una conseguenza della "coda lunga",

uno dei fattori che hanno portato al successo Amazon: il digitale rende economicamente convenienti non solo i beni prodotti in grande serie, ma anche prodotti di nicchia, come certi libri per pochi.

Non sorprende che si sia ripetuto e intensificato negli ultimi tempi un fenomeno che tra gli anni Settanta e Ottanta aveva caratterizzato la nascita della cosiddetta "piccola editoria", la quale aveva saputo valorizzare generi e letterature che i grandi editori coltivavano distrattamente. Il primo interesse di e/o sono stati gli autori della Mitteleuropa (come era accaduto per Adelphi), Iperborea ha puntato sull'area scandinava, Ubulibri e Costa & Nolan sullo spettacolo, La Tartaruga sul femminile e sul femminismo, Rosellina Archinto sugli epistolari. Anche oggi, molti sogni editoriali si concretizzano a partire da un interesse personale, da una passione che dà identità al catalogo, salvo poi allargare l'orizzonte.

Dall'amore per la narrativa angloamericana sono nati Playground (2004, Roma), 66thand2nd (2008, Roma), Black Coffee (2017, Firenze, «con particolare attenzione alle realtà indipendenti e alle voci femminili»), Jimenez (2018, Roma, che aggiunge la letteratura australiana e una «particolare attenzione a musica e cinema»), 8tto Edizioni (2019, Milano, con «autori inglesi, scozzesi e irlandesi»). L'amore per la Francia ispira, oltre a Prehistorica, anche Clichy (2012, Firenze): la «spiccata ed evidente francofilia» si riflette nei titoli delle collane, che «richiamano direttamente i luoghi di Parigi». Le «voci e culture del bacino mediterraneo» echeggiano in



Astarte (2019, Pisa). La Nuova Frontiera (2002, Roma) offre «testi scritti in una triade di lingue (spagnolo, portoghese e catalano)». All'America Latina guardano gran vía (2006, Narni) e SUR (fondata da Marco Cassini nel 2011 a Roma, con un'apertura dal 2015 alla «narrativa e saggistica dall'inglese»). Edicola Ediciones (2015, Ortona) si focalizza sul Cile. Miraggi (2010, Torino) punta sulla letteratura ceca, grazie a uno dei fondatori, Alessandro De Vito. A Est guardano Metropoli d'Asia, fondata da Andrea Berrini (2009, Milano) e Fiori d'Asia (2019, «editore multilingue» di Brescia). In generale, cresce l'attenzione per le «letterature delle culture periferiche» (Mendel, 2020, Busto Arsizio).

Che la letteratura regali una chiave per esplorare il mondo lo sanno anche le start up che hanno trovato la loro identità originaria (almeno in parte) nella letteratura di viaggio, salvo poi sconfinare in altri territori. È la scelta di Nutrimenti (2001, Roma, con un amore specifico per «il mare e la vela»), Giulio Perrone (2005, Roma), Exòrma (2010, Roma), Humboldt Books (2012, Milano, con grande raffinatezza e attenzione per la storia) e Bottega Errante (2015, Udine, affiancando uno specifico interesse per le letterature balcaniche). La neonata Elleboro Editore, fondata a Bologna nel 2018 da Roberta Scagliarini, offre guide letterarie citazioniste di diverse città italiane.

Non è solo la geografia letteraria a suscitare passioni editoriali. Diverse imprese rispondono a interessi specifici ed esplorano per esempio l'arte contemporanea, come la raffinata Johan & Levi



(2005, Monza), a partire dalle «vite dei grandi maestri dell'arte moderna e contemporanea», e postmedia books (2002, Milano), che esplora le nuove tendenze di arte, architettura, design. E poi le scienze umane e sociali, con particolare attenzione alle nuove tecnologie (Ledizioni, 2008, Milano), la filosofia (Orthotes, 2012, Nocera Inferiore), la storia italiana del Novecento (Tralerighe, 2013, Lucca), l'architettura (LetteraVentidue, 2007, Siracusa), la critica letteraria e la filosofia (Aras, 2008, Fano, con un'intera collana dedicata a Piero Gobetti), la «cultura della storia e del diritto» (Le Lucerne, 2020, Milano, che con orgoglio si dichiara «l'ultima società iscritta al registro delle imprese prima del lockdown»), lo



spettacolo (Cue Press, 2012, Imola; e Funambolo edizioni, 2014, Rieti, che coniuga «arte di strada e narrativa di svago»). Roi Edizioni (2017, Milano) copre «temi strategici del business (marketing, vendite, neuroscienze e scienze sociali, innovazione tecnologica, leadership) e dello sviluppo personale (psicologia, filosofia, salute e benessere, spiritualità)».

Su fumetti e graphic novel puntano anche 001 Edizioni (2006, Torino), Tunué (2004, Latina, nel 2018 assorbita da Il Castoro), con corredo di «saggistica dedicata al fumetto, all'animazione e ai fenomeni pop contemporanei»; BeccoGiallo

LA NUOVA FRONTIERA DEL LIBRO A FUMETTI

Nella pagina a fianco, Riccardo Zanini di Diabolo Edizioni, specializzata in graphic novels e fumetti, con sede a Torino.

TENDENZE NEL MONDO DEI LIBRI

(2005, ora con sede a Padova, specializzata in graphic journalism e aperta «al nuovo mondo dei *Webcomics*»); Edizioni BD (nata nel 2006 a Milano anche per merito di Tito Faraci), che dopo aver promosso «la *bande dessinée* franco-belga» si è poi allargata a «opere anglofone e italiane» e poi «giapponesi e orientali».

Qualche *new entry* punta sui generi attualmente più in voga: «dal giallo al thriller e noir declinati in tutte le loro sfumature» (Scrittura & Scritture, 2006, Napoli), fantasy e noir (A.Car, che prende il nome dal fondatore Amos Cartabia, attiva a Lainate dal 2007), «thriller, romanzi storici e rosa» (Leone, 2009, Monza), senza dimenticare la «vocazione noir» dei Fratelli Frilli (2000, Genova). Non mancano il «romanzo storico contemporaneo» (Scritturapura, 2011, Asti) e le «voci prevalentemente al femminile» (Astoria, fondata nel 2010 da Monica Randi e poi assorbita da Guanda, di cui la stessa Randi è diventata vicedirettore editoriale).

Dal punto di vista del marketing editoriale, l'amore per le forme brevi rappresenta una perversione. Il luogo comune secondo il quale «in Italia i racconti non vendono» non ha però dissuaso Stefano Friani ed Emanuele Giammarco dal pubblicare con un certo successo «esclusivamente racconti»: per evitare equivoci, si sono battezzati *Racconti edizioni* (2016, Roma).

Sono inoltre assai numerose le imprese che guardano ai lettori più giovani, con grande qualità e spesso con precise specializzazioni. Tra le altre, Lapis (2000, Roma), Gallucci (2002, Roma), Topipittori (2004, Milano), Camelozampa (2011, Monselice), Fagiolari Bottega Editrice (2014, Perugia, con i classici a colori per «coinvolgere

ragazzi che abitualmente non leggono»), Saremo Alberi (2016, Salerno, per coniugare lettura e gioco), Pelledoca (2017, Milano, con «storie da brivido» per giovani lettori), LupoGuido (2018, Milano, insignito nello stesso 2018 del Premio Andersen per *Un giorno nella vita di Dorotea Sgrunf*) e Matamua Books (2019, attiva tra Spagna e Italia, con i suoi «libri illustrati e personalizzati per bambini»).

La variegata galassia dei nuovi editori pare divisa tra due poli assai distanti e forse incompatibili, almeno in apparenza. Molti appaiono ispirati da un gusto raffinato e un po' rétro, che si concretizza in «recuperi del Novecento e narrativa contemporanea» (Hacca, 2008, Matelica), in «manoscritti ritrovati in umide cantine, storie ripescate in polverose riviste, opere mai tradotte riportate alla luce» (Cliquot, 2016, Roma, che non prende il nome dalla celebre vedova ma da un mangiatore di spade di inizio Novecento), in «testi di alto valore letterario (inediti, rari, *repêchage* d'autore)» (De Piante, 2016, Busto Arsizio), nel recupero di «grandi romanzi e saggi dell'Ottocento e del primo Novecento, ingiustamente dimenticati o mai tradotti» (Euridice, 2020, Roma). Anche Piano B (2008, Prato), Rogas (2015, Roma, con predilezione per gli inglesi) e rfb readerforblind (2021, Ladispoli) amano i classici dimenticati. TerraRossa (2017, Alberobello) rilancia «romanzi recenti ormai introvabili». 8tto Edizioni valorizza «piccoli casi letterari colpevolmente trascurati». Andrea Cortellessa ripropone per L'orma «testi italiani irriducibili a convenzioni di genere, impaginazione, stile». LiberAria (2011, Bari) riparte da Anna Maria Ortese, Abbot (fondata nel 2020 tra Roma e Venezia da Davide Callegaro e

Luigi Petrella) rilancia Paolo Barbaro e Guglielmo Petroni (prefato da Goffredo Fofi). Per caratterizzare le Edizioni di Atlantide (2015, Roma), Simone Caltabellota (ex direttore editoriale di Fazi) usa come biglietto da visita *Filosofi antichi* di Adriano Tilgher.

Al polo opposto, sprofondati nell'attualità più triviale, ci si concede al fascino irresistibile del pop. Come spiega Martino Ferrario di CasaSirio (2014, Roma), «un libro pop è un testo fighissimo, fruibile sia per il lettore fortissimo che per quello meno forte e curato al suo massimo in ogni sua parte». Krill Books (Lecce, 2010) promette «particolare attenzione al sapere in chiave pop». Alter Ego (2012, Viterbo) nel 2021 ha inaugurato «una collana dedicata a saggi divulgativi legati alla sfera del pop» (in compenso un'altra collana offre «opere meno conosciute firmate da grandi autori italiani e internazionali»). Elliot (2007, Roma) si spinge fino all'«ultrapop».

Da un lato i cultori delle chicche d'autore e dei classici mancati. Dall'altro gli alfieri del postmoderno e i profeti del *trash*. Fermo restando che non vi è nulla di più pop del vintage, che cosa può accomunare gli uni e gli altri? Solo l'amore per l'oggetto libro.

Per giustificare la loro vocazione e attrarre potenziali acquirenti, nel «Chi siamo» dei siti web degli editori viene ribadito con insistenza la «cura per l'oggetto». Font ricercate maniacalmente (magari ricorrendo a caratteri «ad alta leggibilità»), loghi disegnati con cura, progetti grafici rinnovati. «Le carte, le legature, la tipografia, gli inchiostri, l'illustrazione, la fotografia d'autore sono i nostri strumenti», si presentano a lineadacqua (2007, Venezia). «Poche cose, fatte bene e con cura»,



promette Oligo (2017, Mantova). Spesso si offrono edizioni numerate a tiratura limitata, «perché restituire arte e prestigio al libro come oggetto ne nobilita ed esalta anche il contenuto» (rfb readerforblind). Pur essendo più economico di una pizza con birra e dessert, il libro deve presentarsi come un bene di lusso.

In diversi casi l'attenzione al processo produttivo si esplicita in «progetti editoriali con carattere ambientalista ed etico» (Le Commari, 2020, Roma), per «proporre una nuova economia del libro: aperta, sostenibile e inclusiva» (Mendel). La logica conseguenza è l'impiego di carta ecologica e di tipografie a chilometro zero. L'atteggiamento investe anche l'ispirazione ideale (o ideologica) di molti dei nuovi progetti editoriali, che cercano di abbinare l'etica all'estetica, la militanza culturale all'attivismo politico sociale.

Oliviero Ponte di Pino
[segue sul prossimo numero]

RIGORE ED ELEGANZA

Nella pagina accanto, bozzetto di Adolfo De Carolis per la copertina della prima edizione del 1903 de *Le fiabe* di Govoni.

Nelle successive le copertine di alcuni dei volumi della collana.

INIZIATIVE EDITORIALI DA RISCOPRIRE

"OPERA PRIMA" DI ALDO GARZANTI (1947-1948)
DIRETTA DA ENRICO FALQUI

LA COLLANA FANTASMA

DICIOTTO TITOLI CON I MIGLIORI NOMI DELLA
LETTERATURA DEL '900. PURTROPPO DIMENTICATI

di MASSIMO GATTA

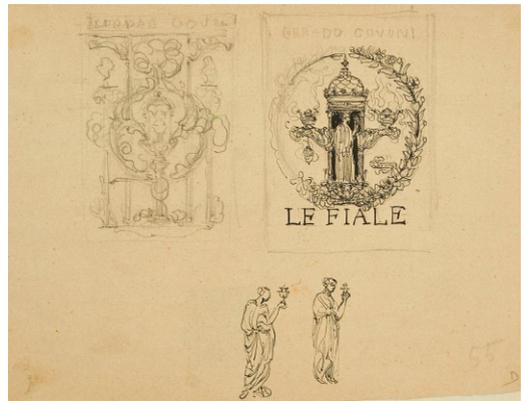
Sono molte le domande da porsi del perché una collana editoriale come “Opera Prima”, celebrativa di scrittori e dei loro esordi nel mondo editoriale spesso poco o per nulla riconosciuti, che Aldo Garzanti affiderà a un letterato di gusto raffinatissimo come Enrico Falqui, non abbia praticamente mai ricevuto, dopo oltre settant’anni, alcuna attenzione storico-critica da parte degli storici della letteratura e dell’editoria, quasi che quei diciotto titoli pubblicati dal giugno 1947 al luglio del 1948, non fossero mai esistiti. Eppure questa collana, sia per la riconosciuta importanza degli scrittori che ospitò, sia per la qualità di quei titoli pubblicati, e sia anche per la prestigiosa veste grafica e tipografica fortemente voluta dal suo direttore in una Italia uscita da pochissimo dai disastri del conflitto mondiale, può a buon diritto essere considerata una delle maggiori imprese editoriali europee del primo dopoguerra. La cura emerge da ogni particolare dell’edizione: la compo-

sizione tipografica, la grande marca tipografica stampata in copertina e in quarta di copertina ripresa da quella del grande stampatore cinquecentesco Christophe Plantin, la qualità dei materiali, la carta di fabbricazione manuale filigranata e con bordi intonsi, la presenza in ogni esemplare di due tavole finali riproducenti la copertina dell’edizione originale e una fotografia dell’autore, la *Nota bibliografica dell’Editore* (ma sicuramente di Falqui) presente in fine a ogni titolo, la tiratura assai limitata, una certa attenzione per la diffusione con la precisa destinazione agli uffici stampa di 15 copie a parte per ogni tiratura (quindi in totale solo 215 copie a titolo). Le domande che ci si pone circa questo silenzio generalizzato sono però domande alle quali non è semplice rispondere e che forse non hanno neppure una risposta.

La collana di Aldo Garzanti è certamente esistita, i suoi titoli sono presenti in svariati esemplari in decine di biblioteche pubbliche e in raccolte private,

le librerie antiquarie e i siti di vendita online ogni tanto ne propongono qualche titolo a prezzi anche abbastanza elevati, eppure manca a tutt'oggi non dico un saggio che ne tracci la storia e la valenza culturale, ma neppure un articolo, una citazione, un capitolo di saggio, un breve ricordo. Nulla. Una collana porosa all'oblio.

Quando alcuni anni fa iniziai a interessarmi a “Opera Prima”, in contemporanea all'acquisto di alcuni dei diciotto titoli qui censiti, francamente non mi posi il problema di chi ne avesse scritto e dove e se l'avesse fatto. Gustavo quei volumi in maniera disinteressata, da lettore e da bibliofilo, assaporando sia il “testo” sia il “libro”, seguendo la ben nota dicotomia stabilita da G. Thomas Tanselle tra aspetti testuali, letterari e filologici da una parte, e aspetti bibliologici e bibliografici dall'altra, senza chiedere altro. Ogni tanto scoprivo un nuovo titolo in vendita ed ero convinto, pur non ponendomi il problema, che in passato qualcuno sicuramente ne avesse scritto, che qualche studioso di editoria avesse ritenuto di farne cenno in un suo saggio, in una bibliografia, in qualche convegno. Erano libri, e titoli, troppo importanti per essere taciuti, e poi stampati e pubblicati in un momento storico nazionale così delicato. Mi sembrava una cosa ovvia, soprattutto per il livello di quei titoli, l'importanza di quegli scrittori, praticamente i maggiori del primo Novecento italiano, oltre al prestigio di Falqui come critico, la qualità e la cura dei testi, la bellezza dell'edizione («Collana piuttosto ricercata» secondo Lucio Gambetti e Franco Vezzosi in *Rarietà bibliografiche del Novecento italiano. Repertorio delle edizioni originali*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, p. 1007). Quando poi ho deciso di passare dall'altra parte, cioè da “lettore” della collana a “studioso” della stessa, ho pensato che sarebbe stato sicuramente utile, anche

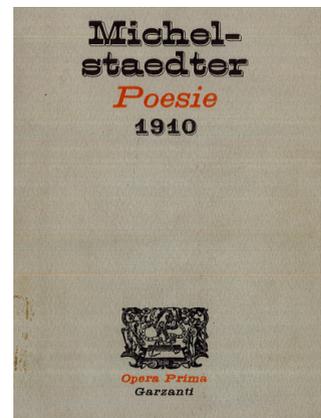
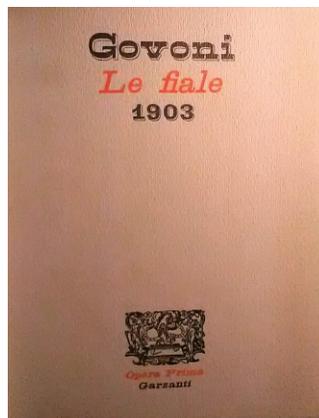
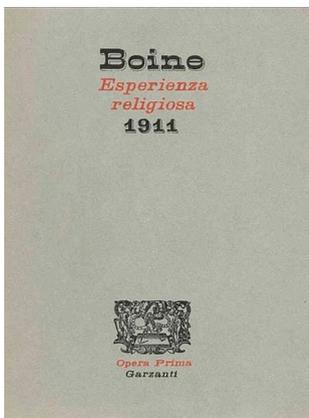


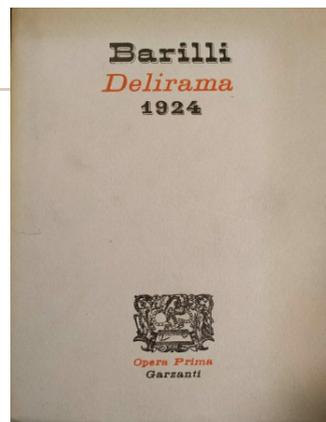
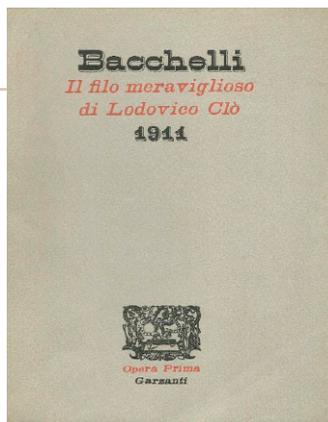
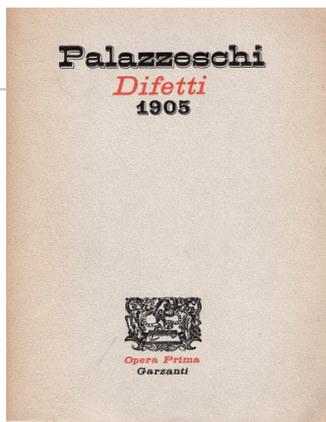
se forse qualcuno ci aveva già pensato, redigerne una bibliografia, citando quindi anche quegli scritti che prima di me l'avevano analizzata e studiata, a corredo della schedatura quanto più possibile capillare che avrei fatto di ciascun titolo.

Iniziando a documentarmi mi resi però conto che un'idea come la mia, per quanto ovvia da sembrare banale, cioè redigere una bibliografia essenziale di “Opera Prima” considerata quale una delle più innovative collane del primo Novecento, non era mai venuta a nessuno e che, fatto ancora più strano e misterioso, quasi nessuno ne sapeva nulla, o meglio sapevano quello che sapevo pure io, e cioè la mera esistenza editoriale di quei libri, forse neppure quanti fossero in tutto e quali scrittori fossero stati coinvolti nel progetto. Pensai di prendere contatto con alcuni studiosi di editoria, quelli maggiormente dediti soprattutto all'editoria italiana del Novecento, per chiedere loro consiglio e informazioni, ma anche per fugare dubbi, in modo che potessi raccogliere più dati possibili per integrare storicamente e criticamente l'architettura essenzialmente bibliografica (stavo per scrivere “freddamente”) del libretto. Con mia grande sorpresa, però, perfino Gian Carlo Ferretti, tra i massimi esperti del settore, mi conferma-

va (sua mail del 15 aprile 2021) la totale assenza di studi specifici, arrivando a incolpare anche se stesso per tale silenzio critico, pur avendo scritto insieme a Giulia Iannuzzi un importante e innovativo saggio dedicato interamente alle collane editoriali del nostro Novecento letterario (ne sono analizzate ben quarantacinque, ciascuna con una bibliografia finale) e nel quale “Opera Prima” è stranamente dimenticata (*Storie di uomini e libri. L’editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, minimum fax, 2014). Un silenzio talmente profondo quanto indiscutibilmente senza una ragione plausibile, che ho sempre ritenuto in buona fede, senza recondite motivazioni ideologiche o politiche. Anche se Ferretti alla fine è anche l’unico ad avere, seppure in maniera minimale, incrociato quella collana, dedicandole almeno una riga della sua *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003* (Torino, Einaudi, 2004, p. 205) quando, a proposito dei titoli di “Opera Prima”, li definisce «primizie o riproposte di esordi del

Novecento letterario». Ma Ferretti, nella stessa mail, riconosce il suo silenzio “falquiano/garzantiano” anche in rapporto a un altro suo testo nel quale, seppure di sfuggita, avrebbe potuto incrociare quella collana, e cioè nel suo recente volumetto dedicato a Livio Garzanti (*Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, con un’intervista inedita di Ferretti a Livio Garzanti, Novara, Interlinea, 2020, in tiratura limitata non indicata, offerta a Ferretti per i suoi 90 anni), per quanto, come detto, la paternità di “Opera Prima” si deve al padre Aldo il quale, come noto, inizia la propria attività editoriale fondando la Garzanti nel 1938 (si vedano: *Garzanti, Aldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999; Giuliano Bernardi, *Cronache dell’editoria italiana del dopoguerra*, con un’intervista a G. C. Ferretti, Milano, Edizioni Unicopli, 2018, pp. 240-241, in esso nessun cenno a “Opera Prima”; Giuliano Vigni, *Nascita della Garzanti*, in *Id., Editori a Milano. Una storia illustrata dal 1860 al 1940*, Milano, Editrice Biblio-

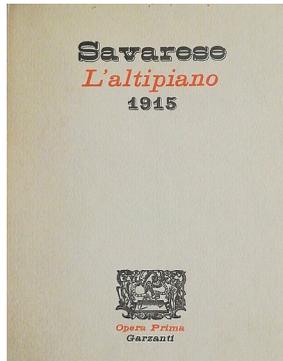




grafica, 2018, pp. 99-103, nessun accenno a “Opera Prima”), rilevando la storica “Soc. an. Fratelli Treves”, fondata a Milano da Emilio Treves nel lontano 1861 (cfr. Cristina Bongiorno, *L'editore dei best seller dell'Ottocento si fece le ossa nella tipografia del Lloyd*, in *Il Piccolo*, sabato 17 luglio 2021, p. 6), il quale è costretto a vendere a causa delle esiziali leggi razziali volute dal fascismo; benché lo stesso Livio Garzanti, in un'intervista a Gaetano Tumiati, precisasse che all'epoca i Treves avevano da tempo già venduto ad altri l'azienda editoriale e che quindi suo padre Aldo l'acquistò da un certo Brivio (Gaetano Tumiati, *Che razza di mestiere di m... è il mio. Intervista a Livio Garzanti*, in *Millelibri*, n. 12, 1988, ora in Livio Garzanti, *Una vita con i libri. Appunti, racconti e interviste*, a cura di Louise Michail Garzanti intervistata da Paolo Di Stefano, con una nota di G. C. Ferretti, Novara, Interlinea, 2021, pp. 114-115). Il figlio Livio solo nel '54 assumerà la guida della nuova azienda, divenendone quindi presidente nel '61 alla morte del padre Aldo. Ferretti, però, indicava comunque una preziosa traccia per chiarire questo oblio generalizzato, riscontrato peraltro anche sul fronte online (neppure alle voci *Garzanti*, *Aldo Garzanti* e *Livio Garzanti* di *Wikipedia*, peraltro ampie e abbastanza documentate, si fa minimamente cenno a “Opera Prima”; alla voce *Garzanti*

vengono ricordate le sue quattordici collane editoriali, a eccezione di “Opera Prima”. Le cose non vanno certamente meglio digitando la voce *Enrico Falqui* della stessa enciclopedia online): «[...] Ma la ragione di questo silenzio, non soltanto mio, è dovuto a due motivi convergenti: l'attenzione critica sostanzialmente limitata verso Casa Garzanti in generale, e ancor più verso il periodo paterno di cui fa parte appunto quella collana. Io stesso del resto ho faticato molto a trovare bibliografie e materiali, e non sono in grado di dirle di più» (così Ferretti nella già citata mail a chi scrive del 15 aprile 2021). E pochi sanno che Aldo Garzanti, prima di diventare un famoso editore, era stato un professore di successo, pubblicando nel 1907 un saggio sulla *Lirica politica toscana delle origini* (Forlì, Tipografia Montanari; cfr. Hilarius Moosbrugger, *Gli insoliti. Una scelta di storia dell'editoria del Novecento. Opere prime, edizioni perdute e ritrovate, paratesto inaspettato*, Milano, Libreria antiquaria Malavasi, 2013, senza numerazione di pagina, tiratura limitata a 40 esemplari numerati f.c.).

Del resto una notevole responsabilità per questa sorta di occultamento di quella collana paterna, come di altri momenti editoriali legati alla gestione del padre Aldo, la si deve soprattutto alla “svolta” imprenditoriale e di politica editoriale di Livio Garzan-



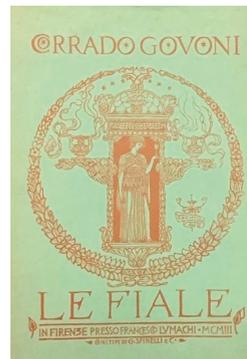
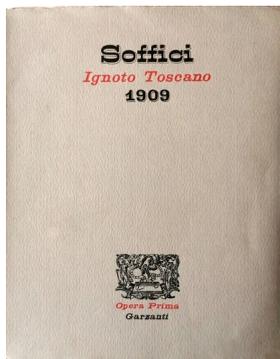
ti il quale: «[...] inizia con *lo sfrondamento di varie collane paterne*, che nonostante la complessiva dignità culturale, tra primizie o riproposte di esordi del Novecento letterario, collane antologiche di alta divulgazione nella linea Treves e direttori di collana in vario modo prestigiosi (Pietro Pancrazi, Vincenzo Errante, Antonio Banfi, e Orio Vergani per alcuni anni anche direttore editoriale), [...] almeno in parte delineano all'inizio degli anni Cinquanta un panorama editorialmente un po' vecchiotto» (Gian Carlo Ferretti, *Un editore imprevedibile*. Livio Garzanti, cit., p. 13); è da notare che qui Ferretti, tra i vari direttori di collana ricordati, dimentica di citare proprio Enrico Falqui. E di quella lontana collana paterna non resta minima traccia neppure nella recente silloge di scritti firmati dal figlio Livio, preziosamente raccolti e riproposti ora in occasione del centenario della nascita (*Una vita con i libri. Appunti, racconti e interviste*, cit.).

Spostandoci poi dagli studi di storia dell'editoria a quelli dedicati alle varie collane della nostra editoria novecentesca, la musica non cambia. Nessuno sem-

bra essersi accorto che nel primissimo dopoguerra uscirono quei preziosi volumi contenenti le opere prime di scrittori del calibro di Bacchelli, Soffici, Ungaretti, Govoni, Cecchi, Sbarbaro, Palazzeschi, Savinio, Papini per citarne alcuni. Eppure in anni assai recenti occasioni editoriali per parlarne, o quanto meno ricordarne anche solo a volo d'uccello la presenza, ce ne sono state. Volumi come *Una collana tira l'altra. Dodici esperienze editoriali* (con una presentazione di Anna Longoni, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2009), *Visto si stampi. Nove vicende editoriali* (di Gabriele Sabatini, Trieste-Roma,

Italo Svevo, 2018), *Numeri uno. Vent'anni di collane in otto libri* (sempre di Sabatini, con prefazione di Hans Tuzzi, Roma, minimum fax, 2020), oppure su altri versanti *Risvolti di copertina. Viaggio in 14 case editrici italiane* di Cristina Taglietti (Roma-Bari, Editori Laterza, 2019), *Fuori di testo. Titoli, copertine, fascette e altre diavolerie* di Valentina Notarberardino (Milano, Ponte alle Grazie, 2020), *Breve storia dell'editoria italiana (1861-2018)* di Michele Giocondi (s.l., goWare, 2018), *Il marchio dell'editore. Libri e carte, incontri e casi letterari* dello stesso Ferretti (Novara, Interlinea, 2019), fino ai recentissimi saggi *I meccanismi dell'editoria. Il mondo dei libri dall'autore al lettore* di Roberto Cicala (Bologna, il Mulino, 2021), *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia* di Irene Piazzoni (Roma, Carocci editore, 2021), e soprattutto *Storia dell'editoria italiana. Le collane storiche (1861-2000)* di Giuliano Vigni (Milano, La Vita Felice, 2021), che elenca ben 107 collane dall'Unità fino agli ultimi anni del Novecento. Tra tutte queste collane le uniche ricordate della Garzanti parto-

no però dal 1950 con “Saper tutto”, collana di divulgazione scientifica, quindi “Romanzi moderni” (1953) di letteratura contemporanea, “Collana di poesia” (1960), “Garzanti per tutti” (1965), “Saggi blu” (1976), “Le Garzantine” (1977) e infine i “Saggi rossi” (1982); di “Opera Prima” anche qui nessuna traccia. Eppure da tutte queste recenti occasioni di storia editoriale qualche cosa su Falqui, e su quella sua innovativa esperienza di direzione e curatela editoriale di una collana quale “oggetto smarrito” sarebbe potuta venir fuori (sul tema dei libri quali *oggetti editoriali smarriti* nulla su “Opera Prima” neppure in Piergiorgio Bellocchio, *Oggetti smarriti*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996; oppure nell’interessante *Dov’è finito il pellegrino? Storie e vicende di cento libri che non si trovano più in libreria*, di Massimiliano Varnai, Ancona, Pequod, 2019). E se ci fossimo rivolti, invece, alla saggistica su Falqui? Nulla anche qui, neppure nel ricco volume di Atti dedicato a *Falqui e il Novecento*, curato da Giuliana Zagra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2009), c’è una minima traccia di “Opera Prima”. Non restava quindi che prenderne atto e rivolgerci direttamente a quei libri, che nella loro sobria eleganza, curati fin nei minimi dettagli tipografici, grafici, materici, oltre che ovviamente testuali, sembrano provenire da un prestigioso e luminoso passato, non certamente da quella Milano uscita semidistrutta dalla guerra, e che proprio sul magazzino della Garzanti sembrava essersi maggiormente accanita, in quel pauroso bombardamento del 13 agosto 1943, nel quale andò distrutta l’intera produzione editoriale garzantiana immagazzinata in vari locali di Via Palermo. Se i diciotto titoli della collana fossero stati stampati solo quattro anni prima,



oggi sicuramente non avremmo neppure la traccia materica di quelle 215 copie a titolo, presenti nelle biblioteche e in collezioni private.

Come abbiamo visto, Falqui assunse la direzione della collana con l’intenzione di documentare gli esordi, sia in prosa che in poesia, di alcuni tra i maggiori scrittori italiani dell’epoca, nella consapevolezza che essi, in qualche modo, già mostravano segnali d’una grandezza letteraria che solo in seguito avrebbe fortemente caratterizzato quei nomi. Il censimento finora eseguito ha portato a documentare in tutto diciotto titoli che, data l’assenza di studi specifici, potrebbero in futuro forse aumentare, benché da anni questo risulta essere il numero complessivo di titoli pubblicati nella collana. Nata come visto nel giugno del ’47, in quello stesso mese uscirono ben quattro titoli (Bacchelli, Soffici, Baldini, Ungaretti) e tre nel luglio successivo (Cecchi, Palazzeschi, Savinio). La collana riprese poi nel gennaio del ’48 con un solo titolo di Carlo Linati, tre nel febbraio (Sbarbaro, Govoni, Onofri), tre anche nell’aprile (Michelstaedter, Pea, Tozzi), uno nel mag-

gio (Savarese), uno nel giugno (Papini), chiudendo con due titoli nel luglio del '48 (Barilli, Boine). Come si vede a occhio nudo scrittori che, all'inizio della loro carriera avrebbero potuto essere considerati degli esordienti, ma che nel 1947 erano già dei classici del nostro Novecento, a conferma che tale silenzio su "Opera Prima" non può neppure giustificarsi con l'essere stata una riproposta di giovani esordienti, perché all'epoca della riproposta erano titoli che facevano parte del canone della nostra letteratura novecentesca, anche se alcuni titoli potevano esser stati criticati, rimossi dagli stessi autori o autoprodotti, come per Bacchelli che pubblica da sé *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* in fascicoli che lui stesso vendeva; oppure di Emilio Cecchi che per l'edizione garzantiana della sua *L'uva acerba* volle fossero eliminate alcune liriche; o ancora di Govoni che si paga la stampa fiorentina, peraltro raffinatissima, di *Le fiale* affidandone la stampa a un libraio/bibliofilo/editore come Francesco Lumachi, conosciuto tramite Giovanni Papini (ne esiste anche una ristampa anastatica stampata a Imola da Galeati nel 1983); o di Aldo Palazzeschi anche lui presente in questa collana il quale, consapevole che difficilmente i propri versi troveranno un editore, decide di realizzarne a proprie spese la stampa (si veda Lucio Gambetti, *A proprie spese. Piccole vanità di illustri scrittori*, prefazione di Andrea Kerbaker, Milano, Edizioni Unicopli, 2015, pp. 55-60). Del resto, come giustamente ha fatto notare Andrea Kerbaker, quella dei libri degli scrittori esordienti pagati "a proprie spese", se fossero confluite in un'unica collana editoriale, avrebbero rappresentato il corrispettivo proprio della collana "Opera Prima" di Falqui (*Prefazione* a Lucio Gambetti, *A proprie spese*, cit., p. 7).

**La collana "Opera Prima".
Elenco completo dei titoli (1947-1948)**

- [1] Riccardo BACCHELLI (1891-1985), *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* [1911], Milano, [Aldo] Garzanti, giugno 1947 [Opera Prima, I], cm 17,5 x 21,5, pp. 175 (9), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Bacchelli risalente al 1908-1909.
- [2] Ardengo SOFFICI (1879-1964), *Ignoto Toscano* [1909], Milano, [Aldo] Garzanti, giugno 1947 [Opera Prima, II], cm 17,5 x 21,5, pp. 42, 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Soffici.
- [3] Antonio BALDINI (1889-1962), *Pastoso. Pazienze e impazienze del Maestro Pastoso* [1914], Milano, [Aldo] Garzanti, giugno 1947 [Opera Prima, III], cm 17,5 x 21,5, pp. 58 (6+4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Baldini.
- [4] Giuseppe UNGARETTI (1888-1970), *Derniers jours* [1919], Milano, [Aldo] Garzanti, giugno 1947 [Opera Prima, IV], cm 17,5 x 21,5, pp. 49 (11), 2 tavv. con la cop. della prima edizione di *Allegria di naufragi* e una fotografia giovanile di Ungaretti in uniforme di allievo ufficiale del XIX Reggimento di Fanteria presso la Scuola di Campolongo.
- [5] Emilio CECCHI (1884-1966), *L'uva acerba* [1908], Milano, [Aldo] Garzanti, luglio 1947 [Opera Prima, V], cm 17,5 x 21,5, pp. 61 (11), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Cecchi.
- [6] Aldo PALAZZESCHI (1885-1974), *Difetti* [1905], Milano, [Aldo] Garzanti, luglio 1947 [Opera Prima, VI], cm 17,5 x 21,5, pp. 114 (16+4), 2 tavv. con le cop. delle

prime edizioni de *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *Poemi e L'incendiario*, dove vennero pubblicate queste poesie giovanili, poi escluse nelle successive edizioni, e una fotografia giovanile di Palazzeschi.

[7] Alberto SAVINIO (1891-1952), *Hermaphrodito* [1918], Milano, [Aldo] Garzanti, luglio 1947 [Opera Prima, VII], cm 17,5 x 21,5, pp. 57 (9+4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Savinio.

[8] Carlo LINATI (1878-1949), *Il tribunale verde* [1906], Milano, [Aldo] Garzanti, gennaio 1948 [Opera Prima, VIII], cm 17,5 x 21,5, pp. 40 (4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Linati.

[9] Camillo SBARBARO (1888-1967), *Resine* [1911], Milano, [Aldo] Garzanti, febbraio 1948 [Opera Prima, IX], cm 17,5 x 21,5, pp. 46, 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Sbarbaro.

[10] Corrado GOVONI (1884-1965), *Le fiale* [1903], Milano, [Aldo] Garzanti, febbraio 1948 [Opera Prima, X], cm 17,5 x 21,5, pp. 137 (4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Govoni.

[11] Arturo ONOFRI (1885-1928), *Liriche (1903-1906)* [1907], Milano, [Aldo] Garzanti, febbraio 1948 [Opera Prima, XI], cm 17,5 x 21,5, pp. 114 (4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Onofri.

[12] Carlo MICHELSTAEDTER (1887-1910), *Poesie* [1910], Milano, [Aldo] Garzanti, aprile 1948 [Opera Prima, XII], cm 17,5 x 21,5, pp. 83, 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Michelstaedter.

[13] Enrico PEA (1881-1958), *Fole. Racconti di vita marinara* [1910], Milano, [Aldo] Garzanti, aprile 1948 [Opera Prima, XIII], cm 17,5 x 21,5, pp. 84 (6), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Pea.

[14] Federigo TOZZI (1883-1920), *La zampogna verde* [1911], Milano, [Aldo] Garzanti, aprile 1948 [Opera Prima, XIV], cm 17,5 x 21,5, pp. 108 (4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Tozzi.

[15] Nino SAVARESE (1881-1945), *L'altipiano. Pagine* [1915], Milano, [Aldo] Garzanti, maggio 1948 [Opera Prima, XV], cm 17,5 x 21,5, pp. 59 (9), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia in divisa militare di Savarese.

[16] Giovanni PAPINI (1881-1956), *Il tragico quotidiano* [1906], Milano, [Aldo] Garzanti, giugno 1948 [Opera Prima, XVI], cm 17,5 x 21,5, pp. 98 (4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Papini.

[17] Bruno BARILLI (1880-1952), *Delirama* [1924], Milano, [Aldo] Garzanti, luglio 1948 [Opera Prima, XVII], cm 17,5 x 21,5, pp. 86 (6+4), 2 tavv. con la cop. della prima edizione e una fotografia giovanile di Barilli imbronciato.

[18] Giovanni BOINE (1887-1917), *Esperienza religiosa* [1911], Milano, [Aldo] Garzanti, luglio 1948 [Opera Prima, XVIII], cm 17,5 x 21,5, pp. 62 (6), 2 tavv. con le due cop. della prima edizione.

Massimo Gatta

L'AVVENTURA DI GAETANO FACCHI
CHE ESPLORÒ IL SUO TEMPO

FUTURISMO, EROS E OLTRE

DALLA FRUTTUOSA COLLABORAZIONE CON CARLO
LINATI ALLA SCOPERTA DELLE AVANGUARDIE,
STRIZZANDO L'OCCHIO AI LIBRI "COMMERCIALI"
MA MAI ABDICANDO AL GUSTO CHE LO ANIMAVA

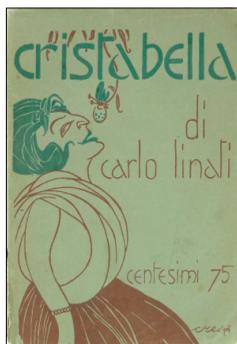
di ANNA MODENA

Non era previsto che Gaetano Facchi si dedicasse all'editoria nella Milano d'allora, dove il "giovine signore" lombardo, colto e viaggiatore, trova posto ai tavoli letterari del caffè *Savini* in Galleria: vi siedono gli amici Gustavo Botta, Stefano Jacini, Alessandro Casati, e sostano talvolta Guido da Verona, Marinetti, e il pittore Ugo Bernasconi, di ritorno da Parigi. Ma è con lo scrittore Carlo Linati, che di quel gruppo ha ricordato il valore, tra dibattiti e polemiche, che Facchi instaura un rapporto proficuo, tale da determinare l'indirizzo della sua prima impresa: Studio Editoriale Lombardo avviata nella primavera 1913, con la collaborazione di Mario Pucci-

ni di Ancona. Figlio di Paolo Facchi, industriale della seta, di origini bresciane, e di Elisa Osio, patrizio per parte materna, borghese di vocazione, Gaetano, trentenne quando fonda lo Studio, è uno spirito libero che cerca nel lavoro editoriale una

realizzazione per i suoi orizzonti culturali, molteplici, aperti, sempre curiosi. Scrittore in proprio, appartato e inedito, diarista di lungo corso, ha il gusto della letteratura, la capacità di convivere con i classici e leggerli nello spirito dei tempi.

L'impegno è subito coinvolgente, tanto che nell'estate del 1913 accompagna a Londra Linati, a caccia di opere da tradurre. Qui i due italiani hanno modo di conoscere William Butler Yeats, durante la colazione of-



Nella pagina accanto, Carlo Linati, *Cristabella*, copertina di Crespi, 1909 (tiratura poi ricopertinata sotto le insegne dello Studio Editoriale Lombardo). Qui sotto, la copertina di *Antidannunziana*. *D'Annunzio al vaglio della critica*, 1914, di Gian Pietro Lucini.

ferta proprio dall'editore nella *Artist's Room* del ristorante *Pagani*: nella piccola saletta dalle pareti dipinte, Yeats, alto, vestito di nero, la «testa sparvieria», tiene banco sui temi più diversi dal teatro alla scenografia, alla poesia, al diritto d'autore. «Parlatore rapido, efficace, bizzarro, impreveduto», appare il prototipo di un'Irlanda «burlesca, battagliera, faziosa ed appartata».

Un impatto non da poco per il giovane Facchi, che l'anno dopo sarebbe stato primo editore italiano delle *Tragedie irlandesi*, non destinate a un grande successo di pubblico, quanto a diventare un titolo sicuro nella conoscenza di Yeats in Italia, in una traduzione apprezzata anche da Emilio Cecchi. E Linati insisterà con questo mondo, che sentiva affine, proponendo nel '16 le *Commedie* di Lady Gregory e l'anno dopo il *Furfantello* di Synge (del quale dovrà lamentare, non senza ironia, l'insuccesso al Niccolini di Firenze nella primavera del '19). Saranno proprio queste versioni, che indurranno James Joyce a far inviare all'indirizzo milanese di Linati l'edizione inglese del suo *Portrait of the Artist as a Young Man*, suggerendogli di tradurlo per lo Studio Editoriale Lombardo. Lo scrittore, ancora in zona di guerra, poté vedere il libro qualche mese dopo, ma nel febbraio del '19 già chiedeva a Facchi se era stato contattato dall'agente letterario di Joyce per i diritti, quasi una verifica sulla possibilità di pubblicazione dell'opera. Forse per le difficoltà di spazi editoriali, forse perché reputava l'impresa non

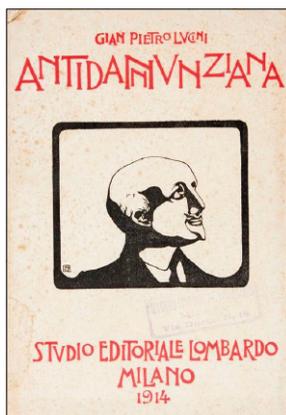
facile, rinuncia nel dicembre, pur nella considerazione del valore del libro e del suo stile; e senza interrompere i rapporti con Joyce, come è noto, di cui proporrà a breve la commedia *Esuli* sulla rivista *Il Convegno*.

Non toccò dunque a Facchi di essere il primo editore di Joyce in Italia, ma il suo interesse per gli autori stranieri della modernità, mai di maniera, si rivelerà sicuro e costante negli anni.

In quel 1919 l'editore scioglie lo Studio Editoriale Lombardo per avviare un'impresa a proprio nome, nella sede definitiva di Via Durini, dentro un nuovo e ampio orientamento.

Se nei primi anni della sua esperienza editoriale aveva accolto le proposte di Linati da un lato (da Bernasconi agli irlandesi) e di Mario Puccini dall'altro (in particolare le poesie di Adolfo De Bosis, le *Arringhe* di Arturo Vecchini, l'*Antidannunziana* di Lucini, il primo Papini), in seguito cercherà di muoversi in maniera indipendente, tra i generi in voga, in particolare la novella (con Pirandello e Panzini) e il teatro (Romain Rolland, dopo il premio Nobel), sempre con uno sguardo all'attualità.

Gaetano Facchi può occhieggiare al manuale (per boy scout e giovani esploratori), senza invadere terreni altrui: il più significativo, prodotto anche in famiglia, è *La donna infermiera: guida di pronto soccorso in famiglia, negli ospedali e in guerra* del dottor Johannes Haring, tradotto dalla sorella Ninina, con la prefazione del medico e filantropo Ambrogio Bertarelli, che, nel 1912,



aveva presentato la Facchi, crocerossina, al Rigshospitalet di Copenaghen per un'esperienza lavorativa, dove aveva potuto assistere ai diversi e innovativi metodi di anestesia e sutura. Il libro, che sarà ristampato fino al '28, pone l'attenzione su una figura nota della Croce Rossa lombarda, come Gaetanina Facchi, rappresentante di un mondo che in guerra non si risparmierà, tra cui va segnalata anche la futura moglie di Facchi, Alessandra Porro, che sarà legionaria fiumana. L'editore privilegia il profilo letterario e coltiva i frutti degli ambienti vociani accogliendo alcuni autori che fanno la storia della letteratura, a partire da Cardarelli, con il suo primo libro *Prologhi*, raccomandato anche da Cecchi, che stampa nel '16. L'aveva conosciuto nel gennaio dell'anno prima e immediatamente invitato a diventare un autore della casa. Collaborerà ancora per la traduzione delle *Ironie morali* di Diderot. Dalla rivista fiorentina arriva anche la critica musicale di Giannotto Bastianelli, mentre dalla vicina Università di Pavia la collana di studi filosofici e pedagogici elaborata da Giovanni Vidari e Guido Villa. Con vera audacia nel '16 proporrà una copertina di Ginna per *La metafisica dei costumi* di Kant.

Poco si sa della struttura della casa editrice, che ha sede prima in Via Sant'Antonio, quindi in Via Durini. Segnale di una redazione ancora in fase di consolidamento, tra il 1914 e il 1915, è il caso che coinvolge la coppia Giovanni Amendola ed Eva Kühn, quasi contemporaneamente, per la

stampa della versione dei *Ragazzi* di Dostojevskij (le pagine de *I fratelli Karamazov* che narrano la vicenda di Ilijuscia e dei suoi compagni), e di *Etica e biografia*, raccolta di scritti filosofici, in parte già apparsi sulle riviste fiorentine, e già programmata per Puccini. L'insoddisfazione per le prove di stampa del suo libro e le molte pecche della traduzione della moglie, inducono lo stesso Amendola a chiedere agli editori, tramite un intervento diretto di Alessandro Casati, il ritiro della prima tiratura dei *Ragazzi*, peraltro senza successo.

Il contributo più curioso della sua personalità di editore, attiva in più direzioni, sembra la capacità di far convivere nello Studio Editoriale la tradizione rappresentata da un Pastonchi novelliere o da un Paolo Emilio Giusti e un'avanguardia vivace, promossa da giovani già vissuti culturalmente, che si presenta con opere prime non casuali: sono Lionello Fiumi, con la raccolta di poesie *Pölline*, preceduta da un *appello neoliberista* che suscita largo interesse, e Mario Carli, con il romanzo *Retrosцена*, che si avvale della prefazione di Lyda Borelli, e della copertina di Arnaldo Ginna. La poesia del Fiumi è frutto del lavoro fatto per la rivista *La Diana*

dentro un paroliberismo, molto attento alle analogie, che non è quello futurista e costituisce una specie di terza via nella ricerca poetica, il romanzo di Carli è il primo tentativo di rappresentare l'opera e il suo farsi, di scrivere «il romanzo di un romanzo, o forse il suo retrosцена, la sua fer-



Nella pagina accanto, Filippo Tommaso Marinetti ed Enif Robert, *Un ventre di donna*.

Romanzo chirurgico, copertina di Lucio Venna, 1919.

Qui sotto, Bruno Corra, *La famiglia innamorata*, copertina di Crespi, 1920.

mentazione» e fa da battistrada a un mondo futurista identificato come fiorentino, per le riviste su cui si misurò, in particolare *L'Italia futurista*. È quella “pattuglia azzurra” secondo la nota definizione di Raffaello Franchi, composta dai fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini di Ravenna, nominati dinamicamente da Balla, Corra e Ginna, con cui Facchi farà un tratto di strada non breve e interessante, anche nella varietà e diversificazione dei temi, nella sperimentazione di nuovi filoni editoriali. Richiesto di un parere sul primo libro di Corra che l'editore si accingeva a pubblicare, Gustavo Botta si permetteva qualche ironia: «Il Corra può divertire; e tira via così spedito, impettito e contento di sé che pigliarlo per il bavero sarebbe un peccato. Lasciamolo correre...». Con loro, e con Carli e Settimelli, dà una svolta in senso futurista, e internazionale, alle sue edizioni, mostrando subito fiducia verso due “provinciali” colti e agguerriti come i conti ravennati (il contratto con Corra per *Con mani di vetro* è del dicembre 1915, quando è appena ventitreenne). Dalla rivista fiorentina arriva un gruppo di collaboratrici di qualità come Maria Crisi Ginanni, che avrà anche un ruolo redazionale, di cui il Facchi continuerà la collana “Libri di Valore”, Rosa Rosà (pseudonimo di Edyth von Haynau, di nobile famiglia austriaca) autrice del romanzo profemministina *Non c'è che te*, e ottima illustratrice de *Le locomotive con le calze* di Ginna. E ancora Enif Robert, autrice con Marinetti di un «romanzo di sensazioni chirurgiche» *Un ventre di donna*, in cui, alle vicende reali di un suo sfortunato intervento operatorio, sono intervallate lettere vere di Marinetti e di Eleonora Duse. Facchi coltiva con gli amici Linati, Botta e Giu-



sti, il progetto di una rivista milanese di ampio respiro che non realizza. Si trova, invece, ad essere editore, sul finire della guerra, ancora come Studio Editoriale Lombardo, di un giornale per le truppe finanziato dall'esercito, *Il Montello*, varato a fini di incoraggiamento, sull'onda della vittoria nella battaglia del solstizio del giugno 1918. Il quindicinale, di cui pubblica solo quattro

numeri dal 20 settembre al 27 novembre, stampati a colori dalle grafiche Alfieri e Lacroix, è fatto da Massimo Bontempelli e Mario Sironi, trasferito allo scopo all'VIII armata: sua la *Sintesi futurista della guerra*, che riprende, con colori e testo diverso, quella celebre di Marinetti del 1914. L'ultimo numero, straordinario, della

fine di novembre, in bianco e nero, è invece edito da Mondadori. Alla rivista tornerà nel '20, con la nuova serie di *Poesia*, finanziata e diretta dal giovane Mario Dessy, in una dimensione anche europea. Una volta cessata, Facchi e Corra preparano un piano per la rivista *Ala*, in una dimensione aperta e multiforme, forse già vicina al giornale letterario, che doveva superare il futurismo, tra cultura e amenità, cinema e teatro, destinato a restare sulla carta.

Nel dopoguerra, il nuovo assetto della sigla editoriale Facchi editore, certificato dal gennaio del 1919, mostra un progetto più strutturato e un percorso articolato in collane, che risponde a una pluralità di indirizzi volta a intercettare un pubblico vasto: si va dai "Nuovi Romanzi Italiani", dove possono convivere Luigi Pirandello (*Berecche e la guerra*), Filippo de Pisis con *Il signor Luigi B.* e Virgilio Bondonio, alle "Opere di Varia cultura", e da "L'ideale", collezione dei libri più letti, in 16°, quindi in 16° piccolo, alla "Collezione di Memorie" diretta da Giuseppe Gallavresi, alle "Pagine immortali" e alla "Collezione Cosmopolita". E, in tempi non

facili, Facchi presta molta attenzione al formato e ai prezzi: si ipotizza che sia tra i primi ad adottare il prezzo ottico proprio per la vendita, a lire 1,95 al volume, dei libri dell'"Ideale".

Come molti editori del suo tempo cede al romanzo di consumo, e ha come suo autore di punta Virgilio Scattolini, che promette erotismo e peccato, accumula processi e condanne.

Nome di sicura vendita, non tale però da eguagliare le tirature record di un Guido da Verona. Ma il nostro editore era troppo colto e distaccato per puntare molto su questo filone e aveva invece, già dal 1918, appoggiato il tentativo di rinnovamento del romanzo erotico-sociale operato da Corra, con *Io ti amo*, continuato poi anche insieme a Marinetti con *L'isola dei baci*, più sofisticato, dove l'ironia ribalta i canoni abituali. Dal 1919 fa un ulteriore passo avanti con "I libri dell'amore", e stampa in due anni quasi quaranta titoli, di traduzioni di autori



stranieri, per lo più di lingua francese, venduti anche in busta chiusa. Una collezione compatta, di libri di qualità, che comprende autori del simbolismo da Remy de Gourmont a Pierre Loti, da Henri de Régnier a Gustave Kahn, nonché scrittrici come Rachilde e Colette (ancora Willy), seguita in prima persona da Maria Ginanni, che oltre a fare da suggeritore, e da scout, ne cura la parte redazionale. Sia i "Nuovi Romanzi Italiani" che "I libri dell'amore" si presentano al pubblico con copertine illustrate, spesso da Ginna, e altri autori

Nella pagina accanto, Oscar Wilde, *Intenzioni*, copertina di Lucio Venna, 1920. Qui sotto, Gaetano Facchi con la moglie Alessandra Porro ed Emilia Ravani, anni Cinquanta (si ringrazia Alessandra Facchi per la gentile concessione dell'immagine).

vicini ai futuristi, come Lucio Venna ed Emilio Notte, in una ideale coesione delle arti, e in una forma attrattiva per opere che dovevano essere di larga vendita; nella buona qualità delle scelte vanno segnalati disegnatori molto attivi come Baldo e Crespi, l'*unicum* di Mario Sironi, nella sua miglior tradizione classica, per la raccolta delle poesie della Sarfatti, *I vivi e l'ombra*, Sergio Tofano (Sto), per *L'amante del cuore* di Tre Stelle, e Renzo C. Ventura per i *Romanzi e racconti* di Oscar Wilde in stile peccaminoso-decò.

Nel 1919 Facchi vara una collana di libri di "Attualità", diretta da Bruno Corra, che si ferma a pochi titoli, anche se ne erano previsti molti, tra cui alcuni, di impronta femminile e "femminista", della Ginanni, venuti meno con la fine del suo rapporto sentimentale con l'editore. Qui compare il *Noi Arditi* di Mario Carli, dove le vicende del reparto d'assalto creato nel '17, diventano manifesto politico. Carli ha letto il testo all'assemblea fondativa dei Fasci di combattimento, e il libro è pubblicato poco dopo l'assalto alla sede dell'*Avanti!* dell'aprile del '19, in cui gli arditi fascisti inaugurano la pratica terroristica che è alla base dello squadristo.

Tutte scelte molto lontane dal pensiero di Facchi, che non era stato interventista, anzi continuamente si interrogava sull'inutilità della guerra, in particolare di quella mondiale per lui ingiustificabile, e andrà maturando, come appare dai suoi diari, un antifascismo sempre più tenace, con giudizi molto duri su Mussolini e sui suoi meto-



di, già ai primi del 1923. La libertà di stampa è per lui elemento essenziale, fondamentale: va letta come gesto di garanzia anche la scelta d'impeto di acquisire i libri della Casa Editrice Sociale di Giuseppe Monanni, dopo che nel '23 viene perseguitato, e bruciata la sua sede. Facchi compra il suo magazzino e lo trasporta a Casatenovo, salvando molte importanti traduzioni di opere dell'anarchia.

La Milano del dopoguerra, quella dei "pescecani", diventata «palestra nebbiosa di disperati usurari», gli appare sempre più ostile, tanto da viverla come «spagnitoio della sua intelligenza». Se ne allontana subito dopo la marcia su Roma, privilegiando la villa di Casatenovo. Il mito del denaro, che pervade la città, gli è estraneo, la «sconcia necessità» degli affari sempre più faticosa. Si ritira dall'editoria per difficoltà finanziarie, resta un borghese liberale, consapevole di non poter tollerare le censure del Regime.

Anna Modena

L'EDITORIA GIURIDICA IN ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO

LA LEGGE SOTTO IL TORCHIO

PRIMA DELL'UNITÀ NAPOLI ERA IL FARO DEGLI STUDI.
POI LE PUBBLICAZIONI SI SPOSTARONO A MILANO

di ANNAMARIA MONTI

Lil mercato dei libri giuridici è sempre stato fiorentino in Italia, sin dai tempi della Scuola bolognese dei glossatori che, nei primi decenni del secondo millennio riscoprivano i testi della compilazione giustiniana, li leggevano, li annotavano e su di essi costruivano le basi del loro insegnamento. I primi fruitori dei libri giuridici manoscritti erano i professori e gli studenti delle università che, lungo il Medioevo, si cimentarono nella messa a punto di un metodo giuridico sui testi romanistici, tornati in auge quale diritto vigente nell'Europa medievale proprio grazie alle loro letture, glosse e commenti. Il libro, supporto materiale del testo scritto della legge e della corrispondente interpretazione, era strumento di lavoro del giurista. Con l'avvento dei torchi e del libro a stampa, anche in Italia, così come altrove in Europa, gli ambienti dei professionisti del diritto continuavano a rappresentare un pubblico di lettori fedeli: accanto ai professori e agli studenti, tra i fruitori dei libri giuridici,

redatti in latino, spiccavano i giuristi dotti dediti all'attività di consulenza e i magistrati delle corti superiori. I libri giuridici erano pubblicati in formati differenti, a seconda del loro contenuto: i volumi *in folio* erano riservati ai tomi del *Corpus iuris civilis* accompagnati dalla glossa ordinaria, alle compilazioni di diritto canonico, ai commenti e alle letture dei grandi maestri del passato. Tra gli astri del Trecento pubblicati a stampa, dopo secoli di tradizione manoscritta, il più "grande" fu Bartolo da Sassoferrato. In età rinascimentale, infatti, i giuristi – in Europa e, presto, anche nel Nuovo Mondo – citavano ancora le opinioni e la dottrina di quel giurista straordinariamente autorevole e gli stampatori non perdevano occasione per cimentarsi in redditizie intraprese editoriali volte a soddisfare le richieste. Ben conosciuto è il ruolo di Venezia, che anche per i libri giuridici destinati al mercato europeo ed extraeuropeo fu centro di pubblicazione di opere che, nella Serenissima Repubblica, riuscivano meglio che

Qui sotto, ritratto di Bartolo da Sassoferrato, in Jean Jacques Boissard, *Icones quinquaginta virorum illustrium doctrina & eruditione praestantium*, Francoforte sul Meno, de Bry, 1597-1599.

altrove a sfuggire alle maglie della censura.

Con l'avvento della moderna codificazione del diritto, al tramonto del Settecento e con l'affermarsi del libro moderno, un paio di decenni più tardi, lo scenario muta. La codificazione significa un abbandono – graduale, invero – degli antichi tomi in latino che affollano le biblioteche degli avvocati ancora nell'Ottocento, in favore di pubblicazioni volte a illustrare, chiarire e interpretare i nuovi testi legislativi, in lingua italiana. L'introduzione della macchina a vapore nelle stamperie importa investimenti e una riorganizzazione del lavoro. Ciò che non cambia è il rapporto dei giuristi con i loro libri: il libro giuridico rimane strumento materiale indispensabile nell'arsenale del professionista, così come del docente universitario e dello studente, accanto alle competenze intellettuali.

L'Italia, preunitaria e, poi, unita, non si distingue per essere un Paese di lettori, non da ultimo per l'elevato tasso di analfabetismo: l'esiguo pubblico colto predilige i giornali e i libri più venduti sono i testi scolastici, le opere di utilità pratica e i romanzi, italiani e stranieri. Il mercato librario non ha una dimensione nazionale, tende a conseguirla soltanto verso la fine dell'Ottocento e comunque non ha sbocchi al di là delle frontiere, come era stato nei secoli precedenti. Nonostante tutto, però, la domanda di commentari legislativi, manuali di diritto, collezioni di leggi e giurisprudenza, così come di ma-



nualetti di carattere pratico sussiste, data anche la centralità dei saperi giuridici nella costruzione dello Stato nazionale all'indomani dell'unificazione. Grandi lettori sono gli avvocati, esponenti di una borghesia colta, attiva nella vita politica: sotto la Restaurazione gli avvocati sono anche i primi autori dei libri giuridici pubblicati, non soltanto gli acquirenti principali e spesso, come accade a Milano e a Napoli, sono anche i promotori di traduzioni di libri

stranieri. In crescita, poi, è il numero degli studenti di legge. L'Italia unita conta più di venti facoltà di Giurisprudenza, numero assai rilevante se paragonato alle dimensioni geografiche e demografiche del nuovo Stato. Fruttori dei libri giuridici sono anche i funzionari pubblici, il corpo della nuova burocrazia amministrativa e ministeriale che, dopo il 1861, è in forte espansione, oltre al personale della amministrazione giudiziaria, magistrati e cancellieri.

La risposta degli editori non è agevole da sintetizzare. La storia dell'editoria giuridica italiana, fino alla Grande guerra, è una storia frammentata, come frammentata è la storia dell'editoria italiana in generale: prevalgono le vicende degli editori e degli stampatori degli antichi Stati, mentre una narrazione nazionale risulta difficile. Tuttavia, dalla fitta trama di localismi e dalla pluralità delle esperienze, che, peraltro testimoniano della vivacità editoriale e libraria trascorsa, emergono tratti comuni.

Innanzitutto, sotto il profilo editoriale, non si riscontra una specializzazione nel campo giuridico. Tipo-

grafi e librai degli Stati preunitari, rinnovandosi sotto il profilo della tecnica di composizione e stampa dei volumi, così come in relazione alla struttura economica e finanziaria, indirizzano le loro imprese editoriali anche verso i libri giuridici, soprattutto, ma non solo, nelle città che sono sedi universitarie. Si tratta, spesso, di piccole case di stampa ed edizione e di librerie stamperie che investono nella produzione di libri di diritto, proponendo collezioni dedicate, comunque inserite in cataloghi dai contenuti vari.

La conquista del mercato nazionale dopo l'Unità è lenta e faticosa ed è appannaggio di poche case editrici generaliste, con cataloghi ampi che includono testi letterari, tecnici e anche giuridici. Una cartografia dell'edizione giuridica italiana tra Otto e Novecento potrebbe iniziare da Milano, che, lungo l'Ottocento, invero, non è ancora città universitaria. In un dinamico contesto economico e produttivo, i primi grandi editori, quali Sonzogno e Treves, dedicano speciali collezioni al mondo del diritto. Edoardo Sonzogno, tra le sue "Biblioteche" di carattere letterario e popolare, conta una "Biblioteca legale" che, dopo l'unificazione è diretta dall'avvocato Giulio Cesare Sonzogno. Tra i titoli pubblicati nella serie, si segnalano un *Manuale dei conciliatori*, secondo il codice di procedura civile del 1865 e un *Manuale pratico dei tutori, curatori, padri di famiglia e consigli di famiglia e di tutela*, compilato sempre secondo i dettami della nuova codificazione unitaria. Alla fine del secolo la collezione si amplia, cambia nome, diventa "Pubblicazioni legali Sonzogno", è diretta da un altro avvocato, Camillo Cavignari e comprende una sotto-collana, la "Biblioteca



legale popolare". Quanto alle pubblicazioni giuridiche di Sonzogno, comprese in un catalogo di edizioni dal carattere tecnico, tra volumi compilati da pratici ed esplicativi della nuova legislazione, si segnala un'opera destinata invece ad aprire la via ad un sapere giuridico emergente, non ancora accademico, dai confini ancora incerti, ma di grande appeal, il *Manuale della proprietà industriale* di Moise Amar (Milano, Società editrice Sonzogno, 1900).

Allo scadere del secolo, libri giuridici sono, poi, ampiamente ricompresi nella collezione dei manuali di Ulrico Hoepli e trattano, per esempio, delle cambiali, delle assicurazioni, delle procedure di fallimento. Hoepli, tra il 1877 e il 1908, pubblica altresì le cinque edizioni successive del celebre *Corso di diritto commerciale* del cattedratico pavese Ercole Vidari, un classico della materia, una delle punte di diamante delle pubblicazioni giuridiche della casa editrice, irrinunciabile per qualsiasi studio professionale.

Tra Milano, Roma e Napoli, le scelte editoriali di casa Vallardi assecondano

l'andamento degli studi giuridici in Italia: presso le edizioni "Dr. Leonardo Vallardi", dal 1881, per iniziativa di Pasquale Stanislao Mancini, avvocato, professore e uomo politico dell'Italia risorgimentale e postunitaria, esce l'*Enciclopedia Giuridica Italiana*, opera simbolo della scienza giuridica nazionale. L'iniziativa editoriale prevede una pubblicazione per fascicoli, attraverso una vendita per sottoscrizione, unica via praticabile sotto il profilo finanziario per un'iniziativa così ambiziosa. Nel catalogo Vallardi figurano anche le traduzioni delle opere di un giurista belga assai apprezzato in

Qui sotto, Luigi Serra, bozzetto per il dipinto *Irnerio che glossa le antiche leggi*, 1886, Bologna, Collezione Stefano Pezzoli. A sinistra, la copertina di un manuale Barbèra.



Francia e in Italia, François Laurent, specialista del diritto civile codificato. Segue la traduzione del celebre *Commentario alle Pandette* del tedesco Christian Friedrich von Glück, arricchito di copiose note e confronti con il codice civile del Regno d'Italia, per cura di Filippo Serafini, Pietro Cogliolo e Carlo Fadda (Milano, Vallardi, [poi] Società Editrice Libreria, 1888-1909). Ancora, è la "Casa editrice Dr. Francesco Vallardi" a pubblicare, a Milano, dal 1903, la *Rivista di diritto commerciale industriale e marittimo*, ideata da uno dei maggiori cultori del diritto commerciale dell'epoca, Angelo Sraffa, insieme a Cesare Vivante. Scendendo verso il Centro Italia, si giunge a Firenze, dove, dal 1875 è aperta la Scuola di scienze sociali "Cesare Alfieri", dal 1888 "Istituto di scienze politiche e sociali". Qui, dal 1855, è attiva la casa editrice Barbèra: Gaspero Barbèra aveva iniziato a lavorare con Le Monnier. Dal 1887, con la gestione del figlio Piero Barbèra, il catalogo si arricchisce della fortunata collana dei "Manuali Barbèra di Scienze Giuridiche Sociali e Politiche", dei tascabili dall'inconfondibile copertina. Fra i 31 titoli della serie, che gode di grande popolarità tra gli studenti di tutta Italia, si contano le *Istituzioni di diritto civile* del professore e avvocato napoletano Emanuele Gianturco, che aprono la collezione. Seguono, riscuotendo un larghissimo successo di pubblico, le *Istituzioni di diritto commerciale* di David Supino, professore di Diritto commerciale a Pisa: la prima

edizione di questo testo destinato alla scuola è del 1889 e, fino al 1934, se ne succedono ben diciassette edizioni. Sempre nel 1889 escono i *Principii di diritto costituzionale* di Vittorio Emanuele Orlando, giunti, nel 1905, alla quarta edizione e, poi, gli *Elementi di procedura penale* di Luigi Lucchini; del 1890 sono le *Istituzioni di procedura civile* di Lodovico Mortara. I manuali Barbèra ben attestano l'affermarsi degli specialismi nell'ambito degli studi giuridici dell'epoca.

Ancora a Firenze si incontra la piccola casa editrice e stamperia di Giuseppe Pellas, di origine genovese: nella collana "Biblioteca delle scienze legali", a fine Ottocento, si pubblicano saggi di giovani docenti che, per progredire nella carriera accademica, a seguito delle riforme intercorse nel reclutamento universitario, devono ormai dimostrare una competenza scientifica specifica nei rispettivi ambiti di elezione proprio attraverso le pubblicazioni.

Passando a Napoli, qui, l'editoria giuridica ruota attorno alla Facoltà di Giurisprudenza della Federico II, nell'Ottocento una delle più grandi sedi universitarie d'Europa. L'antico regime aveva conosciuto la fortunata stagione della pubblicazione delle decisioni delle corti superiori napoletane e con la dominazione francese l'editoria locale era sbocciata; tuttavia, durante la Restaurazione e nei decenni postunitari erano per lo più piccole stamperie e case editrici a soddisfare la pur ampia domanda di libri giuridici.

Accanto alla casa di Lorenzo Vallardi, molto attiva nell'ambiente giuridico partenopeo, una delle più importanti imprese di edizioni è Jovene. Fondata nel 1854 sotto i Borboni, si dedica alla pubblicazione di traduzioni di opere straniere, nel campo giuridico e medico e presto inaugura un ramo di attività dedicato esclusivamente alle opere giuridiche italiane.

Ritornando verso nord, prima di concludere questo breve *tour* delle edizioni giuridiche italiane fino alla Grande guerra, si giunge a Torino. È qui, infatti, che prendono vita le prime iniziative editoriali nell'ambito giuridico a carattere davvero nazionale, grazie all'iniziativa imprenditoriale dell'editore Giuseppe Pomba, che intesse legami con i docenti della Facoltà di Giurisprudenza e che, d'altro canto, sulla scia degli *arrêstistes* piemontesi d'età moderna (i raccoglitori delle decisioni di giustizia degli antichi senatori sabaudi), inizia la pubblicazione di una collezione di giurisprudenza destinata ai professionisti e ai pratici del foro, la "Giurisprudenza degli Stati Sardi", che dopo l'Unità diventa la rivista di giurisprudenza e dottrina *Giurisprudenza Italiana*, la più antica rivista giuridica italiana ancora oggi pubblicata.

Tra le grandi opere editate da Pomba si annovera il commentario al codice di procedura civile del Regno di Sardegna, comparato con gli altri codici italiani e le principali legislazioni straniere, per cura di Pasquale Stanislao Mancini, Giuseppe Pisanelli e Antonio Scialoja, secondo la vocazione alla comparazione che è cifra caratteristica dei giuristi italiani dell'Ottocento. Nonostante l'impatto che queste pubblicazioni, in particolare la *Giurisprudenza Italiana*, ebbero nella costruzione progressiva di una unificazione giuridica nazionale, che solo la conoscenza diffusa delle decisioni delle corti di merito e delle corti di cassazione del regno poteva assicurare,

Pomba non parve approfittarne per ampliare il suo catalogo nel settore giuridico.

Giuseppe Pomba, comunque, è all'origine dell'Unione Tipografica Editrice (Ute, in seguito UTET, fondata nel 1854), che stringe alleanze nel mondo accademico e apre filiali a Napoli nel 1867, a Roma nel 1870 e a Milano, nel 1875. Dagli anni Ottanta del secolo, la UTET esibisce nel suo catalogo pubblicazioni di notevole rilievo nel campo degli studi giuridici, in particolare il *Digesto italiano*, enciclopedia collettiva, nella forma di un dizionario, in 24 volumi e 49 tomi. La prima edizione è degli anni 1884-1921, è pubblicata per fascicoli attraverso una campagna di sottoscrizioni. UTET, inoltre, pubblica la *Rivista Penale* di Luigi Lucchini, campione dell'abolizionismo, che diventa luogo per eccellenza del dibattito postunitario contro la pena di morte.

Per i tipi di UTET passa anche la rivoluzione metodologica che investe la dottrina giuridica italiana a fine Ottocento: negli anni 1886-1898 escono gli otto volumi del *Sistema del diritto romano attuale* di Savigny, tradotti da Vittorio Scialoja; negli anni 1887-1901, la traduzione annotata dei sei volumi del manuale di pandette di Windscheid, a cura di Fadda e Bensa. Sempre sull'onda del germanesimo imperante, nella "Collezione di codici e leggi straniere" si pubblica, nel 1897, una traduzione del nuovissimo codice civile tedesco, il *BGB*, destinato a entrare in vigore il 1° gennaio 1900.

L'ambito giuridico non rappresenta che uno dei settori in cui le edizioni UTET spaziano, tuttavia, la casa editrice gode di una buona popolarità presso i pratici e gli studenti di diritto, non da ultimo per le sue vaste collezioni di leggi e codici annotati, che non mancano mai negli studi degli avvocati e sui banchi delle università. L'eclittismo delle edizioni giuridiche della UTET pare riflettere l'eclittismo dei

Qui sotto, il giurista François Laurent (Lussemburgo, 1810-Gand, 1887), assai apprezzato in Italia e in Francia.

giuristi italiani del tempo. Sempre a Torino è attiva la casa editrice dei Fratelli Bocca: Giuseppe Bocca partecipa di idee politiche liberali e il figlio Casimiro, aprendo alle pubblicazioni di carattere storico, propone nel catalogo una importante collezione di fonti medievali, i “*Monumenta Historiae Patriae*”. La riscoperta – e la pubblicazione, accanto ad altri testi – di statuti e documenti medievali è in linea con i dettami di ricerca giuridica di provenienza tedesca allora in auge. Il titolo riflette la ricerca di una identità nazionale da condursi anche attraverso una lettura critica di quelle fonti.

L'editore Bocca si lega alle correnti positiviste della Facoltà giuridica torinese che, in quella fine secolo è una delle prime d'Italia: così, dal 1884, Cesare Lombroso pubblica per i tipi dei Fratelli Bocca il suo *Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale* e, nel 1887, la seconda edizione de *L'Uomo delinquente*, oltre ad altri scritti. Inoltre, sempre Lombroso, dirige la collezione “Biblioteca antropologico-giuridica”. Un altro celebre cattedratico dell'università piemontese a scegliere i Fratelli Bocca fu Gaetano Mosca, noto anche all'estero per i suoi studi di scienza politica. La casa editrice dimostra una spiccata sensibilità per le scienze giuridiche, pubblicando altresì la *Rivista italiana per le scienze giuridiche* e ospitando nel suo catalogo una speciale collana, la “Nuova collezione di opere giuridiche”. Al contempo, manifesta una speciale apertura verso le nascenti scienze sociali,



con la “Biblioteca di scienze sociali”.

Per concludere, il quadro abbozzato mostra grande varietà e poca specializzazione. È nel primo dopoguerra che il panorama dell'editoria giuridica inizia a cambiare, per assumere i caratteri che ancora oggi gli conosciamo, pur nelle mutate condizioni proprietarie. Nel 1924, a Milano, è fondata l'Università degli Studi, completa delle quattro facoltà di Giurisprudenza, Lettere e filosofia, Scienze e Medicina. Negli stessi anni prendono l'avvio anche i corsi della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università Cattolica, voluta da padre Agostino Gemelli. E nascono nuove case

editrici, questa volta specializzate: per il campo degli studi giuridici è Antonino Giuffrè a fondare, a Milano, una casa editrice giuridica, che inizia le sue pubblicazioni con l'edizione delle dispense dei corsi, proprio come Antonio Milani, vent'anni prima, a Padova, aveva fondato la CEDAM, pubblicando gli appunti delle lezioni e così aveva iniziato Giapichelli, a Torino, solo qualche anno prima (nel 1921).

Qui, però, comincia un'altra storia, ancora tutta da raccontare. Quello che è certo è che i libri giuridici continuano a essere scritti, pubblicati e venduti lungo tutto il Novecento. E, forse, il libro resiste ancora oggi quale strumento di trasmissione del pensiero giuridico: pur nelle nuovissime versioni digitali, si riconoscono le antiche culture libresche.

Annamaria Monti

IL LIBRAIO, L'EDITORE E LA SUA CITTÀ
HOEPLI, 120 ANNI DI STORIA

LO SVIZZERO APPASSIONATO

GIUNTO A MILANO PENSANDO SOLO DI VENDERE
LIBRI, CON I SUOI MANUALI RIVOLUZIONÒ IL MERCATO

di ADA GIGLI MARCHETTI

Quando, nel dicembre del 1870, Ulrico Hoepli giunse a Milano dalla natia Svizzera per prendere possesso di una libreria acquistata “per corrispondenza”, trovò una città assai vivace e ricca di fermenti. Non solo l'attività economica, ma anche quella scientifica e artistica erano particolarmente fiorenti. Il processo di crescita culturale della città, iniziato al principio del secolo in età napoleonica, grazie al più libero clima politico del nuovo Stato unitario, registrava un'ulteriore e continua ascesa. E in costante ascesa si presentava anche la produzione della carta stampata, libri o giornali che fossero: nel capoluogo lombardo l'industria tipografico-editoriale rappresentava il 15% di quella nazionale. Proprio nel cuore di questa vivace città il giovane



Hoepli volle affondare le sue radici. La polverosa e sonnolenta libreria appena acquistata era infatti collocata nel “salotto” di Milano, ovvero nella Galleria De Cristoforis che, sorta a due passi dal Duomo e inaugurata nel 1832, era in breve diventata il centro intellettuale-mondano della città. Senza aiuti e senza un'approfondita conoscenza non solo della cultura e della letteratura, ma neppure della lingua italiana, Hoepli riuscì tuttavia a rappresentare, nel volgere di poco tempo, un saldo punto di riferimento della colta borghesia milanese. Infatti nella sua bottega, rinnovata e ridestata dall'annoso letargo, oltre a essere reperibile un'ingente quantità di libri di letteratura, di scienze e di belle arti in tutte le lingue e specialmente tedeschi, inglesi e francesi, confluivano anche – sempre più numerosi – gli uomini di cultura del

Nella pagina accanto, Ulrico Hoepli nel 1882. Qui sotto, Milano, Villino Hoepli, 1925. In primo piano, da sinistra: Maddalena Hoepli Porro, Carlo Hoepli, Heinrich Höpli; sullo sfondo, da sinistra: Erardo Aeschlimann, Andrée Aeschlimann, Lina Hoepli, Heinrich Höpli, Elisa Hoepli Häberlin, Ulrico Hoepli; in primo piano, a destra: Max Hoepli, Frannie Hoepli.

momento, letterati e, soprattutto, tecnici e scienziati.

Alla nobile professione di libraio, intesa come mediazione tra l'arte e il pubblico, Hoepli affiancò dall'inizio quella di editore. La duplice attività fu una costante non solo del fondatore, ma anche dei suoi successori, fino ad oggi, traendo l'una dall'altra luce e linfa vitale.

Il primo tentativo di Hoepli come editore fu la ristampa nel 1871 di una piccola grammatica, i *Primi elementi della lingua francese*, di G. S. Martin. A questo volume seguì, l'anno dopo, la pubblicazione di un periodico di pregevole fattura e di buon successo, la *Guida per le arti e mestieri* che nel 1878 cambiò titolo divenendo *L'arte e l'industria*. L'attività editoriale del giovane imprenditore acquistò forza e spessore con il progredire del suo radicamento nella città e nella società milanese. Nel 1872 Hoepli, infatti, divenne libraio-editore dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere – la più importante istituzione culturale milanese del tempo – e pubblicò l'opera del giurista Ercole Vidari *Dei principali provvedimenti legislativi chiesti dal commercio italiano*. Nominato poi libraio-editore del prestigioso Osservatorio Astronomico di Brera nel 1873, acquistò nel medesimo anno le opere di due noti astronomi: il saggio di Giovanni Celoria *Sul grande commovimento atmosferico avvenuto il 1.º di agosto 1872 nella Bassa Lombardia e nella Lomellina* e le *Osservazioni astronomiche e fisiche sulla grande Cometa del 1862* di Giovanni Virginio Schiaparelli che, tra l'altro, dal 1860 dirigeva appunto l'Osservatorio di Brera.

Nel volgere di pochi anni Hoepli assunse notorietà a livello nazionale: nel 1875 divenne, per esempio, libraio-editore dell'Ufficio Idrografico della Marina



e, nel 1877, Cavaliere della Corona d'Italia. A ciò fece riscontro un incremento sempre più consistente della produzione libraria. Dall'unico volume pubblicato nel 1871 si arrivò infatti, in appena un triennio, alla pubblicazione di più di venti titoli all'anno. Un eclettismo di fondo guidava, in questa fase di attività editoriale, la scelta dei titoli. A prestigiose opere specialistiche di carattere strettamente scientifico, giuridico, economico e tecnico, si affiancarono testi di arte, di storia e di letteratura. Solo nel 1873, per esempio, uscirono gli *Scritti critici sul Guerrazzi* di Fenini, una monografia sul *Manzoni* di Sauer e gli *Scritti d'arte* di Dall'Ongharo. Iniziò in quegli anni anche la pubblicazione di impegnative opere in più volumi: basti pensare alle *Opere* di Shakespeare, edite a partire dal novembre 1874 a cura di Giulio Carcano.

L'idea più feconda di Hoepli fu peraltro la realizzazione, sull'esempio di quanto avveniva già in Inghilterra, della collana dei celeberrimi "Manuali". Fu proprio Ulrico Hoepli a "inventare" il termine *manuale* desumendolo dall'inglese *handbook*. Con i sobri libretti di questa nuova collezione il giovane editore diede infatti il via a una delle più fortunate importanti operazioni culturali del suo tempo. La collana assecondava, al momento giusto, la forte domanda di una società (specialmente quella lombarda) in rapido decollo economico e quindi bisognosa di "quadri" tecnici (diremmo oggi) preparati e qualificati. Nei "Manuali Hoepli" si ravvisavano gli strumenti veramente capaci di essere un aiuto completo nell'espletamento di questo o quel mestiere, di questa o quella professione. L'accuratezza, la semplicità, l'estrema varietà e capillarità delle materie trattate consentirono a Ulrico Hoepli di vincere la concorrenza di grandi editori, che pure da tempo erano attivi nel campo della produzione scientifica, da Dumas a Sonzogno, da Vallardi a Treves.

In breve tempo, la collana dei "Manuali" assunse una precisa fisionomia. Inaugurata nel 1875 con il *Manuale del tintore* del Lepetit e consolidatasi nel 1877 con il fortunatissimo *Manuale dell'ingegnere* di Giuseppe Colombo, assunse il carattere di un'enciclopedia in più volumi con intenti dichiaratamente divulgativi. I manuali, infatti, pur continuando a prediligere argomenti di carattere tecnico e scientifico – larga fu in questo settore la loro utilizzazione come veri e propri testi scolastici –, ben presto investirono tutti i settori dello scibile umano: dall'a-

graria alla fisica e alla chimica, dalla storia naturale alla medicina e alla chirurgia, dall'elettricità all'ingegneria, dalle matematiche al diritto, dall'archeologia alla storia e alla geografia, dalla filosofia e dalla pedagogia all'arte militare, dalla letteratura alla linguistica e alla musica.

Gli anni che seguirono la nascita della collana dei "Manuali" furono contrassegnati da un generale e impetuoso sviluppo dell'industria editoriale lombarda. In particolare, Milano era diventata il centro più importante della produzione della carta stampata, a tal punto da meritare l'appellativo di Lipsia d'Italia.

Un contesto generale così favorevole non poteva non propiziare l'ulteriore crescita di un editore tanto eclettico e aperto alla novità quale fu Hoepli. Da allora i volumi non vennero più pubblicati – come si disse – alla spicciolata, ma a ondate: si affollarono senza tregua, vertiginosi, originali e tradotti. Nel 1880 furono pubblicati 53 volumi. Nel 1890 ne uscirono 100. Tra il 1894 e il 1898, in un periodo di crisi economica e sociale

– erano gli anni della sfortunata campagna d'Africa, degli scandali bancari, dei "moti per il pane" –, videro la luce circa 700 titoli. Tra questi si annoverano alcune opere grandiose. Nel 1890 fu infatti iniziata la stampa dei *Monumenti antichi*, a cura dell'Accademia dei Lincei. Ai *Monumenti* fecero seguito nel 1894 il *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci e nel 1896 la *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, a cura di Corrado Ricci e *I Promessi Sposi* di Manzoni, illustrato da Gaetano Previati. Il risveglio economico di Milano all'inizio del Novecento, dopo la tragica pausa del '98, fu particolar-



Nella pagina accanto, la copertina del libro di Felice Ramorino,
Mitologia classica illustrata, ottava edizione, 1926.

Qui sotto, da sinistra: Carlo Hoepli, Ulrico Hoepli ed Erardo Aeschlimann, 1930.

mente evidente per Hoepli nella sua qualità di libraio e di editore. Negli anni della Belle Époque infatti la libreria era più che mai il centro della vita intellettuale della Milano colta. Tra i suoi scaffali non era raro incontrare accanto agli uomini di cultura, ai letterati, agli “amici editori” della città, anche personaggi di grande fama che passavano per Milano: Giuseppe Giacosa, Sem Benelli, Sabatino Lopez, Emilio Treves, i Vallardi, Benedetto Croce, per non citarne che alcuni.

Se vivace era il lavoro della libreria, non meno fervida appariva l’attività editoriale. Ulrico Hoepli, coadiuvato dal nipote Carlo a partire dal 1904, alla ormai classica collana dei “Manuali” aveva ora affiancato numerose altre, non meno importanti, raccolte: tra queste, la “Biblioteca Tecnica”, la “Biblioteca Classica Hoepliana”, la “Collezione Storica Villari”. Con il numero delle opere anche il pubblico cui esse si dirigevano si allargava. Si pensi, per esempio, al classicissimo Andersen tradotto per la prima volta in Italia proprio da Hoepli. Alle opere destinate al largo pubblico se ne affiancavano altre di altissimo livello, tali da rappresentare tappe importanti nella storia della cultura. Valga per tutte la “monumentale” *Storia dell’arte italiana* di Adolfo Venturi, iniziata nel 1901.

La sfavorevole congiuntura economica che fece seguito alla Prima guerra mondiale e che aveva segnato l’avvio del tramonto di Sonzogno, sembrò non intaccare nella sostanza né la libreria né la casa editrice. La Hoepli, infatti, dopo essersi trasformata nel 1923 da impresa individuale in società, ancorché a base strettamente familiare, e dopo aver iniziato anche il commercio di libri antichi, poteva contare nel 1925 su di un catalogo di circa 5.000 titoli. I manua-



li editi erano quasi 2.000 e 3.000 tutte le altre opere. La libreria continuava ad essere il centro di cultura più amato e frequentato della città. Quasi a suggellare il legame profondo che univa ormai da tempo Hoepli a Milano, il vecchio editore nel 1930 volle donare al Comune un grande planetario affinché – come egli stesso ebbe pubblicamente ad affermare – tutto ciò che era provenuto dalla scienza alla scienza potesse tornare.

A metà degli anni Trenta, quando l’industria editoriale milanese appariva in netto progresso – erano gli anni in cui andavano affermandosi i due nuovi colossi dell’editoria, Mondadori e Rizzoli –, la direzione della Hoepli passò, per la morte del fondatore, al nipote Carlo, che già da qualche tempo si avvaleva della collaborazione dei figli Ulrico e Gianni. La linea editoriale tracciata dal fondatore rimase peraltro immutata. Cardine della produzione libraria rimanevano le opere tecnico-scientifiche, pur con qualche importante digressione, come è tanto discus-



si *Scritti e discorsi* di Benito Mussolini. Nello stesso periodo, la demolizione della Galleria De Cristoforis costrinse la libreria al trasloco. Fu così che dalla sede originaria si spostò nella vicina Via Berchet dove un tempo si trovava un'antica nota trattoria. Si osservò così scherzosamente che dal pane della mensa si era passati al pane dello spirito. E a cibarsi del pane dello spirito, ora esposto in ampi e moderni locali con ben quattordici vetrine, continuò ad andare l'intelligenza milanese e anche, come nel passato, la concorrenza. Lo stesso Mon-

dadori vi si recava con regolarità per vedere come andavano i suoi libri e quelli dei suoi concorrenti... Più tardi vi andarono anche gli antifascisti. Ed allora alla diffusione e alla vendita della stampa ufficiale si affiancò la circolazione sotterranea della stampa clandestina, dal *Becco giallo* ai *Quaderni di Giustizia e Libertà*, da *Non mollare* alla *Battaglia liberale*.

Venne la guerra e vennero i bombardamenti che, il 24 ottobre 1942 e il 13 agosto 1943, distrussero il magazzino di Via Mameli e la libreria di Via Berchet: un intero patrimonio di libri, documenti, *clichés*, accumulato in più di mezzo secolo – il lavoro di ben tre generazioni –, si ridusse a un mucchio di cenere. In una stanzetta della Libreria Vinciana di Sandro Piantanida, in Via Brera, sede assai più modesta dell'antica e polverosa libreria acquistata dal fondatore, con un catalogo ridotto a 82 titoli dei 4.000 del 1942, e con pochi volumi superstiti racimolati nei magazzini e nelle librerie di provincia, Carlo Hoepli, con i figli, incominciò la ricostruzione. Lentamente la casa editrice-libreria risorse. Nell'aprile del 1945 la libreria si trasferì in Corso Matteotti, in un ambiente rischiarato da tre vetrine. Puntando sostanzialmente su opere tecnico-scientifiche da immettere nel mercato scolastico, la produzione editoriale riprese a ritmi sempre più sostenuti. Già nel 1947-48 si pubblicava nuovamente un centinaio di titoli, media che, negli anni successivi, salì a 130. Ad essi si aggiunse in seguito l'*Enciclopedia Hoepli*: un ritorno alla vocazione originaria della divulgazione enciclopedica.

Con gli anni Sessanta – gli anni del boom economico – Hoepli consolidò nuovamente la propria posizione. La casa editrice, guidata da Ulrico e Gianni (dopo il ritiro di Carlo nel 1967), cui si affiancò il

Nella pagina accanto, Valentino Bompiani (a sinistra) e Ulrico Hoepli (1906-2003) nella libreria di Corso Matteotti a Milano nel 1968. In questa pagina, l'ingresso della libreria Hoepli alla Galleria De Cristoforis a Milano. In basso, Ulrico Hoepli.

figlio di Ulrico, Ulrico Carlo, arricchì progressivamente il proprio catalogo arrivando alla fine degli anni Ottanta a contare più di 1.000 titoli e a pubblicare circa 100 tra novità e nuove edizioni all'anno. Cardine della linea editoriale erano ancora i testi a carattere tecnico e scientifico. Il tradizionale eclettismo e la sensibilità nei confronti delle esigenze della società fecero sì, tuttavia, che il catalogo ospitasse importanti autori di economia, opere di cultura generale, libri per l'infanzia e il tempo libero. La casa editrice continuò ad offrire reprint di fortunate pubblicazioni di larga diffusione, coltivando così la propria memoria storica. Ed è in tal modo, ad esempio, che con il poderoso *Nuovo dizionario di merceologia e chimica* in sette volumi e col *Disegno di macchine* potevano convivere l'*Economia* di Fischer, Dornbusch e Schmalensee e il *Manuale dell'ingegnere* allora giunto all'82ª edizione, i *Codici* e le edizioni delle *Novelle* di Andersen e dei Fratelli Grimm.

La libreria risultava completamente rinnovata. Trasferitasi nel 1958 ancor più vicino al Duomo, in una via dedicata allo stesso fondatore, aveva assunto dimensioni paragonabili a quelle delle più prestigiose e avanzate librerie europee: 1.500 metri quadrati di estensione su cinque piani, 40 metri lineari di vetrine, un chilometro e mezzo di scaffali e quasi 300.000 volumi esposti.

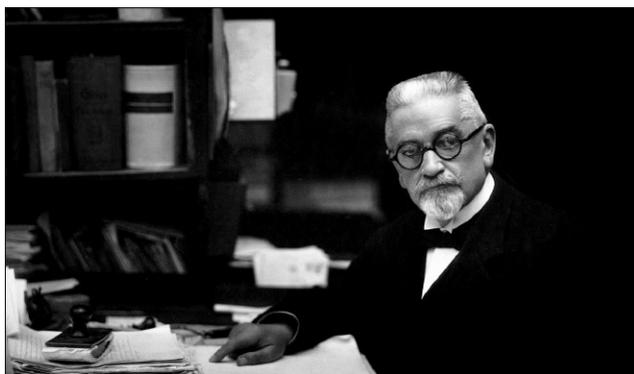
E così, mentre gli Hoepli continuavano a produrre libri perché, come diceva il *pater familias* Ulrico, innamorati del loro mestiere, la libreria continuava a rappresentare, nel cuore della città, il punto di riferimento per tutti coloro che facevano e amavano la cultura: come aveva voluto



più di cento anni or sono un giovane libraio svizzero, di belle speranze, venuto a Milano a tentare la fortuna. E la storia continua ancora oggi.

Ada Gigli Marchetti

[Tratto da *Hoepli: un libraio, un editore, una città*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1992]



NUOVE INIZIATIVE

Nelle pagine seguenti, le copertine di alcuni dei volumi pubblicati dalla Milano University Press.

CASE EDITRICI OPEN ACCESS

MILANO UNIVERSITY PRESS
NATA NEL 2020

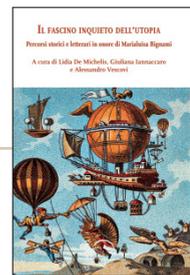
LA RICERCA APERTA A TUTTI

PREVEDE VENTI MONOGRAFIE L'ANNO, RISULTATO DEI LAVORI DI RICERCA INTERNI ED ESTERNI DELL'ATENEO

di PAOLA GALIMBERTI

Milano University Press (MUP) nasce nel 2020 come casa editrice open access per potenziare l'attività di pubblicazione dei risultati della ricerca, sia interna che esterna all'Università degli Studi di Milano, con la pubblicazione di circa venti monografie l'anno e lo sviluppo di collane e riviste da aggiungere al patrimonio di quelle già esistenti. La scelta esclusiva dell'accesso aperto alle pubblicazioni su una piattaforma interamente gestita dalla istituzione assicura la disseminazione più ampia possibile dei risultati degli studi scientifici e del lavoro di ricercatrici e ricercatori della Statale, ateneo caratterizzato da una grande e consolidata competenza multidisciplinare. Libri e riviste vengono pubblicati secondo il modello *Diamond Open Access* che non prevede costi a carico di autori e lettori. La MUP aderisce, infatti, ai principi della scienza aperta quale mo-

ditore di promozione e diffusione dei risultati della ricerca scientifica tra gli specialisti, ma anche verso un più ampio pubblico: professionisti, studenti, insegnanti, pubblico in generale. Il principio è semplice: la ricerca finanziata con fondi pubblici deve essere accessibile a chiunque disponga di una connessione Internet senza barriere tecnologiche, legali o economiche. L'Ateneo milanese ha allora deciso di perseguire questa strada nella forma più pura, quella che non prevede costi per chi pubblica né costi per chi legge. La casa editrice si articola in due settori (monografie e riviste), ognuno con un proprio comitato editoriale, formato da un rappresentante di ogni redazione per le riviste e le collane editoriali, e da un board di ricercatori e ricercatrici delle diverse aree disciplinari per i volumi. I libri vengono prodotti con criteri e standard di qualità riconosciuti internazionalmente e indicizzati nella *Directory of Open Access Books* (DOAB)



e nelle banche dati generaliste e specialistiche. Le proposte vengono valutate dal board scientifico e poi sottoposte a revisione paritaria in doppio cieco. Le collane di libri sono autonome e hanno ciascuna un proprio comitato scientifico. La piattaforma MilanoUP consente a docenti e ricercatori di proporre e pubblicare monografie, archivarle e diffonderle nella maniera più ampia possibile attraverso la Rete. L'intero processo editoriale dalla *submission* delle proposte da parte degli autori, alla revisione (*peer review*) fino alla pubblicazione, è gestito attraverso la piattaforma e dunque interamente tracciabile, mentre gli articoli e gli eBook sono liberamente disponibili con licenza Creative Commons. Le discipline nelle quali si articola la produzione della MUP sono: scienze umane, scienze, scienze politiche, sociali e del territorio, studi giuridici, economici, internazionali. Le collane editoriali sono ad oggi otto.

Ad accesso aperto secondo il modello *diamond* sono anche le riviste pubblicate sulla piattaforma dedicata fin dal 2008 alle riviste online di Ateneo che, con oltre 50 titoli disponibili, si può considerare a pieno titolo come primo nucleo della Milano University Press oltre che la più grande piattaforma di riviste *Diamond Open Access* in Europa. Anche le testate pubblicate dalla MUP rispondono a criteri e standard di qualità internazionali e sono indicizzate nella *Directory of Open Access Journals* (DOAJ) e nelle banche dati generaliste e specialistiche. Come per le collane monografiche, ogni rivista è autonoma e gestita da un proprio comitato scientifico che declina al proprio interno i principi di qualità e trasparenza

necessari per poter essere accolti nella piattaforma.

Come si è detto, l'Università degli Studi di Milano, grazie alla MUP, traduce la piena adesione ai principi della scienza aperta attraverso la sua piattaforma di volumi e riviste open access. L'Ateneo riconosce l'importanza della accessibilità delle ricerche, della trasparenza nei processi di validazione e valutazione, della necessità di rendere pienamente visibili tutti i risultati della ricerca svolta in Statale, ma non solo.

Il progetto si è ispirato fin dall'inizio agli standard internazionali per la produzione di riviste scientifiche open access ed è grazie all'adesione a tali principi che le singole riviste sono indicizzate nei maggiori database internazionali. L'iniziativa si propone la più ampia disseminazione possibile, in accordo con le dichiarazioni di Messina e Berlino per l'accesso aperto ai prodotti della ricerca scientifica e con i principi espressi dalla League of European Research Universities (LERU) nel suo documento *Open Science and its role in universities: a roadmap for cultural change* (2018), dove c'è una raccomandazione esplicita alla creazione di piattaforme editoriali *scholar-led*.

Secondo questi documenti l'open access tradizionale intende, come recita la definizione di Peter Suber, la letteratura ad accesso aperto come digitale online, gratuita, e libera da buona parte delle restrizioni dovute a licenze e copyright. Questa letteratura è infatti prodotta da ricercatori che lavorano per istituzioni pubbliche, sono sempre gli stessi ricercatori che garantiscono (prestando il proprio lavoro come revisori) che

le ricerche pubblicate siano robuste dal punto di vista del metodo e del contenuto, è perciò naturale che il risultato di tutto questo lavoro finanziato con fondi pubblici ritorni alla società che lo ha finanziato.

I processi applicati all'interno della MUP sono gli stessi che vengono applicati dalle riviste e dagli editori tradizionali, ma vengono gestiti interamente da un'istituzione pubblica, che si fa carico dei costi della infrastruttura e del personale tecnico che la supporta.

«*Open Science represents a new approach to the scientific process based on cooperative work and new ways of diffusing knowledge by using digital technologies and new collaborative tools. Open Science is about extending the principles of openness to the whole research cycle*», così definisce l'open science il progetto FOSTER (<https://open-science.eu/foster-open-science/>).

La pubblicità in questo senso è il modo in cui opera la ricerca stessa. La possibilità di leggere i testi scientifici e di accedere ai dati sperimentali rende il sapere verificabile e replicabile e fornisce alle comunità disciplinari la possibilità di sviluppare e far evolvere l'indagine anche in direzioni che l'autore originario non aveva immaginato. La scienza, intesa in questo senso, non è un'alchimia che solo in seconda battuta ed esteriormente si pone il problema dell'informazione per i profani, ma è nativamente pubblica, perché solo la pubblicità può controllarla, migliorarla e accelerarne lo sviluppo, come abbiamo avuto modo di imparare nel corso dell'attuale pandemia. Per dirla con Robert K. Merton, la pubblicità della scienza è come la pubblicità degli atti dei sistemi politici democratici: è un prerequisi-

to dello scetticismo organizzato, del controllo diffuso animato dallo spirito critico.

L'iniziativa editoriale dell'Università di Milano prende forma all'interno di una serie di politiche portate avanti dall'Ateneo a favore della scienza aperta e, per quanto riguarda il sistema delle pubblicazioni scientifiche, anche per una certa insoddisfazione rispetto al tradizionale circuito editoriale, in particolare e in molti casi: tempi di pubblicazione estremamente lunghi, per cui fra la presentazione di un lavoro e il momento in cui vede la luce possono passare anche un paio d'anni, portando alla comunità scientifica una ricerca già vecchia; modalità di revisione non sempre chiare e tracciabili; diffusione dei lavori scarsa o nulla: in cartaceo per i limiti del mezzo, e online perché spesso le sedi editoriali risultano male indicizzate.

I sostenitori dell'open science affermano di non voler fare a meno degli editori "tradizionali", ma di sostenere la libertà per i lettori di accedere ai contenuti scegliendo quello che ritengono meritevole di essere letto e studiato. In questo senso la MUP non si pone in alternativa o in competizione con l'editoria tradizionale, ma piuttosto in maniera complementare: in un ecosistema di pubblicazione scientifica in cui i testi vengono da fonti differenti e plurali il lettore deve poter scegliere autonomamente quanto ritiene autorevole e affidabile. Se l'editore (ad accesso aperto o chiuso) sarà in grado di aggiungere valore alla sua selezione e crearsi una reputazione, il lettore (specialista o meno) riconoscerà l'importanza e il valore di quanto la mediazione editoriale avrà effettivamente aggiunto alla pubblicizzazione della ricerca, spesso finanziata dalle università.



È sempre più sentita una esigenza di “volgarizzazione” ovvero di disseminazione dei contenuti scientifici, che allarghi il numero dei lettori mantenendo il grado di semplificazione dei testi entro limiti accettabili. Si tratta di uno spazio quasi completamente libero nell’editoria italiana. Gli editori italiani o sono “accademici” (e quindi pubblicano testi “universitari” a volte pagati in anticipo grazie a finanziamenti pubblici, ma questa cosa la possono fare bene anche le università) oppure sono “commerciali” (e quindi cercano di vendere il maggior numero possibile di copie, rifuggendo dalla saggistica “alta”, destinata a un pubblico ristretto). Non sono molti gli editori che si pongono a metà fra queste due categorie, mettendo sul mercato libri e riviste confezionati per rendere i contenuti scientifici accessibili a un numero ampio di lettori.

Questa difficoltà è probabilmente dovuta al fatto che il lavoro per dare forma divulgativa a testi scritti per lettori specialisti è molto difficile e richiede investimenti che non permetterebbero di ricavare gli utili marginali usualmente collegati all’editoria accademica. È pur vero che queste difficoltà potrebbero essere superate dall’ingaggio di ottimi redattori, magari giovani, che potrebbero divulgare la saggistica scientifica attraverso testi rigorosi ma leggibili.

Il progetto della Milano University Press è stato presentato in occasione di BookCity Università alla Statale nel novembre del 2021. Aprendo il dibattito, Emilia Perassi ha ricordato la specificità della politica editoriale della MUP, il cui formato di accesso aperto si fonda su una vera «etica della

ricerca, cioè una ricerca che possa essere prodotta e immediatamente diffusa senza mediazioni economiche».

Sempre in occasione della presentazione, il rettore Elio Franzini ha sottolineato l’importanza che la Statale, una grande università generalista, caratterizzata dalla spiccata interdisciplinarietà, si sia fatta editore di un sapere declinato al plurale. Guardando all’istanza dell’accesso libero e senza restrizioni al sapere scientifico, Milano University Press nasce in un ateneo la cui identità è da sempre strettamente e naturalmente intrecciata con la storia della scienza e della cultura a Milano, e che dalla sua fondazione ha fatto dell’impegno per la tutela e la valorizzazione di preziosissimi fondi archivistici e librari uno dei suoi tratti distintivi. Ed è l’istanza della condivisione con differenti tipi di pubblico (studiosi, professionisti, insegnanti, studenti), la progressiva centralità e urgenza acquisita negli ultimi anni dalla responsabilità nella diffusione della cultura scientifica, che in un ateneo ai primi posti in Italia e in Europa per l’impegno nella ricerca scientifica, sostanzia oggi la nascita della Milano University Press. Una sfida che la Statale ha voluto cogliere nella sua dimensione più ampia, scegliendo di aderire ai principi e ai valori dell’open science e dell’open access, per assicurare la più larga disseminazione ai risultati del lavoro scientifico delle ricercatrici e dei ricercatori.

Paola Galimberti



Milano University Press

CASE EDITRICI OPEN ACCESS

IL "RAGAZZO" CHE SFIDÒ MUSSOLINI

Qui sotto, un'interpretazione di Piero Gobetti nella sua Torino e tra le sue opere. Nella pagina a fianco e nelle successive, le copertine di alcuni dei libri pubblicati dall'editore.

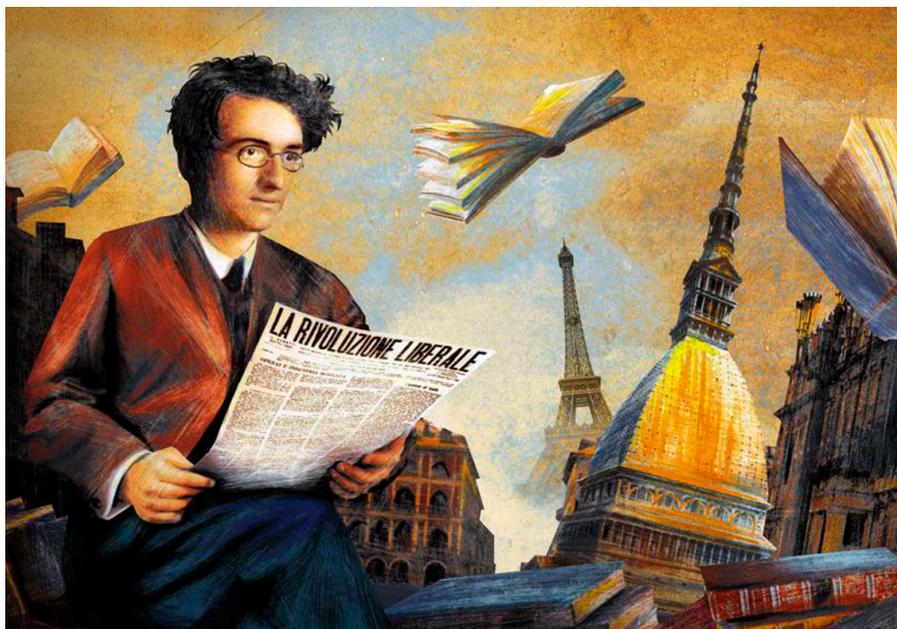
EDITORIA E POLITICA

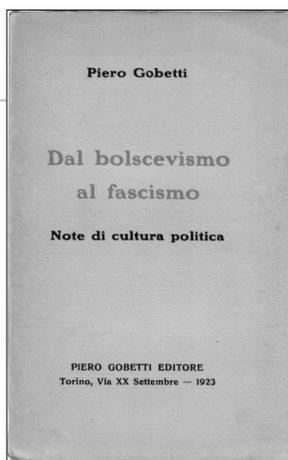
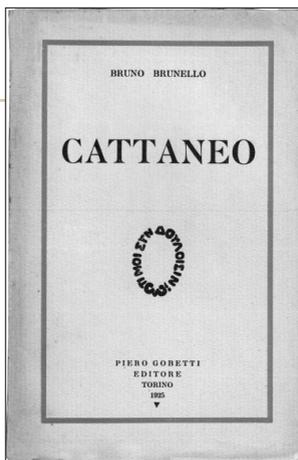
LA STAGIONE (TROPPA BREVE)
DI PIERO GOBETTI

IL LOGO RITROVATO

ALLA RICERCA DI UN NOME E DI UN'IMMAGINE
DA DARE ALLA BATTAGLIERA CASA TORINESE

di FRANCO CORLEONE





Piero Gobetti nella sua breve esistenza rappresenta una figura poliedrica di intellettuale, politico, polemista, critico letterario, teatrale e d'arte, traduttore, e la sua vicenda umana, pubblica e privata, davvero unica, costituisce la ragione di un fascino che dura a dispetto del tempo che passa. Norberto Bobbio in un saggio pubblicato nel volume di Umberto Morra di Lavriano *Vita di Piero Gobetti* tratteggia la sua prodigiosa vita pubblica racchiusa in sette anni e aggiunge: «Se Croce e Gramsci fossero morti a venticinque anni – di proposito cito i due maggiori protagonisti della nostra storia culturale di quest'ultimo secolo – sarebbero ricordati, il primo, come un giovane studioso di storia locale troppo presto strappato agli studi, il secondo come una sicura promessa di un giornalismo insieme colto e polemico».

Ciò che colpisce è la precocità e la naturale autorevolezza non solo tra i compagni del gruppo che si ritrovò a Torino tra il liceo e l'Università, ma anche nel rapporto alla pari con numerose personalità affermate. Fonda e dirige tre riviste, *Energie Nove*, *La Rivoluzione Liberale*, *Il Baretto* e si cimenta nella costruzione di una casa editrice, ricca di titoli e di autori che costituiranno

un patrimonio culturale e politico che rimane un modello unico e irripetibile.

La scelta di essere editore «come un creatore» si lega all'immagine di un organizzatore di cultura come precisava Franco Antonicelli nella prefazione al prezioso volumetto di frammenti autobiografici che Vanni Scheiwiller scelse di titolare: *L'editore ideale*.

È davvero intrigante proporre alcuni brani del manoscritto di Piero Gobetti risalente al 1925 su questo tema: «Ho in mente una mia figura ideale di editore [...] Quattordici ore di lavoro al giorno tra tipografia, cartiera, corrispondenza, libreria e biblioteca (perché l'editore dev'essere fondamentalmente uomo di biblioteca e di tipografia, artista e commerciante) non sono troppe anche per il mio editore ideale. L'importante è ch'egli non debba aver la condanna del nostro pauperismo, non debba vivere di ripieghi tra le persecuzioni del prefetto, il ricatto della politica attraverso il commercio. Penso a un editore come un creatore. Creatore dal nulla se egli è riuscito a dominare il problema fondamentale di qualunque industria: il giro degli affari che garantisce la moltiplicazione infinita di una sia pur piccola quantità di circolante. Il mio editore ideale che con una tipografia e un'associazione in una cartiera con-

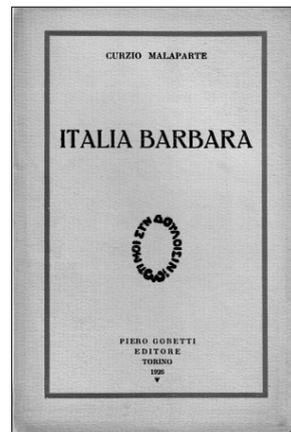
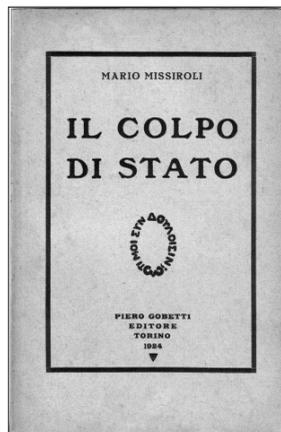
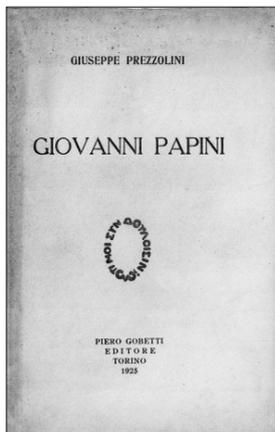
trova i prezzi; con quattro librerie modello conosce le oscillazioni quotidiane del mercato, con due riviste si mantiene a contatto coi più importanti movimenti d'idee, li suscita, li rinvigorisce, non ha bisogno di essere un Rockefeller... Il centro della crisi del libro dunque è la crisi dell'editore. In Italia non si crede all'editore. Quasi tutti gli editori sono tipografi o librai... La verità è che paragonata colla cultura moderna l'Italia manca di autori, di editori, di librai, di pubblico».

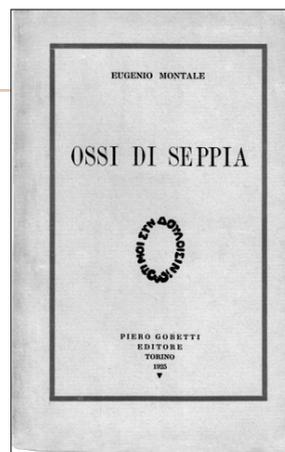
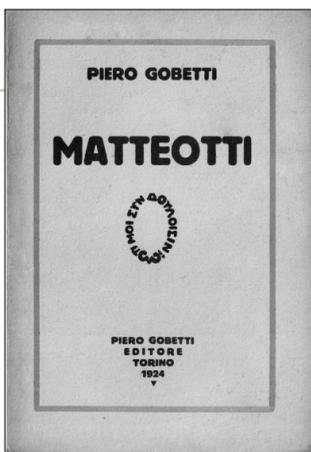
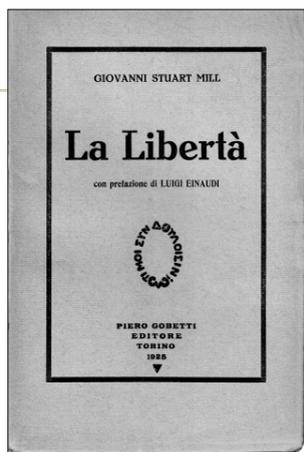
La scelta del logo della casa editrice

Gobetti decise di fondare la casa editrice il 20 marzo 1923 e cinque settimane dopo uscirono i primi volumi: *Gerarchie sindacali* di Ubaldo Formentini, *Badoglio a Caporetto* di Novello Papafava e *Dal bolscevismo al fascismo* di Piero Gobetti in una collezione denominata "Polemiche". Viene pubblicata anche la tesi di laurea

di Gobetti con il titolo *La filosofia politica di Vittorio Alferi*, tirata in 200 copie da A. Pittavino & C. - Editori ma diffusa nel 1923 con una etichetta incollata e con l'indicazione Piero Gobetti Editore. Seguono *Il Fascismo visto da un solitario* di Mario Vinciguerra e *Nazionalfascismo* di Luigi Salvatorelli come primi numeri della collana "Biblioteca de La Rivoluzione Liberale".

Non si possono trascurare le prime prove editoriali risalenti al 1922, il primo libro è *Collaborazionismo* di Ubaldo Formentini pubblicato come Edizioni de La Rivoluzione Liberale, il secondo è *Scuola classica e vita moderna* di Augusto Monti ma in copertina appare come editore Pittavino, il terzo è *Io credo* di Giuseppe Prezzolini del 1923 sempre editore Pittavino, mentre *La Basilicata senza scuole* di Giuseppe Stolfi appare come Piero Gobetti Editore. Chiuso questa rassegna con la citazione di due libri





pubblicati nel 1923 da Piero Gobetti Editore (con due caratteri tipografici diversi), *Rosa di Sion* di Enrico Pea, che inaugurava la serie di “Teatro” e *La rivoluzione francese e la letteratura siciliana* di Tecla Navarra Masi con prefazione di Giovanni Gentile. La curiosità di quest’ultimo volume è che fu stampato dalla Libreria editrice La Verità di Noto nel 1919 e Gobetti lo acquistò rifacendo la copertina. Il prodotto di questa intensa attività sono 114 volumi di politica, letteratura e poesia.

Uno studio fondamentale di bibliografia storica sulle edizioni e i tipografi di Piero Gobetti è stato pubblicato nel 1980 da Maria Accame Lanzillotta. Vi si trova la puntuale ricostruzione della nascita nell’ottobre 1922 della casa editrice denominata Società Arnaldo Pittavino e Comp. con tre soci, oltre a Gobetti, il tipografo Arnaldo Pittavino e il pittore Felice Casorati, con il proposito di stampare opere che avessero un significato spirituale notevole: opere di politica, di storia, di arte, di critica con garanzia «di originalità, di serietà». Dopo l’arresto e la perquisizione del 6 febbraio 1923, Pittavino lascia la Società editrice e la ragione sociale diviene “Piero Gobetti Editore”. Va ricordata l’ingiunzione inviata da Mussolini al prefetto di

Torino il 28 maggio 1923 di «rendere difficile la vita» a Gobetti e non mancarono una nuova perquisizione e un nuovo fermo e numerose censure e sequestri di molti numeri di Rivoluzione Liberale. Il marchio “Piero Gobetti Editore” resisterà fino alla diffida a cessare l’attività editoriale da parte del prefetto di Torino il 25 novembre 1925. I libri saranno pubblicati fino al 1929 con la dicitura “Edizioni del Baretto”.

Tirature e il successo di qualche titolo

Mediamente venivano stampate tra le 1.000 e le 2.000 copie ma alcuni libri superarono questa cifra. Ad esempio il *Matteotti* arrivò a settemila copie e *La pace* di Francesco Nitti arrivò a quindicimila copie e Gobetti annotava che si trattava della «più alta tiratura del libro politico raggiunta in Italia»; *Il colpo di Stato* di Mario Missiroli arrivò a diecimila copie; *L’opera di Nitti* di Vincenzo Nitti raggiunse le dodicimila copie e *La tragedia dell’Europa. Che farà l’America?* di Francesco Nitti le cinquemila copie. *La pace* di Nitti fu tradotto in 17 lingue e *Una storia e un’idea* di Guido Miglioli uscì contemporaneamente nelle edizioni russa, francese e tedesca.

Per la vendita delle copie era utilizzato il siste-

ma delle prenotazioni, con sconto, da parte dei lettori di *Rivoluzione Liberale* e l'impegno di acquisto di un certo numero di copie da parte degli autori stessi. Molti titoli, annunciati sulla rivista, non videro la luce a causa della sospensione dell'attività o per ragioni di opportunità.

L'anniversario

Nell'anno che ricorda i 120 anni dalla nascita di Gobetti, ho deciso di offrire una testimonianza di riconoscenza per la lezione di intransigenza contro il fascismo, attraverso un recupero della storia del logo scelto per la casa editrice e la riproposizione di un ritratto a olio di Gobetti giovane attribuito a Ernesto Dogliani, famoso xilografo piemontese. Vi sono però due motivi di carattere fondante della mia esperienza e passione politica che hanno a che fare con Gobetti e *La Rivoluzione Liberale*. Molti dei collaboratori del settimanale costituiscono il nucleo originario di Giustizia e Libertà e poi del Partito d'Azione; per citare solo alcuni nomi: Ernesto Rossi, Riccardo Bauer, Guido Dorso, Luigi Salvatorelli e Carlo Levi. Anche Carlo e Nello Rosselli scrissero sulla rivista e va ricordato che erano della stessa età di Gobetti, Carlo di due anni più vecchio e Nello di uno.

Senza riprendere corrvivamente una retorica giovanilista, va detto che dobbiamo fare i conti con giovani maturi, colti e coraggiosi. Su *La Rivoluzione Liberale* Carlo Rosselli scrive un lungo

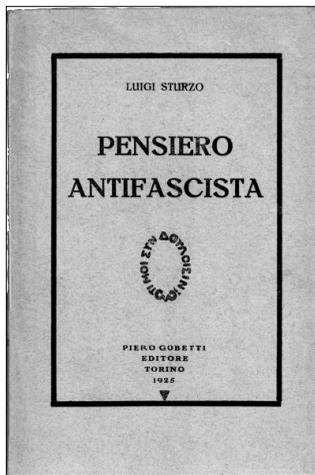
saggio intitolato *Liberalismo socialista* che sarà trasformato in volume pubblicato in Francia nel 1930 con il titolo *Socialismo liberale*, un motto in continuità con il messaggio gobettiano. Una opera di revisionismo politico e culturale con l'ambizione di ricostruire partiti e classi dirigenti. Va anche ricordato che Carlo Rosselli dopo la chiusura di *Rivoluzione Liberale* e la morte di Gobetti fondò la rivista *Il Quarto Stato* con la condirezione di Pietro Nenni e che raggiunse i mille abbonati reali.

Oltre all'eredità, credo si possa approfondire il tema della attualità di Gobetti. È davvero impressionante la chiarezza del giudizio su Mussolini e sul fascismo rispetto alla confusione di tanti politici che non comprendevano la novità e il salto di qualità della lotta politica e si attardavano in vani e ridicoli tentativi di collaborazionismo e di manovre tattiche perdenti.

Gobetti immediatamente comprende il duro livello dello scontro e conia parole d'ordine che

rimarranno impresse nella mente e nel cuore: «Il fascismo come autobiografia della nazione», «Elogio della ghiagliottina», «La compagnia della morte».

Condanna subito l'opportunismo di Giovanni Gentile e salva pochi esponenti della politica precedente, primo tra tutti Giacomo Matteotti, oltre a Giovanni Amendola, Luigi Sturzo, Gaetano Salvemini, Benedetto Croce, Luigi Einaudi.



Non si può dimenticare il rapporto di stima e di amicizia con Antonio Gramsci, a cui viene dedicato un ritratto premonitore nel momento dell'elezione a deputato. Gramsci aveva riconosciuto in Gobetti «un organizzatore di cultura di straordinario valore» e aveva concretizzato la collaborazione di Gobetti come critico teatrale su *L'Ordine nuovo*; le recensioni furono raccolte in un volume pubblicato da Corbaccio nel 1923.

Dopo l'assassinio di Matteotti, la scrittura di Gobetti diventa ancora più sferzante e tagliente, senza compromessi, consapevole di avere davanti un avversario che ha scelto la violenza e la forza come metodo e che il compito essenziale è di preparare per un futuro non prossimo una nuova classe dirigente. Il suo giudizio politico è penetrante e quasi infallibile. Alfredo Rocco, leader nazionalista e direttore della rivista *Politica* fu bersaglio preciso, indicato come «candido giurista inesperto di storia».

La ricerca del simbolo

L'ipotesi accreditata e plausibile è che Gobetti rivolse un invito ad alcuni amici per pensare a un simbolo per la casa editrice. La ricostruzione della scelta del motto è stata compiuta puntigliosamente da Angelo Fabrizio nel volume «*Che ho a che fare io con gli schiavi?*». Gobetti e Alfieri, pubblicato dalla Società Editrice Fiorentina. Il 25 luglio Augusto Monti, professore di liceo a Brescia e collaboratore di *Rivoluzione Liberale*, risponde a Gobetti e in un messaggio scritto su

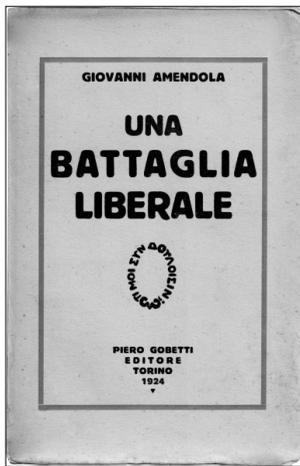
una cartolina postale offre alcune proposte, tra cui quella di un motto coniato dall'Alfieri in greco («*Che ho a che fare con gli schiavi?*») che poi sarà adottato nella forma disegnata da Felice Casorati. Per molti del giro di Gobetti, il fascino della figura di Vittorio Alfieri come simbolo della libertà e della lotta alla tirannide è condiviso e quella figura diventerà oggetto di studio in particolare da parte di Umberto Calosso e Natalino

Sapegno. L'immagine della religione della libertà ha questa origine e l'intransigenza morale si declinerà nell'antifascismo etico. Augusto Monti aveva venti anni più di Gobetti e la loro conoscenza avvenne nel 1921 e per sua confessione a 42 anni cominciò la sua «seconda esistenza».

Augusto Monti a Piero Gobetti
Brescia, 23-7-'23

Carissimo,
ho pensato allo "stemma" per R.L. e se si riprendesse quello del Campanella? Campana in volata, col motto non tacebo! Ma forse è

meglio rifarsi all'Alfieri: riprendere e adattare lo stemma degli Alfieri di Cortemilia (sai tu quale fosse? io no; ma si fa presto a trovarlo); e se il motto di questo stemma non va, sostituirlo con quell'altro, bene alfieriano, in greco: "ti moi sun douloisin"; (che ci ho a che fare coi servi?). E così ci sarebbe la rivoluzione e l'aristocrazia e la libertà e il Piemonte, e l'Italia e tutto insomma quello che a noi preme di più. Ma per ora



bada a riposarti e a ingrassare.

Ciaù. Tuo Monti

P.S. Saluta i tuoi e gli amici. R. L. non la ricevo più: mandamela in via M. Franchi.

Riporto il testo della cartolina trascritto nel volume *Carteggio 1923* curato da Ersilia Alessandrone Perona. Il marchio con il motto – come detto – fu opera di Felice Casorati, amico e socio dell’impresa editoriale e nel 1961 riprodurrà il logo per un *ex libris* e disegnerà il ritratto stilizzato del volto di Gobetti.

Il primo volume che riproduce in copertina il motto greco è *Eroe Svegliato Asceta Perfetto* di Tommaso Fiore; in molti volumi il disegno di Casorati è con un corpo simile al grassetto, nelle edizioni del Baretti appare invece molto sottile (forse non per caso l’ultimo volume nel 1929 ripropone il tipo originario).

Mi piace ricordare che a proposito delle edizioni Gobetti ebbi circa venti anni fa una corrispondenza con Roberto Palazzi, intelligente e acuto critico letterario, sulle indicazioni tipografiche di alcuni libri e in particolare di *Io credo* di Prezzolini. Una volta nella sua libreria “Al Vascello” a Monteverde, il quartiere di Roma teatro della difesa della Repubblica Romana del 1849 di Mazzini, Garibaldi, Pisacane e Mameli, Palazzi mi mostrò un libro d’arte tedesco del 1922 che nella pagina iniziale presentava la collana “ARTIS MONUMENTA” con un disegno ovale che richiamava in maniera impressionante il logo gobettiano e mi fece acquistare il volume come prova della sua convinzione assoluta che Casorati conoscesse quell’opera sui pittori e la musica e avesse tratto ispirazione da quell’immagine.

Dopo tanti anni rendo onore a un bibliofilo saggia e curioso.

Pochi volumi dopo il 1923 uscirono senza il logo in copertina, in particolare *Il fondamento della filosofia giuridica di G. G. F. Hegel*, di Alessandro Passerin d’Entrèves con prefazione di Gioele Solari, *Politica e Magistratura* di Saverio Merlino e *Il disegno di guerra italiano* del generale Filiberto Sardagna.

Curiosamente anche il volume di Piero Gobetti su Casorati pittore appare senza logo in copertina e senza indicazione dell’editore che appare all’interno. Anche Montale per i suoi *Ossi di seppia* avrebbe voluto un libro senza il motto greco e senza il rettangolo marrone che ornava e chiudeva la copertina. La richiesta non fu presa in considerazione da Gobetti e Montale dovette prenderne atto: «So che per la copertina sei inflessibile (*frangar non flectar*)».

È inutile fare supposizioni se la ragione fosse legata a una prudenza di ordine politico o a una preferenza estetica per non confondere un libro di poesia con i saggi politici. Ma per Gobetti la letteratura era legata all’impegno civile, d’altronde l’etimologia greca di poesia è proprio fare.

La storia del logo continua e si arricchisce con la proposta di Carlo Levi, che il 30 luglio invia a Gobetti una lettera da Alassio dove si trovava in vacanza con la descrizione dello stemma da lui abbozzato per la casa editrice. L’immagine era di una cicala e la prova era fatta per il libro di poesie di Fausto M. Bongioanni che poi fu pubblicato con il logo di Monti e Casorati nel 1924 con incisioni in legno di Nicola Galante.

Levi ipotizzava che la cicala fosse accompagnata da un motto e chiedeva a Gobetti un’idea. Non

ci sono lettere di risposta di Gobetti e non conosciamo quindi il motivo della non condivisione di questa proposta molto argomentata nella lettera che riproduciamo dal volume *Carteggio 1923*. In una nota la curatrice afferma che l'esemplare di copertina allegato alla lettera non è stato reperito.

Carlo Levi a Piero Gobetti
Alassio 30 luglio 1923

Mio caro Gobetti,

Ti mando un primo esemplare di copertina, modesto e semplicetto, tanto perché tu non voglia presumere troppo dalla mia abilità tipografica. Per stemma della casa editrice ho messo una cicala (che qui ho disegnato in furia e alla carlona, ma che rifarò con maggior grazia e precisione se per avventura ti piacesse). Mi pare che ci stia molto in proposito: son bestie un po' noiose, ma in compenso classiche, simboli del canto e della poesia. Non sono bellissime: sembrano grossi mosconi o maggiolini con le ali trasparenti, e appiccicate alle piante quasi non si vedono. Bestie piene di modestia, tradizionalmente disintessate.

Hanno poi molte altre virtù, che benché vere verissime sono avvero straordinarie. Oltre all'essere, come tu ben sai, figlie della terra (e per questo gli Ateniesi, figli anch'essi primogeniti e prediletti della terra usavano portare in capo cicale d'oro), ed oltre al cantare "nelli ardenti caldi" nutrendosi soltanto di sole, hanno anche la singolare capacità di fare tacere col loro canto il cuculo (se è vero ciò che dice il popolo e riferisce Leonardo) e, cosa veramente strana e meraviglioso-

sa, muoiono nell'olio e rinascono nell'aceto. Per tutte queste belle ragioni ho disegnato una di queste anacreontiche bestiuole come insegna per le tue edizioni, ma, ti ripeto, questa è solo una prova da rifarsi meglio se l'idea ti piace. Ho scritto: *Bongioanni 20 Poesie*, tanto per scrivere un titolo, che anzi per lui converrà forse pensare ad un'altra copertina. Ti mando questa piccolina perché so che così tu le desideravi: col solo titolo e marca, senza altri fronzoli. Io ho però pensato altre copertine molto più architettose: colonnati e prospettive cinquecentesche, finestroni secenteschi, eleganti archi; se li vorrai vedere te li manderò. La cicala si potrebbe, forse con vantaggio, chiudere con un fregio ed un motto: pensa tu qualche motto che ti piaccia, e mandamelo. Ti ringrazio dell'ultima *Rivoluzione Liberale*, assai bella, coi due articoli di Ansaldo. Ma di queste cose parleremo meglio e più a lungo un'altra volta, mandandoti qualche altra e migliore copertina. A te e a tua moglie tutti i miei saluti.
Tuo Carlo Levi

Alassio. Villa Preve. Costa Carlina.

Armando Audoli in un saggio assai dettagliato intitolato *Piero Gobetti, le idee che facevano tremare il Palazzo* e pubblicato su *WUZ*, bella rivista di bibliofilia, racconta come curiosità, che Gobetti «avesse inizialmente chiesto un progetto grafico all'affezionato Carlo Levi (il quale in un discorso in Senato nel 1969 dipingeva Gobetti come amico e fratello), poi scartato a favore di quello di Casorati» e annota che «il disegno originale è disperso».

Finalmente in questa plaquette, possiamo far conoscere il disegno di Carlo Levi. Il miracolo si è

UN AMORE BATTAGLIERO

Qui sotto,
Piero e Ada Gobetti.

EDITORIA E POLITICA



realizzato grazie a Roberto Gnisci, animatore della Galleria d'arte "La Chimera", storica presenza in Via del Seminario a Roma, che mi offrì il quadro proveniente dalla collezione di Linuccia Saba.

Una ultima curiosità

Piero Calamandrei pubblicò nel 1949 un numero speciale de *Il Ponte*, sui problemi delle carceri con le testimonianze degli antifascisti che erano stati detenuti o al confino, introdotto da un testo

straordinario intitolato *Bisogna aver visto*.

Molti degli autori avevano fatto parte del Gruppo della *Rivoluzione Liberale* e tra questi Carlo Levi che non scrisse un saggio ma una poesia dedicata al Gufo. Era accompagnata da un disegno che rappresentava il rapace prigioniero e con gli artigli sulle sbarre della galera. L'immagine fu adottata come sopracoperta del volume. Si potrebbe chiosare, dalla cicala bocciata al gufo vincente. Di recente il gufo è diffamato con superficialità, ignorando che la sua peculiarità è di vedere nella notte e nelle tenebre la luce.

Per chiudere

Piero Gobetti nel febbraio 1926 andò a Parigi, esule, con il proposito di continuare a fare l'editore perché in Italia era ormai impossibile. In una cartolina postale il 19 gennaio 1926 aveva scritto ad Andrea Cavalli, di Faenza, collaboratore di *Rivoluzione Liberale* e autore di un volume intitolato *Mussolini e la Romagna*, già composto e bloccato per prudenza, un mese prima della morte avvenuta il 16 febbraio, una frase assai cruda: «Mi hanno proibito di fare l'editore, con decreto prefettizio. Mi dovrò dimettere dal Baretti che però continua». La dittatura e lo Stato etico durarono a lungo, prima della Resistenza, la Repubblica e la Costituzione.

Franco Corleone

(Franco Corleone, appassionato studioso dell'opera di Piero Gobetti, è autore del saggio *Piero Gobetti e il logo ritrovato*, Ortona, Edizioni Menabò, 2021).





Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

IL RICORDO DI GIUSEPPE PINELLI
SULLE PAGINE DE *IL GIORNO*

STORIA DI UN NECROLOGIO

DOPO LA MORTE DELL'ANARCHICO, A OGNI ANNIVERSARIO, PER PIÙ DI QUARANT'ANNI, I REDATTORI HANNO PUBBLICATO UN TESTO FUNEBRE CHE, DIRETTORE AFELTRA, CREÒ UN BRACCIO DI FERRO CON LA TESTATA

di ADA GIGLI MARCHETTI (TESTIMONIANZA DI MARIO CONSANI)

Aveva solo 41 anni Giuseppe Pinelli, moglie e due figlie piccole, quando entrò negli uffici della Questura sulle proprie gambe e ne uscì tre giorni dopo volando da una finestra del quarto piano. Era un ferroviere e, soprattutto, un anarchico tra i più conosciuti a Milano. Per questo il 12 dicembre 1969, poche ore dopo la bomba che fece 17 morti e un'ottantina di feriti nella Banca Nazionale dell'Agricoltura, in Piazza Fontana, Pinelli si ritrovò insieme a decine di altri anarchici negli uffici di Via Fatebenefratelli. Interrogato a più riprese per tre giorni, ben oltre i limiti di legge, intorno alla mezzanotte del 15 dicembre precipitò dalla finestra della stanza in cui si trovava con quattro poliziotti e un carabiniere, finendo di sotto e

schiantandosi nel cortile interno dell'edificio. Per la giustizia italiana, in base alla sentenza del 1975 che chiuse l'indagine sulla sua morte, a farlo precipitare non fu un suicidio (come disse la polizia) né un omicidio (come hanno sempre pensato i suoi compagni), ma un malore che ne avrebbe alterato i «centri di equilibrio» facendolo finire oltre la balaustra. Testimonianze molto più recenti, come quella dell'ex vice capo del SID Gianadelio Maletti, hanno descritto la scena di un interrogatorio concitato, in una stanza piena di fumo, condotto con lui seduto di spalle sul davanzale della finestra. Stando a questi racconti, il leggero urto che l'avrebbe fatto finire di sotto non sarebbe stato volontario.

La prima volta succede nel 1971. È il 16 dicem-

bre quando i giornalisti del *Giorno* firmano sul loro giornale un necrologio per il ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, senza immaginare che quel gesto si ripeterà da allora di anno in anno per decenni ogni 16 dicembre, una sorta di rito civile del tutto unico nella storia del giornalismo italiano, che attraverserà generazioni di redattori indifferenti ai ripetuti cambi di direzione del giornale e persino al passaggio di proprietà del *Giorno* dall'Eni a un editore privato.

Assunto come cronista nel quotidiano di Piazza Cavour alla fine degli anni Ottanta, Mario Conzani ha ricostruito, insieme a Stefano Passarelli, la storia di questo singolare ricordo funebre. Pinelli era morto il 16 dicembre 1969, quattro giorni dopo la strage di Piazza Fontana, volando dal quarto piano della Questura. E una buona fetta della Milano progressista l'anno dopo, nel primo anniversario della sua fine mai chiarita dalla giustizia, aveva scelto le pagine del *Giorno* per ricordarlo con una lunga serie di necrologi. Era quella parte di città che non si riconosceva nelle posizioni del *Corriere della Sera*, organo ufficiale della borghesia cittadina diretto allora da Giovanni Spadolini. Quale fosse in quegli anni l'immagine del *Giorno* del direttore Italo Pietra, lo ricorda uno dei redattori dell'epoca, Vittorio Emiliani, in *Orfani e bastardi. Milano e l'Italia viste dal «Giorno»* (Roma, Donzelli Editore, 2009). «Alla fine degli anni Sessanta – scrive Emiliani – è il quotidiano che meglio coglie, senza facili indulgenze, le novità del '68 italiano ed europeo, e nel '69 quelle dell'“autunno caldo” sindacale, avversato dalla stragrande maggioranza dei fogli di informazione». È il quotidiano, quello edito dall'Eni di Enrico Mattei, al quale



collaborano scrittori e intellettuali come Roberto Longhi, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi, Goffredo Parise, Alberto Arbasino, Tiziano Terzani, Luciano Bianciardi, Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino, Umberto Eco, Leonardo Sciascia, Fernanda Pivano e tantissimi altri. E dove giornalisti come Giorgio Bocca, Giampaolo Pansa, Natalia Aspesi, Gianni Brera, Mario Fossati firmano articoli, inchieste, editoriali. Un giornale che solo pochi anni prima, con l'introduzione del colore, la pagina dei libri, i supplementi donna e ragazzi, gli articoli corti, i fumetti, le fotografie come editoriali, i titoli aggressivi, aveva segnato una svolta nel panorama uniforme della stampa italiana.

È su un giornale così, che il 12 dicembre 1969 si era abbattuta la bomba di Piazza Fontana. *Orrenda strage* si limitò a prendere atto il *Corriere della Sera* in prima pagina il giorno dopo. *Il Giorno* non si accontentò invece. «A poche ore dalla bomba – ricorda Emiliani – *Il Giorno* titolò a tutta pagina *Infame provocazione*, mentre il tito-

lo del fondo di Pietra era *Non prevarranno*. Di qualunque parte essi fossero. Ma a noi era chiaro che erano di estrema destra. Fu la base politica per costruire subito una linea da vero giornale d'inchiesta laico, democratico e antifascista – qual era il nostro – che non prestava fede alle versioni “ufficiali”, ma, correndo dei rischi certamente, le contestava, le smontava, le sbugiardava. Protagonisti di questa operazione quotidiana furono Marco Nozza, Corrado Stajano (che aveva soltanto un contratto di collaborazione), Guido Nozzoli, Manlio Mariani e, soprattutto sul piano dei commenti, Giorgio Bocca».

Quando Pino Pinelli precipitò da una finestra della Questura la notte tra il 15 e il 16 dicembre 1969, *Il Giorno* fu tra i primi a dubitare della versione ufficiale del suicidio, secondo i vertici della polizia dovuto al coinvolgimento del ferroviere nell'inchiesta sulla bomba assassina. «La prima cosa che avevo fatto era stata quella di andare a controllare l'alibi di Pinelli in un bar dalle parti di San Siro e, là, avevo trovato non una ma ben sei persone disposte a testimoniare che Pinelli stava giocando a carte il pomeriggio del 12 dicembre [...]. La versione della Questura era che Pinelli si era buttato dalla finestra perché l'alibi era crollato. Non era crollato per niente, invece. E io l'avevo scritto sul *Giorno* che era andato in edicola il 17 dicembre», ricorderà Marco Nozza nel suo libro *Il pistarolo. Da piazza Fontana, trent'anni di storia raccontati da un grande cronista* (Milano, il Saggiatore, 2006). Ecco perché il 16 dicembre 1970, primo anniversario della strage e della morte in Questura del ferroviere anarchico, saranno due intere pagine del quotidiano diretto da Pietra ad essere occu-

pate dai necrologi (gratuiti) in ricordo di Pinelli. Il primo era della moglie Licia e delle figlie bambine Silvia e Claudia, poi quello dei suoi genitori e a seguire gli altri firmati da una sfilza di amici e compagni di Pino e Licia, enti e associazioni, organizzazioni sindacali, centinaia di intellettuali, docenti universitari, singoli esponenti di un'area di sinistra larga, un gruppo nutrito di avvocati socialisti, circoli e sezioni del Partito Socialista Italiano e del Partito Comunista Italiano di Milano e provincia, l'A.R.C.I., l'A.N.E.D. (l'Associazione ex deportati politici), l'Unione Donne in Italia. Tra i moltissimi nomi, quelli della designer Cini Boeri con i figli Sandro, Stefano e Tito, i magistrati Giuliano Turone e Romano Canosa, poi Nanni Balestrini e Piergiorgio Bellocchio, il deputato socialista Michele Achilli. E il lungo elenco di giornalisti del Comitato per la libertà di stampa e per la lotta contro la repressione che aveva appena pubblicato il libro a più mani *Le bombe di Milano*, prima testimonianza di una controversia sul 12 dicembre che anticipò quella destinata a diventare più famosa, *La strage di Stato*. Tra i firmatari del necrologio del Comitato c'erano anche molti giornalisti del *Giorno* – tra loro Giorgio Bocca, Paolo Murialdi, Vittorio Emiliani, Marco Nozza, Gianni Brera, Morando Morandini, Natalia Aspesi – affiancati da quelli di altre testate come Camilla Cederna, Piero Scaramucci, Uliano Lucas, Eugenio Scalfari, Corrado Stajano, Carlo Rognoni e tantissimi altri. Ma è l'anno dopo, il 16 dicembre del 1971, che tra i necrologi ne compare uno firmato dai soli giornalisti del *Giorno*, più di cento nomi, primo della lunga serie che sarebbe durata fino al 2013 per riprendere un'ultima volta (per ora) nel 2019,

a distanza di mezzo secolo da quei fatti. Nel corso del '71, fra l'altro, la vedova Licia insieme ai suoi legali ha presentato denuncia contro la polizia per la fine del marito, i dubbi e i sospetti sulla morte di Pinelli ormai prevalgono, mentre la tesi ufficiale del suicidio è già stata spazzata via. Nel testo del necrologio pubblicato per i due anni dalla morte, si legge che i redattori del *Giorno*, dopo quella di Piazza Fontana «onorano la memoria» del ferroviere anarchico, «altra vittima innocente». L'elenco delle firme di adesione, in coda a quello dei redattori, è interminabile. L'anno dopo, 1972, il necrologio si arricchisce del disegno stilizzato del volto di Pinelli. In calce, versi tratti dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters e incisi anche sulla tomba di Pino («Io vidi una donna bellissima, con gli occhi bendati / ritta sui gradini di un tempio marmoreo. / Una gran folla le passava dinanzi, / alzando al suo volto il volto implorante [...]»). Sotto, in caratteri molto visibili, la dedica a Giuseppe Pinelli che «il 16 dicembre 1969 a quattro giorni dalle bombe fasciste di Piazza Fontana moriva nella Questura di Milano». Le adesioni sono, anche stavolta, tantissime. Tra i nomi più celebri quelli di Alberto Moravia, Ermanno Rea, Carlo Gregoretti, Lino Jannuzzi, Paolo Mieli, Giuseppe Turani, Leo Valiani, Bruno Zevi. Mancano però proprio le firme dei giornalisti del *Giorno*. Non è un caso. Quell'anno è successo di tutto nelle vicende giudiziarie su Piazza Fontana e dintorni. Ormai è sembrato evidente che Pietro Valpreda e gli anarchici con quelle bombe non c'entrano, il ruolo



dei neofascisti Franco Freda e Giovanni Ventura sta emergendo con maggiore chiarezza e sulla morte di Pinelli i sospetti sulla polizia sono sempre più diffusi, soprattutto a sinistra. Tanto che, dopo essere stato oggetto di una violenta campagna giornalistica che lo ha additato come responsabile della morte del ferroviere, il commissario Luigi Calabresi è stato ucciso sotto casa a colpi di pistola, il 17 maggio di quel 1972, da un commando che resterà senza nome e volto per anni, prima delle rivelazioni del “pentito” Leonardo Marino, lunghi processi e le condanne definitive del leader di Lotta Continua Adriano Sofri e dei suoi complici.

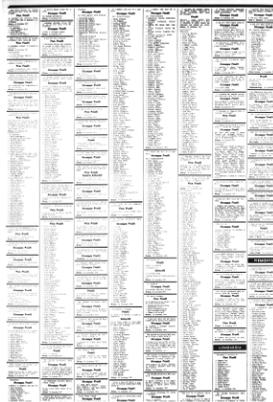
Cosa c'entra tutto questo con il necrologio per Pinelli? In quel dicembre, anche sull'onda delle polemiche che precedono e seguono l'omicidio Calabresi, il nuovo direttore del *Giorno* Gaetano Afeltra, che la DC ha voluto al posto del socialista Pietra, non dà il via libera alla pubblicazione del necrologio. Così i giornalisti del *Giorno* fanno in modo che l'uscita di tutti gli altri necrologi

sul quotidiano di sabato 16 dicembre sia garantita, ma subito dopo dichiarano una giornata di sciopero. A quel punto Afeltra farà una mezza marcia indietro e domenica 17, infine, il giornale dell'Eni sarà regolarmente in edicola dopo che la redazione ha seriamente rischiato di passare alla storia del giornalismo italiano per uno sciopero indetto per un necrologio.

I lettori vengono informati di quello che è successo da un *Comunicato della redazione e della direzione* pubblicato la domenica a pagina 2 del giornale. Il testo concordato spiega la mancata uscita del necrologio di Pinelli, il giorno prima, poiché «il direttore non ha ritenuto di pubblicarlo in quanto il testo del necrologio, già comparso lo scorso anno, si poteva prestare a interpretazioni contrastanti coi suoi principi». Così il venerdì sera «l'assemblea dei redattori, preso atto del rifiuto del direttore di pubblicare il testo integrale del necrologio di Pinelli» – definito «un'altra vittima innocente» –, aveva proclamato lo sciopero per il giorno dopo. Il direttore Afeltra dal canto suo – si legge nel resoconto – aveva fatto la seguente dichiarazione: «Nella mia qualità di direttore responsabile del giornale, ho approvato la pubblicazione di tutti i necrologi per il povero Pinelli espressi in termini di civile cordoglio e di ammirato riconoscimento della sua fede politica, delle sue virtù umane e, soprattutto, della sua innocenza. Esempolari, a questo proposito, gli annunci di partiti e di uomini eminenti della sinistra come gli on.

Lombardi, Achilli e Banfi, nonché degli avvocati della vedova Pinelli. Non ho potuto tuttavia, pur con sincero rammarico, consentire la pubblicazione del necrologio dei redattori de *Il Giorno*, perché in contrasto con le mie responsabilità di direttore. Ogni mio tentativo di ottenere un testo che non contrastasse con i miei principi di etica professionale ha incontrato la più assoluta intransigenza». Ma davvero il problema era il testo del necrologio (già pubblicato con la direzione Pietra) che in fondo si limitava a definire il ferroviere «un'altra vittima innocente»? Il braccio di ferro tra Afeltra e la redazione, in realtà, ha ragioni legate alla nuova linea politica molto più moderata imboccata dal neo direttore proveniente direttamente da Via Solferino. Il testo del necrologio, in fondo, è solo un pretesto. Difatti nella giornata di sabato, come spiegava il solito comunicato, «il direttore e il comitato di redazione hanno chiarito positivamente il contrasto, concordi nel rendere omaggio alla memoria di Giuseppe Pinelli morto innocente la notte del 16 dicembre 1969 nella Questura di

Milano». Sulla base di questo chiarimento, l'assemblea dei redattori aveva così revocato lo sciopero, che sarebbe stato davvero clamoroso. Lo storico britannico John Foot, specializzato nelle vicende italiane, nel suo *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova. La memoria divisa del Paese* (Milano, Rizzoli, 2009), così rileggerà quarant'anni dopo la storia del *Giorno* e dei necrologi per Pinelli: «Questi necrologi co-



IL NECROLOGIO CHE FECE SCOPPIARE LA GUERRA IN REDAZIONE

Nella pagina accanto, *Il Giorno*, 16 dicembre 1971, pagina 6, necrologi Pinelli.

Qui sotto, *Il Giorno*, 16 dicembre 1972, necrologio Pinelli.

In basso, il commissario Luigi Calabresi ascoltato in tribunale.



stituivano una forma particolare di commemorazione. Come testimonianza pubblica di lutto e di ricordo, essi occupavano una sorta di area grigia fra il rito religioso e la cerimonia politica. La tradizione divenne famosa, e mobilità migliaia di persone a mandare messaggi al giornale nei primi anni Settanta. D'altro canto, fece infuriare il settore milanese opposto, in altre parole quelli che sostenevano che Pinelli non fosse stato

assassinato. Dopo la morte di Calabresi, i necrologi furono utilizzati contro quelli che li avevano fatti pubblicare. La rivista di estrema destra *Candido* rieditò la serie di annunci del 1971 del *Giorno* sotto una testata a bandiera con le parole *I mandanti morali*. Un articolo al vetriolo intitolato *Una banda di sciacalli sul cadavere di Pinelli* attribuiva ai firmatari dei necrologi la responsabilità del “linciaggio morale” di Calabresi. “La maggior parte degli italiani si riconosce oggi in Calabresi come ieri si riconobbe in Annarumma e non in Feltrinelli né in Valpreda. Gli italiani sanno ancora distinguere, grazie a Dio, i martiri veri da quelli falsi”. I necrologi per Calabresi occuparono intere pagine del *Corriere della Sera* il 20 maggio – concluderà Foot –, ma non diventarono mai un rito

politico analogo a quello suscitato dagli annunci per Pinelli sul *Giorno*».

Un rito civile e in qualche modo politico, quello inaugurato dai redattori del *Giorno* con il proprio necrologio nel 1971, che è proseguito – con varie formulazioni della dedica – ogni 16 dicembre per ben 42 anni di seguito fino al 2013, attraversando indenne almeno due generazioni di giornalisti, svariati direttori e persino un cambio di proprietà. Interrotto anche per la vera e propria mutazione genetica di una redazione oggi tra le più giovani in circolazione, nel 2019 per iniziativa del Comitato di redazione il “rito civile” del 16 dicembre è ripreso sul *Giorno* per un'ultima volta in occasione del 50° anniversario della strage di Piazza Fontana e della morte del ferroviere anarchico, con la riproposizione tra i necrologi del volto stilizzato di Pinelli seguito dalle firme dei molti redattori del giornale che hanno aderito all'iniziativa. Firme precedute, come sempre, da quelle di Licia e delle figlie Silvia e Claudia, ma stavolta anche da quelle dei nipoti di Pino.

Ada Gigli Marchetti

[testimonianza di Mario Consani]



STREGATI DALL'INDIA

Qui sotto, la copertina di *Re Nudo*, n. 0, novembre 1970, e una pagina interna del numero (p. 11).

Nella pagina accanto, Andrea Valcarengi neo-sannyasin di Osho col nome di Swami Deva Majid. Sotto, *Re Nudo*, a. I, n. 1, dicembre 1970.

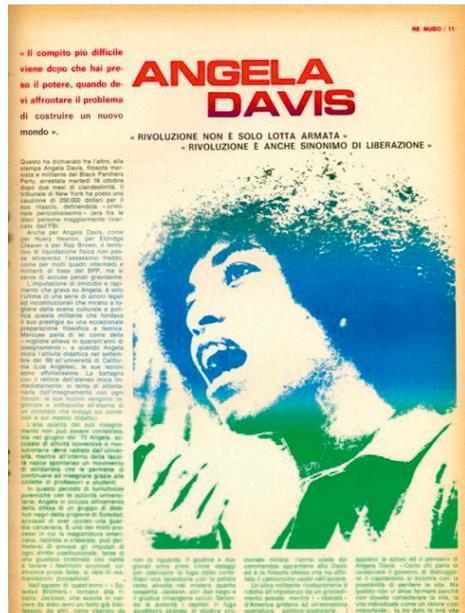
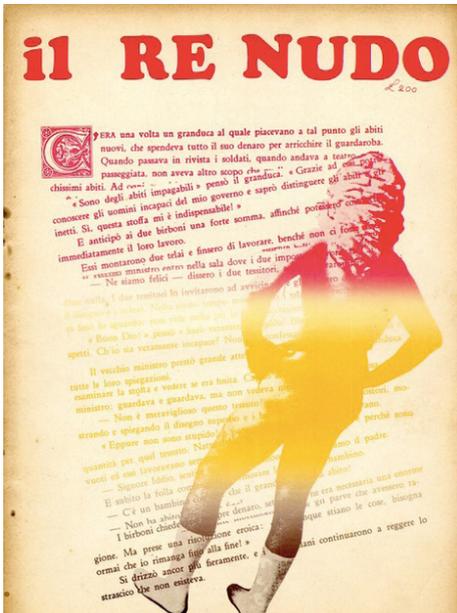
DALLA PARTE DEI GIOVANI E DELLA CONTROCULTURA

1970-1980: DIECI ANNI DELLA RIVISTA *RE NUDO*

TRA IMPEGNO E LIBERTÀ

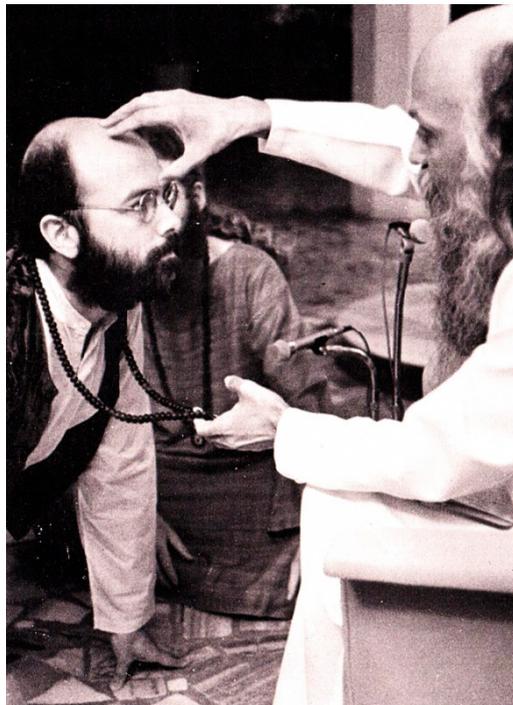
NELLA STAGIONE IRREPETIBILE TRA IL '68 E IL '77, UN GIORNALE SCOSSE I BENPENSANTI ITALIANI...

di SIMONE CAMPANOZZI



La Biblioteca di Forlì intitolata a Gino Bianco, giornalista e militante socialista (1932-2005), ha digitalizzato 88 dei 92 numeri di *Re Nudo. Mensile di controcultura e controinformazione*, usciti dal novembre 1970 al novembre 1980, lungo un decennio di grandi trasformazioni del tessuto sociale ed economico del nostro Paese e di tragici scontri sul piano politico e ideologico. La rivista, fondata a Milano da Andrea Valcarengi insieme a Guido Vivi (che uscirà ben presto per dissidi ideologici, relativi alla scelta di includere inserzioni pubblicitarie) e Michele Straniero, si fece da subito interprete dei nuovi bisogni culturali e delle istanze libertarie di quei giovani italiani che, fin dai primi anni Sessanta, avevano seguito i sentieri del movimento hippie d'oltreoceano, i freak inglesi, la musica beat e la controcultura di matrice anglosassone. *Re Nudo* dava spazio ai "fricchettoni" e al tempo di vita oltre le otto ore lavorative. Era la rivista, come la definì lo stesso Valcarengi in un'intervista a *la Repubblica* qualche anno fa, che si occupava delle altre sedici ore trascurate dalla politica, del «tempo libero e liberato», che parlava sì di politica ma, soprattutto, di sessualità, musica, droghe psichedeliche, festival e raduni giovanili, delle comuni, dei viaggi in India. Insomma, fu per anni una delle riviste di riferimento della controcultura, ponte tra la sinistra extraparlamentare meno ortodossa e il mondo freak alternativo più aperto al sociale.

Il numero 0 esce nel novembre del 1970, 16 pagine a 200 lire, come supplemento di *Lotta Continua* (per



aggirare le leggi che regolano il controllo della stampa), con una tiratura di 10.000 copie e riscuotendo subito un grande interesse. In quel primo fascicolo l'attenzione del lettore di oggi cade facilmente sull'articolo *Morte accidentale di un anarchico defenestrato* di Dario Fo. Il futuro premio Nobel, prendendo spunto da un fatto di cronaca giudiziaria del 1920 a New York, relativo all'uccisione dell'anarchico Salsedo, gettato dal quattordicesimo piano della questura centrale, scrive per *Re Nudo* una breve *pièce* ironica sulla tragica de-

GLI ANNI DELL'IMPEGNO

Nella pagina accanto: *Re Nudo*, a. II, n. 4, aprile 1971;

Re Nudo, a. II, n. 5, maggio 1971;

Re Nudo, a. II, n. 6, giugno-luglio-agosto 1971.

DALLA PARTE DEI GIOVANI E DELLA CONTROCULTURA

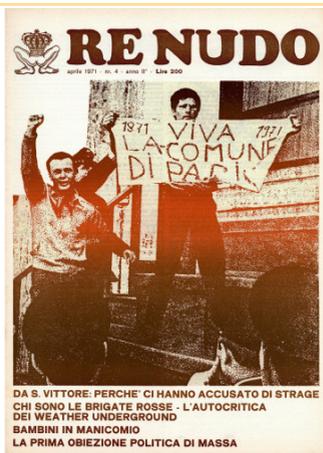
fenestrazione di Giuseppe Pinelli alla Questura di Milano, avvenuta meno di un anno prima. Sappiamo bene che il personaggio qui nominato semplicemente «commissario» (che nell'opera *Morte accidentale di un anarchico* sarà il «dottor Cavalcioni»), ossia Luigi Calabresi, era in quel periodo bersaglio di una martellante campagna di denuncia da parte di Lotta Continua e degli ambienti della sinistra extraparlamentare. Nella assoluta convinzione che fosse stato lui a scaraventare Pinelli fuori dalla finestra, verranno pubblicate per mesi lettere anonime e false notizie, come quella che Calabresi fosse un agente della CIA, e composta perfino una macabra ballata: «[...] Calabresi e tu Guida, assassini / se un compagno avete ammazzato / questa lotta non avete fermato / la vendetta più dura sarà [...]».

La fine della storia, la tragica mattina del 17 maggio del 1972, la conosciamo tutti. Purtroppo *Re Nudo* irriterà a quel vile omicidio con un vergognoso articolo dal titolo *Colpo di scena: suicidio di un commissario della politica (Pantere Bianche, n. 1, supplemento a Re Nudo, n. 12, maggio 1972)*. Erano anni di forti contrapposizioni politiche, anche armate. Sempre nel primo fascicolo troviamo articoli che riguardano le lotte in fabbrica, lo scontro tra padronato e operai, un quiz sulla marijuana, un pezzo sui fedaiyn palestinesi, un altro sulla musica. Tra le «piaghe» che affliggevano il proletariato contadino e operaio c'erano il caporalato e l'immigrazione di massa dal Mezzogiorno. Con l'articolo *50.000 valigie di cartone*, nel numero 1 del dicembre 1970, si denunciava lo sfruttamento dei meridionali da parte dei «negrieri», padroncini e padroni di medie e grandi fabbriche, e si dava voce ai giovani che si spezzavano la schiena per

dieci ore di lavoro e cinquemila lire al giorno.

Re Nudo si caratterizza fin da subito non solo come organo di controinformazione politica, ma come cassa di risonanza di una visione esistenziale da contrapporre a quella borghese. Nei primi numeri troviamo diversi articoli sui cantori dell'underground americano, tra i quali: *Huxley da intellettuale a visionario* (n. 1, dicembre 1970), *Come Artaud, come Beckett, W. Burroughs dice di essere: «l'ultimo scrittore»* (n. 5, maggio 1971), *Allen Ginsberg contro porci, amfetamine e sistema* (n. 10, gennaio-febbraio 1972).

La Milano dei compagni e dei *beatniks* diventa una *Controcittà*, nome della rubrica in seconda pagina, su cui si pubblicavano informazioni utili: «Dobbiamo produrre politica alternativa, cultura alternativa, vita alternativa, dobbiamo avere le nostre comuni, la nostra economia, i nostri lavori, le nostre scuole, le nostre cliniche, dobbiamo fottere l'economia [sic] del sistema borghese e dobbiamo farlo subito!». Nella rubrica, all'appello seguivano indirizzi di comitati per l'assistenza legale gratuita, in caso di reati politici, per l'assistenza medico-legale a chi avesse problemi di droga, per consulenza nell'uso di contraccettivi, quali la pillola o gli ovuli vaginali. Una città nella città, dove venivano indicate trattorie in cui mangiare con 500/700 lire (ad esempio, alla *Crota Piemontese* o da *Zia Carlotta*, dietro il *Cinema Rubino*), erboristerie e negozietti per nutrirsi in modo salutare e macrobiotico (in Piazza Santo Stefano), associazioni alle quali rivolgersi per una tutela legale in caso di morosità nel pagamento dell'affitto. Pur favorevoli all'uso di cannabis, marijuana e stupefacenti vari, si ammonivano i compagni a stare attenti alle droghe che giravano



per Brera, in particolare agli acidi e all'LSD mischiati con stricnina, per cui si rischiavano «viaggi pericolosi e cattivi rientri». Infine, si sollecitavano i lettori ad aiutare i compagni in carcere, portando o inviando loro pacchi alimentari, denaro, vestiti, giornali.

Re Nudo promuoveva le lotte del movimento femminista di quei primi anni Settanta, con uno sguardo ampio e pubblicando articoli di note attiviste a livello internazionale, tra le quali Irene Peslikis, artista ed educatrice, tra le fondatrici del Women's Art Movement, o Kate Millett, che aveva da poco pubblicato *La politica del sesso*, in cui sosteneva che l'oppressione sessuale fosse dominio politico (n. 3, marzo 1971).

Dalla lotta contro l'oppressione di genere a quella portata avanti dai giovani nei confronti dell'obbligo di leva. Una lettera scritta da sette compagni latitanti, protagonisti della «prima obiezione politica di massa in Italia», viene pubblicata nel numero 4 dell'aprile 1971, accompagnata dall'immagine di un carabiniere che mostra un lungo manifesto: «All'esercito dei padroni si risponde signor no», anche perché «l'esercito è un pilastro

del sistema». Del resto, il fondatore e direttore di *Re Nudo*, Andrea Valcarengi, aveva varcato qualche anno prima le porte del carcere militare di Gaeta, proprio come obiettore di coscienza politico. Sarebbe opportuno far conoscere alle nuove generazioni la lunga storia di reclusioni e sofferenze, che coinvolse decine di giovani renitenti alla leva nel secondo dopoguerra, in virtù di un profondo rifiuto della guerra e della violenza. E i numerosi processi giudiziari, alcuni dei quali suscitavano risonanza mediatica, dal caso di Pietro Pinna, del 1949, a quello di Giuseppe Gozzini, nel 1962 (il primo obiettore cattolico), che videro il coinvolgimento di grandi personalità come Aldo Capitini, Ernesto Balducci, don Lorenzo Milani, fino al leader radicale Marco Pannella. Il 15 dicembre del 1972, con la legge n. 772, viene finalmente riconosciuto il diritto all'obiezione di coscienza, nonostante ci sarebbero voluti anni perché la Corte costituzionale intervenisse a correggere gli aspetti più retrivi della norma. Secondo Valcarengi, la cultura underground si era diffusa anche in Italia come reazione all'incapacità dei movimenti rivoluzionari più politiciz-

zati di «dare una risposta al problema del superamento della scissione fra attività politica e vita privata». Di fronte ad un «problema esistenziale [...] sentitissimo» dai giovani, la risposta non poteva infatti limitarsi a quel «clima operaistico e militaresco» imposto dai vari gruppuscoli della cosiddetta sinistra extraparlamentare (cfr. Andrea Valcarenghi, *Underground: a pugno chiuso!*, introduzione di Marco Pannella, interventi di Goffredo Fofi, Carlo Silvestro e Michele Straniero, Roma, Arcana editrice, 1973).

La rivista, che avrebbe avuto per qualche anno la sua sede in Via Pietro Maroncelli 14 a Milano, dove venivano organizzati concerti musicali, proiezioni di film, performance e spettacoli teatrali, perfino un mercatino e una *free clinic*, porta avanti le sue battaglie libertarie contro il proibizionismo delle droghe, a favore di musica e di concerti gratuiti o a offerta libera («tutta la musica al popolo», perché «una società che sopprime la musica, fa sì che l'unica musica sia la soppressione della società»), invitando a viaggiare verso l'India, o ad Amsterdam, salvo poi constatare che certi percorsi alla ricerca di paradisi artificiali fossero ormai divenuti di moda, fin troppo «borghesi», e che portare la cultura di classe in certi Paesi risultasse a dir poco velleitario: «Ormai la strada, anche geografica, tra Oriente e Occidente è aperta. Migliaia di compagni vanno su e giù, per cui è giunto il momento di trattare la cosa politicamente. In Oriente è molto difficile fare politica di classe, la lotta è dura: la polizia spara ogni giorno su studenti e contadini» (n. 15, ottobre 1972).

Durante gli anni Sessanta e Settanta la musica, come è noto, diviene veicolo di istanze politiche, libertarie, di emancipazione sociale. *Re Nudo* or-

ganizzò annualmente, fin dal 1971, i *Pop Festival*, poi *Festival del proletariato giovanile*, che duravano tre giorni, sulla falsariga dei grandi happening musicali d'oltreoceano, il primo a Ballabio (in provincia di Lecco), il secondo a Zerbo (Pavia), poi dal 1974 al Parco Lambro di Milano, con un pubblico via via sempre più numeroso e la presenza di grandi artisti, da Edoardo Bennato ad Antonello Venditti, da Pino Daniele a Lucio Dalla. Ma i più ricordano, soprattutto, il festival che prese avvio il 26 giugno del 1976. La kermesse si protrasse per quattro giorni e rappresentò lo spartiacque tra il prima e il dopo. Comune e Provincia si rifiutarono di fornire acqua potabile, energia elettrica e servizi di pulizia, l'afflusso di decine di migliaia di giovani, molti dei quali stanziali con tende e sacchi a pelo, la decisione di far pagare mille lire all'ingresso del parco e una malcelata speculazione sui prezzi di cibi e bevande, che si tradusse nell'esproprio di un camion con centinaia di polli, nonché l'abuso di droghe leggere e pesanti faranno il resto. Cominciava a girare l'eroina e tra un pezzo di Finardi e uno di Ricky Gianco, si consumava uno strappo definitivo tra le diverse anime di quel variopinto mondo giovanile. Come è stato affermato, quei quattro giorni rappresentarono il culmine irreversibile della disgregazione del movimento controculturale. Si comprese che non era più possibile far coesistere le istanze libertarie e per molti versi velleitarie dei fricchettoni e degli alternativi che andavano e venivano dall'India, con la lotta urbana, le espropriazioni di case, il femminismo, la lotta all'eroina e i movimenti di liberazione. *Re Nudo* avrebbe continuato ancora per qualche anno a dar voce alle donne, agli antimilitaristi, agli omosessuali, ai

Qui sotto, da sinistra: *Re Nudo*, a. VI, n. 36, novembre 1975; *Re Nudo*, a. VIII, n. 59, novembre 1977; *Festival del proletariato giovanile*, Parco Lambro, Milano, giugno 1976 (fotografia di Dino Fracchia).



musicisti che si ribellavano all'industria discografica, ma non ci sarebbero più stati altri pop festival. Invece, da lì a pochi mesi, esplodeva il Movimento del '77 che, contrariamente al '68, fu un fenomeno tutto italiano. Ma Valcarengi aveva ormai deciso di intraprendere un proprio percorso esistenziale e di disimpegno politico. Nel 1977 compie il suo primo viaggio in India divenendo neosannyasin di Osho, col nome di Swami Deva Majid. Al suo ritorno a Milano "eredita" da Mauro Rostagno il locale *Macondo*, che diventerà *VIVEK*, centro di meditazione e ristorante. Ai più giovani occorre ricordare cosa rappresentò *Macondo*, inaugurato in Via Castelfidardo nel quartiere Brera, nell'ottobre del 1977, luogo di incontro e aggregazione del movimento, con un ristorante, un bar, negozi di artigianato, un cinema, una biblioteca, perfino una scuola di danza. La scoperta della letteratura sudamericana e del realismo fantastico aveva portato alla ribalta del pubblico italiano il capolavoro di Gabriel García Márquez *Cent'anni di solitudine*, e così si era cercato

di creare un luogo "magico", come il paese immaginario del romanzo, nel cuore della metropoli milanese. *Macondo* divenne in poco tempo un vero porto di mare, frequentato da giovani, sbandati, fricchettoni, ma anche intellettuali come André Glucksmann e Allen Ginsberg. Fu chiuso dopo appena centodiciassette giorni, il 22 febbraio del 1978, quando la polizia irrompe e arresta decine di giovani con l'accusa di possesso e uso di droghe. Valcarengi scrisse un duro articolo, esprimendo rammarico per la violenza ormai generalizzata all'interno della sinistra antagonista e per ribadire la sua distanza dai movimenti politicizzati: «Da dieci giorni tornato dall'India non amavo *Macondo* ma amavo le persone che conoscevo lì dentro che lavoravano. Però avrei voluto amare *Macondo*» (n. 63, marzo 1978).

Tra argomenti quali meditazione Kundalini, amore tantrico, insegnamenti del maestro indiano Bhagwan Shree Rajneesh, bioenergetica, con articoli ripresi e tradotti da testate come il *New Age Journal*, le scelte redazionali impongono sempre



più l'attenzione alla sfera fisica e mentale, un tratto quasi ossessivo: «Immergersi nelle vibrazioni dell'universo, rendersi conto di cosa significhi FAR PARTE DI UN TUTTO... IL MIO CORPO non è più MIO». Si leggono ragionamenti che mettevano in discussione perfino la battaglia, allora in pieno corso, relativa all'approvazione della legge sull'interruzione di gravidanza. Nel numero 51 del marzo 1977 Alberto De Bernardi, in un articolo dal titolo *Aborto. Il personale è personale*, asseriva che, di fronte all'evidente «scissione tra politica e bisogni», una legge sull'aborto non avrebbe fatto altro «che regolamentare la violenza che ogni donna subisce sul suo corpo: dallo stupro, al delitto d'onore, alla mielosa oppressione dell'amore coniugale».

La redazione del mensile aveva inaugurato una nuova linea politica, contestando l'assunto che la classe operaia dovesse dirigere il movimento e chiedendo ai compagni di procedere «senza nuove parole d'ordine, senza nuove ideologie». Occorreva dare nuovo spazio alla musica, discutere dei problemi che scaturivano da un uso sempre più

«consumistico» e «individualistico» della marijuana. Insomma occorreva guardare di più al sociale, alla difficile condizione dei giovani nelle famiglie, nella scuola, come testimoniava un ragazzo intervistato, nel numero doppio di gennaio-febbraio 1977: «C'è questo scontro di fatto con la famiglia, un grosso problema che bisogna affrontare in modo profondo, non basta organizzare un movimento delle fughe da casa, perché di fatto la fuga da casa non accresce il nostro potere di fronte alla famiglia; sarebbe un po' come dire: contro il lavoro salariato usciamo dalla fabbrica (anche perché di fatto non tutti possono andarsene di casa)». Nei fascicoli di *Re Nudo* del 1977 troviamo anche una marcata attenzione all'ambiente, contro le centrali nucleari, con articoli quali *Al contadino non far sapere quanto è buono l'uranio con le pere* e, addirittura, una notizia sulle «formiche verdi» australiane, quelle difese dagli aborigeni contro lo sfruttamento dell'uranio da parte di compagnie giapponesi e australiane, vicenda alla quale si ispirerà Werner Herzog in un film di parecchi anni dopo. I compagni denunciavano i danni delle industrie inquinanti, informando che in Italia esistevano oltre 600 fabbriche del tipo «ICMESA», di cui il 50 per cento straniere e il 30 per cento a capitale misto, a prevalenza straniero e pubblicando un lungo elenco di aziende, dalla Montedison alla Caffaro (ancora oggi tristemente nota) alla Union Carbide italiana, la stessa che provocherà nel 1984 il più grande disastro ambientale e umano in India. Si invitavano, quindi, i giovani ad andare in campagna, a coltivare le terre abbandonate, in nome di una scelta ecologica e di sostenibilità ambientale.

Dalla pagina accanto verso destra: *Re Nudo Pop Festival*, Zerbo (Pavia), giugno 1972; *Festival del proletariato giovanile*, Parco Lambro, Milano, giugno 1976 (fotografia di Dino Fracchia); Peter Orlovsky e Allen Ginsberg davanti al *Macondo* a Milano.



Ma tra marzo e maggio del 1978, il rapimento Moro irrompe con tutta la sua violenza. Swami Deva Majid, alias Valcarenghi, attacca senza mezzi termini la sinistra e il Partito Comunista Italiano: «Molti di quelli che oggi s'indignano davanti alle BR, ieri hanno fatto il peggio e non parlo dei democristiani, parlo dei comunisti. Italia, Spagna, Russia: decine di migliaia di anarchici, socialisti, rivoluzionari "fuori linea" massacrati dal partito depositario della verità marxista. Le BR sono qualcosa di diverso?» (n. 65, maggio 1978). Nel fascicolo successivo Gianni De Martino, già tra i fondatori della rivista *Mondo Beat* nel 1966 e tra i compagni del collettivo della redazione di *Re Nudo*, scrive l'epitaffio dell'intero movimento *Cosa resta del '68? Dio è morto, Marx è morto, il '68 è morto... e io stesso non mi sento molto bene*. Non restava che prendere *quel treno per Poona* (n. 67, luglio 1978), nell'illusione di poter percorrere una nuova strada di illuminazione, nell'Ashram del guru Bhagwan Shree Rajneesh, che proponeva ai suoi adepti «una porta per il silenzio». Archiviato «il privato è politico» e conclamata la morte

di Dio e delle ideologie, *Re Nudo* si avviava metastamente verso la fine della sua storia, e invitava i suoi lettori ad abbandonarsi alla «meditazione dinamica», un vero e proprio ossimoro, grazie alla quale sarebbero potuti divenire centro puro di energia. Perché, come affermava il Bhagwan, «questo sei tu, nella tua divinità, tu come Dio». Negli ultimi due anni *Re Nudo* si occuperà quasi esclusivamente di musica, viaggi (fisici e mentali), film, misticismi vari. La rivista chiude i battenti con il numero 92 del novembre 1980, causa troppi debiti e pubblicità in picchiata. Majid saluta i lettori, spiegando loro che morire significa anche rinascere. Del resto, è lui stesso a dichiararlo, morto un *Re* se ne fa un altro... E, in effetti, nel 1996 Valcarenghi riedita la testata – tutt'oggi attiva – in collaborazione con alcuni dei protagonisti della prima stagione, tra cui Claudio Rocchi e Franco Battiato, proponendo argomenti relativi all'ecologia e alla ricerca spirituale; ma, nella memoria collettiva, *Re Nudo* rimarrà quello degli anni Settanta, quello dei folli festival del Parco Lambro.

Simone Campanozzi

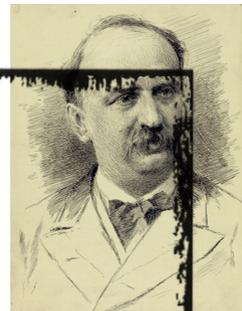
DOPO LE GUERRE VERE QUELLE DI CARTA

GIORNALISMO E POLITICA
A MILANO NEL 1859-60

IL PUNGOLO E GLI ALTRI

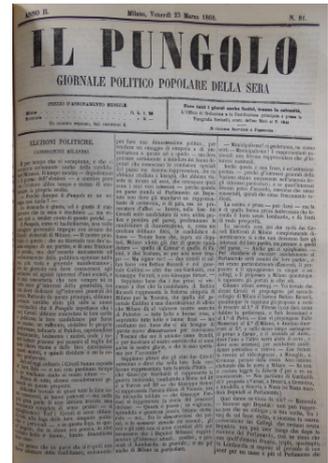
CACCIATI GLI AUSTRIACI, IN QUELLA CHE SARÀ LA
CAPITALE MORALE (E DELL'EDITORIA) NASCONO E SI
MULTIPLICANO TESTATE PER RISPONDERE ALLA
NECESSITÀ DI CREARE UNA NUOVA CLASSE DIRIGENTE

di *MARIACHIARA FUGAZZA*



COME COSTRUIRE UNA NAZIONE

Nella pagina accanto, nella foto grande Giuseppe Bertini, *Entrata di Napoleone III e di Vittorio Emanuele II a Milano dopo la battaglia di Magenta*, olio su tela, 1859, Museo del Risorgimento, Milano. Sopra, Leone Fortis ritratto da Vespasiano Bignami, Archivio Storico Ricordi; sotto, Pacifico Valussi. In questa pagina e nelle successive, alcune delle testate citate nell'articolo.



Nel 1859, nel corso della Seconda guerra d'indipendenza, la vittoria il 4 giugno dei franco-piemontesi sugli austriaci a Magenta creò grande fermento e l'ingresso di Vittorio Emanuele II e Napoleone III a Milano sancì una svolta di portata storica. Nella città che si preparava al cambio degli uffici e delle cariche, la fine del dominio asburgico e il passaggio della Lombardia al Regno sabauda produssero effetti visti anche nel mondo della carta stampata. Nel giro di poche settimane si affacciarono sulla scena testate nuove, oppure testate radicalmente mutate rispetto al passato. Il quadro comprendeva esperienze destinate a lunga vita e a vasta popolarità, e altre che conobbero una durata brevissima, in una stagione di rapide trasformazioni. A subire profonde modifiche fu anzitutto quello che era stato sotto l'Austria il foglio ufficiale, cioè

l'*I.R. Gazzetta ufficiale di Milano*, che dal 6 giugno si chiamò *Gazzetta di Milano*; nel nuovo assetto della proprietà entrò anche Giuseppe Rovani, la cui fama sarebbe stata legata in particolare ai *Cento anni*, il romanzo che dalla fine del 1856 aveva cominciato a uscire nelle appendici del giornale. Il compito della pubblicazione degli atti formali del nuovo governo fu assunto dalla *Gazzetta di Lombardia*, esordita già il 5 giugno e divenuta a distanza di pochi giorni *La Lombardia*. Nel panorama della stampa cittadina guadagnò visibilità *Il Pungolo* di Leone Fortis. Triestino, quest'ultimo si era dedicato alla letteratura e alla drammaturgia e dopo la partecipazione al 1848-49 aveva tentato strade diverse. A Milano dal 1857 al 1858 aveva tenuto un settimanale specchio della sua versatilità e dopo la chiusura da parte delle autorità si era spostato in varie località, finché i fatti intervenuti lo richiamarono

DOPO LE GUERRE VERE QUELLE DI CARTA

nella città ambrosiana. Qui, con lo stesso titolo del periodico soppresso, il 20 giugno 1859 lanciò un quotidiano di piccolo formato e dal costo modesto, che conquistò ampi consensi per lo stile disinvolto e dissacratore e il sostegno alla causa patriottica. Suscitò clamore in dicembre la decisione di divulgare su quelle pagine, con evidenti intenti critici, la lista dei personaggi che nel 1853 si erano felicitati con l'imperatore Francesco Giuseppe per essere sfuggito a un attentato. Novità di primaria importanza fu inoltre *La Perseveranza*, che grazie a personalità come Cesare Correnti e Cesare Giulini ebbe una consistente rete di collaboratori, spesso provenienti dalla cerchia di Carlo Tenca. Il varo richiese un notevole impegno economico e il «giornale *monstre*», come Tenca lo definì in una lettera a un amico, riuscì a presentarsi al pubblico il 20 novembre. Punto di riferimento di un'influente area d'opinione, *La Perseveranza*, di grande formato e dal prezzo superiore a quello degli altri quotidiani, si propose come baluardo di un moderatismo severo che induceva gli avversari a chiamarla scherzosamente «Donna Paola». La direzione andò al friulano Pacifico Valussi, al quale sarebbe subentrato anni dopo Ruggiero Bonghi.

Altre testate

La carta stampata milanese del 1859 non includeva solo esperienze di questo calibro, dato che diverse altre cercarono di ottenere visibilità, ad esempio la *Gazzetta del popolo*, apparsa in giugno e divenuta *Gazzetta del popolo di Lombardia*. *Il Pungolo* aveva esordito come *Giornale politico popolare della sera* e altri fogli si definirono politici, compresi alcuni di varia tendenza e su-

bito usciti di scena, tra i quali *Il Popolano* e *La Bandiera italiana*. L'armistizio di Villafranca, le dimissioni di Cavour, l'avvento del governo La Marmora-Rattazzi e l'avvio del processo di «piemontesizzazione» erano motivi di vivace confronto, ma una circolare del 16 luglio della Questura rivolgeva un richiamo contro la tendenza a trattare temi politici «in termini eccessivi e sconvenienti».

Con la dicitura di giornali politici erano venuti alla luce anche *La Gente latina* del medico Ezio Castoldi e *Il Progresso* di Giulio Casto, sequestrato in ottobre per un numero contenente la *Lettera di Giuseppe Mazzini a Vittorio Emanuele*. In novembre *La Gente latina*, con cui avevano collaborato tra gli altri Ausonio Franchi e Pietro Maestri, comunicò la sua chiusura e venne assorbita dal *Progresso*, che non era alla prima fusione avendo già assimilato la *Gazzetta nazionale italiana*. A sua volta il foglio di Giulio Casto sopravvisse assai poco, dato che prima della fine dell'anno fu ceduto al bergamasco Numa Palazzini, intenzionato ad avventurarsi sul terreno della stampa per impulso di Garibaldi. Continuando nella numerazione nacque così *La Vanguardia*, che parimenti conobbe una parabola brevissima, seguita da una temporanea ripresa del *Progresso*.

Nell'area democratica alla costellazione di testate dalla vita effimera si aggiunse *La Libertà*, organo della Società Unitaria, un'associazione di recente formazione. Infine nel gennaio 1860 un mazziniano di origine sarda, Vincenzo Brusco Onnis, esordì con *I Popoli Uniti*, da lui fondato nel capoluogo lombardo con lo scopo di «educare il popolo nei sani principj della vera libertà»,

come era scritto nel *Programma*. Polemico verso le roccaforti del moderatismo, anche questo foglio sperimentò un sequestro dopo l'uscita dell'articolo *Il dovere degli italiani*.

Le prime elezioni al Parlamento

Nel nuovo anno erano attese importanti scadenze: dopo le amministrative di gennaio, tornato Cavour al potere, le elezioni di marzo avrebbero scelto i rappresentanti al Parlamento di Torino. Mentre l'elettorato si andava organizzando attraverso la rete associativa, in merito alla realtà milanese intervenivano non solo giornali cittadini, ma voci dall'esterno quali da Torino *L'Opinione*, *L'Unione* e, su un fronte diverso, *Il Diritto*. Per sostenere incondizionatamente l'obiettivo monarchico-unitario si fece avanti anche *Il Piccolo Corriere d'Italia*, organo della Società Nazionale Italiana guidata da Giuseppe La Farina, che al fine di seguire da vicino gli sviluppi della situazione inaugurò a Milano *L'Elettore*.

Accanto ai lafariniani, nell'ambito ambrosiano i fautori dell'osservanza ministeriale, che si ritrovavano soprattutto nel Circolo per le Elezioni parlamentari, emanazione dell'influente Circolo dell'Unione, avevano le loro tribune nella *Lombardia* e nella *Perseveranza*. A tale orientamento moderato se ne opponeva uno di ispirazione liberale-indipendente, che era propenso ad affermare la necessità di armonizzare le finalità generali con le esigenze della società milanese e lombarda e



indicava come prioritarie l'autonomia di giudizio e le qualità personali dei candidati. Voce prevalente di questo indirizzo, che si riconosceva nell'Associazione elettorale, era *Il Pungolo*. Un terzo filone era rappresentato dall'opinione democratica, espressa dai giornali di recente conio e dalla durata precaria di cui si è detto.

Per i sei collegi milanesi le liste includevano figure di prima grandezza, a cominciare da Cavour e Farini, sui quali esisteva ampia convergenza. Per gli altri seggi i moderati appoggiavano nomi come Bettino Ricasoli, Anselmo Guerrieri Gonzaga ed Enrico Cialdini. A personalità come Garibaldi, Giuseppe Ferrari e Giuseppe Sirtori guardavano invece le formazioni di area democratica. La contesa più vivace si scatenò intorno al nome di Carlo Cattaneo, che superando i suoi molti dubbi e in seguito alle forti pressioni ricevute accettò la candidatura, subendo per il suo fede-

DOPO LE GUERRE VERE QUELLE DI CARTA



ralismo attacchi violenti dal fronte lafariniano e dalla *Perseveranza*, mentre il prestigio di studioso e il ruolo assunto nel 1848 gli valsero il favore deciso del *Pungolo* e dei fogli dell'area democratico-progressista. Le elezioni tenute il 25 marzo registrarono la vittoria delle personalità di maggior rilievo, in primo luogo Cavour e Farini. Tra i vincitori figurò con ampio margine anche Cattaneo, che vide nel risultato soprattutto un attestato di stima da parte del pubblico, e in alternativa alla partecipazione ai lavori parlamentari intese il suo mensile *Il Politecnico*, di cui aveva ripreso le pubblicazioni, lo strumento più adatto per intervenire sulle questioni di fondo riguardanti il quadro politico. Per i restanti tre seggi, deludendo le tendenze contrapposte e premiando la via intermedia, la scelta degli elettori cadde su Carlo Tenca, l'avvocato Antonio Mosca e, in seguito a un ballottaggio, Agostino Bertani. Di qui i toni entusiastici del *Pungolo*, che sottolineò la validità della linea adottata. L'affermazione

zione di alcuni candidati in più collegi richiese nelle settimane successive nuovi ricorsi alle urne.

Nelle file della sinistra particolarmente difficile fu l'azione del Circolo democratico, una formazione che a differenza delle altre aveva praticato una radicalizzazione delle posizioni e aveva contrastato la candidatura cavouriana, raccogliendo pochi consensi. Vasta eco ebbe anche una vicenda che occupò negli stessi giorni la scena. Un incontro autonomamente indetto in Piazza Castello nel quadro delle manifestazioni per l'anniversario dell'insurrezione del marzo 1848 provocò un clima confuso, a causa di voci sparse in merito al tentativo di farne una dimostrazione antigovernativa. Le autorità adottarono misure severe e Brusco Onnis, indicato tra i promotori dell'iniziativa, ricevette l'ordine di allontanamento dalla città. Per qualche tempo la stampa repubblicana avrebbe trovato in Genova uno dei suoi punti di approdo, visto che il 1° aprile 1860 vi esordì *L'Unità italiana*, che sarebbe stata più tardi spostata a Milano.

Nelle settimane e nei mesi seguenti nel capoluogo ambrosiano come nel resto d'Italia l'attenzione fu occupata dagli eventi in corso nel Sud. Anche la stampa ne era riflesso. E basterà segnalare l'apparizione tra giugno e luglio, in un supplemento al *Pungolo* e nella *Perseveranza*, di due testi dedicati alla spedizione garibaldina, entrambi di Ippolito Nievo, anche se il secondo uscì a firma dell'intendente generale della spedizione Giovanni Acerbi. Presto anche Napoli avrebbe avuto un *Pungolo* tra i suoi fogli. All'indomani della caduta del regime borbonico Fortis accorse

infatti nella città partenopea per fondarvi un giornale con lo stesso titolo.

Il confronto tra le parti continuò ad essere vivace. Per indicare gli esponenti della destra, accusati di essere arroccati a difesa delle proprie posizioni, nel linguaggio giornalistico divenne di largo impiego il termine «consorti». A proposito di tale espressione, nei suoi *Ricordi di gioventù* Giovanni Visconti Venosta avrebbe commentato, attribuendo a Fortis un ruolo attivo nella sua diffusione: «Così la *consorteria*, nome astratto e misterioso, e perciò tanto più adatto a commovere le fantasie, allignò subito anche in altri paesi; anzi parecchi se ne contesero l'invenzione, e diventò per un pezzo un bersaglio comodo per tutti, come se avesse corpo e forma».

Dopo l'Unità

Quale fu a Milano il cammino delle testate che avevano organizzato o riorganizzato le loro vite in funzione degli epocali cambiamenti del 1859-60? Mentre come si è visto diversi fogli conobbero un'esistenza precaria, *Il Pungolo* poté godere per alcuni anni di successo, ma la sua fortuna si sarebbe ridimensionata. Il già variegato panorama milanese si arricchì di nuovi giornali, alcuni dei quali raggiunsero posizioni di primo piano. Tra essi *Il Secolo*, nato nel 1866 e pubblicato da Sonzognò, che avrebbe avuto grande diffusione per la capacità di conquistare il pubblico popolare e al tempo stesso di esprimere contenuti graditi a intellettuali e borghesia, ottenendo vasto seguito nell'area democratica. Diretto dal 1867 dall'ex garibaldino Ernesto Teodoro Moneta, nel



1875 assorbì la *Gazzetta di Milano*, che continuò a comparire nella sottotestata.

L'importante affermazione del *Secolo* e l'avvio del *Corriere della Sera*, fondato nel 1876, segnarono il declino sempre più marcato del *Pungolo*, che al confronto appariva ormai invecchiato e su una linea di ripiegamento. Tribolato da questioni economiche sarebbe stato venduto nel 1879 a un finanziere, da cui Fortis lo riscattò pur non superando le difficoltà che l'avrebbero condotto nel 1892 alla fine delle pubblicazioni.

Poche esperienze giornalistiche avviate nel 1859 riuscirono a varcare la soglia del Novecento. Tra esse *La Lombardia*, durata attraverso trasformazioni fino al 1915. La più longeva di tutte, sino al 1922, si sarebbe rivelata *La Perseveranza*, sempre meno in grado di reggere la concorrenza. E come voce austera del conservatorismo lombardo avrebbe trovato posto anche nelle pagine di Carlo Emilio Gadda.

Mariachiara Fugazza

L'ETÀ D'ORO DEL CALCIO

Nella pagina accanto, un brindisi tra l'allenatore Nereo Rocco (a sinistra) e Gianni Brera; sullo sfondo, Gianni Rivera.

GIORNALISTI NEL MITO

TRENT'ANNI FA CI LASCIAVA BRERA:
RIVOLUZIONE IL LINGUAGGIO SPORTIVO

GIANNI L'IMMAGINIFICO

IL DIBATTITO È APERTO: FU UN LETTERATO O SOLO UN CRONISTA? INDUBBIAMENTE HA INVENTATO UNO STILE, E QUALCUNO LO HA PARAGONATO A GADDA

di NINO MINOLITI

A trent'anni dalla morte, avvenuta nel dicembre 1992, Gianni Brera ha ottenuto una definitiva collocazione nel panorama letterario italiano? La domanda può apparire provocatoria – e in parte lo è – perché stiamo parlando di un gigante del giornalismo italiano che ha lasciato di sé una sterminata produzione di articoli e una corposa e variegata bibliografia. Eppure è proprio la dimensione di Brera, di ciò che è stato, di ciò che ha rappresentato per intere generazioni di lettori e di colleghi, a suscitare la domanda. Perché la sensazione, perlomeno di chi scrive, è che proprio per la dimensione del personaggio, oggetto già in vita di studi, saggi e tesi di laurea, nonché, per dirla con un celebre slogan, di “innumerabili tentativi di imitazione”, quello che oggi ne rimane e si è sedimentato sia inadeguato alla statura del personaggio. Mettiamo subito, come si suol dire, i piedi nel

piatto: se noi consideriamo Gianni Brera, anzi «Gioanbrerafucarlo» come amava presentarsi, “soltanto” il più grande giornalista sportivo di sempre, è anche comprensibile e persino giustificabile che il tempo, trascorrendo, ne appanni la leggenda e ne eroda il monumento: tutto scorre, lo stesso destino è toccato ad altri colossi di quella professione, destinata, per le sue stesse caratteristiche, a vivere nell'oggi e a scontare un prezzo molto alto agli sfregi del tempo. Per dire: Luigi Albertini, Giorgio Bocca, Egisto Corradi, Enzo Bettiza, sono stati fenomenali interpreti della loro professione. Eppure, se si esce dall'ambito degli addetti ai lavori e dei cosiddetti circoli “alti”, il loro nome e la loro collocazione non riescono a valicare i confini della storia del giornalismo: non sono diventati – mi si passi il termine – termini di confronto orizzontali, nel senso di fruizione e di assorbimento nella cultura di massa, sono rimasti punti di riferimento verticali, seppure eccezionali.

Se a questo si aggiunge che il giornalismo sportivo ha da sempre scontato un deficit di credibilità sotto il profilo dello spessore culturale e della capacità di elevarsi verso forme di letteratura, seppure popolare, allora il cerchio si chiude in fretta: tutto som-



mato, visto che molte delle tesi sostenute da Brera, spesso estremamente divisive, hanno pagato un caro prezzo, in termini di esattezza, a quel giudice implacabile che si chiama tempo, allora è anche normale che il suo nome sia finito là dove deve rimanere, cioè nella storia del giornalismo, e non possa aspirare a qualcosa di più ampio. Per carità: essere considerato il più grande giornalista sportivo di sempre equivale già a garantire a Brera una sorta di immortalità, a farne in qualche modo un personaggio storico. Ma è proprio questo il nocciolo della questione: quella è la collocazione esatta? O non è stato invece un modo, magari inconsapevole, o magari no, per confinarlo in un'“area protetta”, dandogli una bella incensata, ma negandogli il vero pantheon che gli spettava, che è quello letterario? In poche parole: Brera è stato e deve essere ricordato, ed eventualmente studiato, come un grande giornalista o come un grande scrittore?

Siccome, come appresi una volta in una lezione di Angelo d'Orsi, la prima forma di onestà verso chi abbiamo di fronte è dire dove batte il proprio cuore, dichiaro subito che a mio modesto avviso Brera è stato non soltanto uno scrittore, prestato al

giornalismo, ma anche tra i più originali e geniali che siano apparsi nel Novecento. Quando morì, il 19 dicembre 1992, a 73 anni, in seguito a un incidente stradale, Giuseppe Pontiggia scrisse un ricordo sul *Corriere della Sera* che, ancora oggi, è illumi-

nante per comprendere quale fosse l'effetto-Brera. Dopo avere ricordato quanto ne detestasse le ormai celebri tesi, che volevano il calcio italiano destinato a difesa e contropiede perché espressione di un popolo che per indole e deficit atletici secolari solo da quella tattica poteva trarre il massimo vantaggio, e avere sottolineato quanto certi suoi pronostici si fossero rivelati alla resa dei conti gli equivalenti di scritte sulla sabbia, Pontiggia si abbandonava a questa considerazione: «E allora perché non si resisteva alla tentazione di leggerlo? Perché aveva la virtù di farsi leggere per quello che scriveva, non per le idee che si intravedevano al di là della pagina. Il suo stile ne sapeva più di lui. La corposità comica, la satira grottesca, la malinconia improvvisa di molti suoi spunti ne sapevano di più che le idee spesso discutibili cui li voleva ancorare. Si poteva non credere a lui, ma non a quello che scriveva. E questa è la qualità che fa uno scrittore».

Ecco, ritengo che a trent'anni di distanza sia questa la vera dimensione di Brera da recuperare. E da valorizzare e rilanciare. Brera, che aveva una cultura oceanica ed era capace di ricordare a memoria la data di matrimonio di Teodolinda, è stato

uno straordinario inventore di parole e definizioni, ha stravolto e riscritto il lessico sportivo attraverso definizioni e virtuosismi che sono diventati simbolici, ha affrontato una materia sino ad allora ritenuta solamente ludica – lo sport appunto – dandole una dignità diversa, elevandola a materia di approfondimento serio e scientifico (veniva dall'atletica leggera, che gli aveva insegnato come valutare il corpo umano a partire dalla macchina straordinaria che esso rappresenta). Nello stesso tempo, nei suoi pezzi alluvionali o nel diario che teneva sul *Guerin Sportivo*, *L'Arcimatto*, riusciva a tenere insieme l'alto e il basso, a mescolare la citazione storica o il latino con la descrizione di un risotto o di una battuta di caccia. Termini come *abatino*, per indicare un atleta privo del necessario nerbo atletico, accostato a Gianni Rivera, *goleada*, punteggio calcistico rotondo, *incornata*, cioè un colpo di testa, *pretattica*, vale a dire le dichiarazioni della vigilia con cui gli allenatori tentano di sviare i rivali; o soprannomi come *Rombo di Tuono*, coniato in diretta per Gigi Riva dopo una memorabile vittoria del Cagliari a San Siro contro l'Inter, o *Stradivalli*, per Gianluca Viali, che è di Cremona come Stradivari, o *Nuvola Rossa* per Felice Gimondi, fanno ormai parte della cultura sportiva tanto quanto le imprese che quei campioni hanno realizzato. E in mezzo a questi virtuosismi c'erano le incursioni nella storia, materia amatissima almeno quanto la gastronomia e l'enoologia, nella filosofia (l'allenatore Osvaldo Bagnoli era *Schopenhauer*, per il suo bonario pessimismo...), nella geografia.

«Non l'ho mai guardato come un giornalista sportivo, ho sempre pensato a lui come a un Aretino, come a un Gadda, per dire, a un maestro della lin-

gua», dirà dal canto suo Giorgio Bocca, nel momento del ricordo. Poi, è vero, alcune tesi di Brera col tempo hanno mostrato la corda: la sua insistenza sugli etnotipi, sulle differenze congenite delle popolazioni mediterranee rispetto a quelle nordiche, dovute ai riflessi delle vicende storiche e che si riverberavano automaticamente nelle differenti attitudini sportive, a partire dalle minori capacità atletiche delle prime rispetto alle seconde, già ai tempi in cui scriveva avevano creato ampie polemiche e divisioni, con accuse di razzismo respinte al mittente. Le sue tesi avevano spaccato la platea in "breriani" e "antibreriani", in "italianisti" propugnatori di un calcio tutto difesa e contropiede, come Brera sosteneva, opposti a chi invece pretendeva maggiore coraggio e un atteggiamento più aggressivo, più attaccante, più propositivo, e si riconosceva, come caposcuola, in Gino Palumbo, altro gigante del giornalismo. Se oggi Brera, che era cresciuto in un'Italia dove l'altezza media era inchiodata ben sotto il metro e settanta e ampie fasce di popolazione scontavano anni di denutrizione e malnutrizione, assistesse all'uscita di una scolaresca di liceali, di fronte a ragazzi alti sopra il metro e ottanta e a ragazze che non ci vanno tanto lontano, dovrebbe rivedere molte delle sue convinzioni. Mentre ancora da vivo aveva dovuto assistere allo spettacolo del Milan guidato da Arrigo Sacchi e costruito da Silvio Berlusconi, capace di sconvolgere la sua idea di calcio all'italiana, ottenendo successi strabilianti grazie a un modello che era l'esatto contrario di quanto da lui teorizzato. Ma, come diceva Pontiggia, le idee passano, deperiscono, non il modo che aveva inventato per porgerle. Quello continua a essere unico, irresistibile, peculiare. E se le pagine dei giornali vi pos-

sono sembrare troppo datate, inadatte a cogliere l'essenza dello scrittore Brera – anche se *L'Arcimatto* e la rubrica di posta al *Guerino* intitolata *La bocca del leone* restano, con *La stanza* di Indro Montanelli, a mio personalissimo giudizio tra le migliori interpretazioni di dialogo con i lettori nella storia della stampa italiana –, vi consiglio di recuperare alcuni dei suoi libri più belli: *Coppi e il diavolo*, biografia-romanzo della vita di Fausto Coppi, malinconica e commovente; *Il mestiere del calciatore* e *Storia critica del calcio italiano*, che attraversano le varie epoche del nostro sport nazionale grazie a coloratissimi ritratti, sintesi geniali e provocazioni comunque attraenti, anche se divisive e, con i parametri di oggi, talvolta politicamente scorrette; *Il corpo della ragassa*, che Alfio Caruso definì, nei giorni della morte di Brera, uno dei migliori romanzi del dopoguerra; e, appunto, *L'Arcimatto*, quel diario nel quale liberava le sue multiformi osservazioni, mescolando lo sport con la storia, la letteratura, l'arte, la caccia, la pesca, la gastronomia, con una scrittura libera e senza reticenze, che per afferrare meglio un concetto si permetteva persino di sconfinare nelle lingue straniere, urticante a volte, pure esagerata se volete, ma anche consolatoria all'occorrenza e sempre di profonda umanità.

C'è un ultimo aspetto sul quale mi vorrei soffermare, *last but not least* per quanto riguarda tutto il filo del ragionamento su Brera: il suo essere profondamente, visceralmente, squisitamente lombardo. L'amore per la sua terra, era di San Zenone Po, in provincia di Pavia, usciva praticamente in ogni suo scritto, anche quello apparentemente più marginale: attraverso l'ingresso di un vocabolo tradotto o importato direttamente dal dialetto, la descri-

zione di una zuppa o di un vino, dell'Olonza o del Po («il padre Po», evocato al contempo con infinito amore e con la paura dei disastri che potevano provocare i suoi capricci), della storia o dell'origine di una città e del suo nome, di un personaggio, di una battuta di caccia o di un'uscita a pesca, di un pittore, di un cuoco, di uno scrittore, di un condottiero... Era giustamente definito «Il Gran Lombardo» e credo che, tornando al tema della sua collocazione letteraria dal quale siamo partiti, Brera si possa e si debba considerare per la Lombardia quello che Andrea Camilleri è diventato, dopo di lui, per la Sicilia: il linguaggio “siciliano” del commissario Montalbano, attraverso la decisiva mediazione della televisione, è diventato, oltre che un caso editoriale, un modo per (ri)scoprire l'isola e il suo fascino, avvicinandole anche chi poteva essere frenato dal pregiudizio. Non ci sarebbe niente di scandaloso se, come riconoscimento postumo della sua grandezza di letterato verista, il Brera ritrovato si tramutasse in testimonial della “lombarditudine” nel senso più generoso della parola. Come lui già fece con queste parole: «Il mio vero nome è Giovanni Luigi Brera. Sono nato l'8 settembre 1919 a San Zenone Po, in provincia di Pavia, e cresciuto brado o quasi fra boschi, rive e mollenti. Ricordandomi seminudo con altri coetanei nelle acque della materna Olona, allora fresca e verde non meno degli altri bei fiumi lombardi, ho talora un brivido che sta fra il rimpianto e la paura. Il rimpianto è per quei giorni di beata e quasi animale incoscienza di noi e della nostra solida povertà; la paura si rifà certamente a lontane memorie biostoriche, e come l'Olonza fluisce a confondersi con i terrori che il Po ci ha lasciato nel sangue».

Nino Minoliti

UN'IDEA CONTROCORRENTE

In queste pagine, copertine della *Scena Illustrata* e la fotografia del suo fondatore e direttore Pilade Pollazzi.

RIVISTE CHE HANNO FATTO LA STORIA D'ITALIA

STORIA DI UNA TESTATA CHE HA RACCONTATO
LA NAZIONE DOPO L'UNITÀ

L'ITALIETTA MESSA IN *SCENA*

FONDATA, DIRETTA E ANIMATA DA UN ECCENTRICO PERSONAGGIO, HA RAPPRESENTATO IL PAESE A 360 GRADI, NON DISDEGNANDO IL DISIMPEGNO, LE COSE FUTILI, MA ACCOGLIENDO ANCHE LE GRANDI FIRME

di PAOLO PRATO

Se la cronaca è monopolio del quotidiano e la ricerca quello delle riviste accademiche, il terreno su cui già nell'Ottocento si muovevano i periodici illustrati è quello delle mentalità, dei gusti, delle mode, in bilico fra aristocratico e popolare, centrale e periferico, cosmopolita e provinciale. Il periodico raccoglieva gli stimoli della nascente cultura di massa e li riconfezionava in un formato appetibile contribuendo a sua volta ad arricchire l'immaginazione collettiva. Il caso della *Scena Illustrata* è esemplare a questo proposito: testata dalle forti ambizioni culturali, essa ha nondimeno accettato le sfide di una società dei consumi che si andava modellando a fine secolo e il prodotto finale è risultato di un bilanciamento, a volte tirato per i capelli, altre volte da manuale, fra due spinte opposte: soddisfare la curiosità e nutrire l'intelletto, educare lo spirito e sedurre con

le immagini, sviluppare il senso civico e pungolare la vanità. Il quindicinale fondato a Firenze da Pilade Pollazzi nel 1884 merita di essere affiancato a testate più accreditate come *L'Illustrazione Italiana*, *La Tribuna illustrata* o *La Domenica del Corriere*. Nei suoi quasi 150 anni di vita (la rivista esiste tutt'oggi, solo sul web) spicca un mezzo secolo di gloria, compreso tra gli ultimi quindici anni dell'Ottocento e i primi quaranta del Novecento.

L'editoria di massa è uno dei tre segmenti dell'industria culturale, assieme allo sport e al cinema, che contribuisce a sprovvincializzare la cultura italiana a cavallo del XIX secolo. Fra il 1884 e il 1895 i periodici erano aumentati di un terzo, passando da 951 a 1.269. Quelli popolari vantavano una crescita del 90%. Ma il vero boom avviene fra gli anni Venti e i Trenta del Novecento, con la massiccia introduzione delle fotografie. «L'intenzione delle riviste illu-

strate è quella di riprodurre perfettamente il mondo accessibile all'apparecchio fotografico», scrive Siegfried Kracauer, che vede in quella voracità un pericolo per la nozione stessa di "realtà". L'originale – afferma il tedesco – «invece di apparire dietro le infinite riproduzioni [...] tende a scomparire nella loro molteplicità, per continuare a vivere come fotografia artistica». E la sede privilegiata dove si compie questo "delitto" culturale è quella della stampa periodica: «Nelle riviste illustrate il pubblico vede il mondo, ma proprio tali riviste gli impediscono di percepirlo». L'affermazione suona come una condanna nei confronti di quelle pubblicazioni che sull'affastellamento spesso indiscriminato di immagini fotografiche avevano fatto la loro fortuna. Eppure, poco si adatta alla *Scena*, sempre misurata nel dispensare foto, forse solo per ragioni di costi. Il suo pubblico sembra difficilmente assimilabile ai lettori delle riviste americane, che per Kracauer «identificano il mondo con la quintessenza delle fotografie». Non si avverte nella *Scena* (almeno fino agli anni Dieci) un predominio della fotografia, ed è ciò che rende la rivista meno allineata alle tendenze del tempo.

Ai tempi della *Scena Illustrata*

Il giornalismo italiano nasce attorno al 1870, ha un'impronta marcatamente letteraria e denuncia una «desuetudine a descrivere fatti semplicemente e chiaramente, connessa all'educazione retorica-umanistica del giornalista italiano tradizionale». Se il giornalismo post-unitario aveva caratteri regionalistici e municipali, «la stampa d'intrattenimento aveva orizzonti più ampi, per necessità, più che per scelta». Firenze, città di Pollazzi, fu la culla delle riviste culturali e a lungo mantenne il primato na-



zionale in questo segmento dell'editoria che aveva profondi legami sia con la cultura accademica che con quella d'avanguardia. Nel capoluogo toscano le imprese si succedono con continuità lungo un secolo. Filosofia, arte e politica sveltano sopra tutto, espressione di un circolo di intellettuali. Le nuove testate impegnate si misurano anche nel campo dell'immagine: *Leonardo* (1903) sfoggia «8 pagine in elegante carta a mano decorata di esuberanti disegni», *Lacerba* (1913) disegni di Carrà e Boccioni. E così sarà per *Il Regno*, *l'Avanti della Domenica*, *Hermes*, *Varietas* (1904), *Musica e Musicisti*, che cambierà in *Ars et Labor* e nel '13 sarà fusa col *Secolo XX* e molte altre ancora, fino a *Noi. Rivista d'Arte Futurista* diretta da Prampolini, con Depero, Balla e Boccioni.

A fine del secolo inizia la stagione delle riviste decadenti, che ha nel *Marzocco* l'esponente principale. Il nuovo gusto estetizzante corrisponde all'insediamento della colonia anglosassone nella città del

Giglio. La critica d'arte sconfinò nel bozzetto mondano-letterario, «spesso superficiale ma sostenuto da una prosa vivace e da una abilità informativa che corrisponde alle richieste di aggiornamento di un pubblico borghese sempre più vasto». Al *Marzocco*, nato nel seno della borghesia ebraica cosmopolita, collaborano De Amicis, Mazzoni, Marradi, d'Annunzio dando vita al prototipo di rivista “militante”, espressione di un ambiente antiborghese e antiparlamentare. La *Scena* invece sembra assecondare i gusti consolidati: non era una rivista di idee nel senso battagliero del termine. Fu al contrario paternalistica e moderata e si prese cura del lettore fino ai più prosaici dettagli della quotidianità, mediando fra l'aspirazione filosofica, le necessità e i vezzi, dalla cura della calvizie all'arredamento del bagno, dall'educazione stradale agli animali esotici.

Marco Assirelli individua nella *Scena* la principale rivista illustrata di Firenze. Pollazzi, scrive, «singolare personaggio con notevoli ambizioni artistiche», tenta il rinnovamento grafico dalla fine del '97. Fino a quel momento fregi e tavole che adornavano la rivista «erano per lo più immagini importate dalla Francia o da altri paesi del Nord Europa» salvo quelle concepite *ad hoc* dal piemontese Giorgio Ansaldo. Il primo artefice del cambiamento fu Carlo Casaltoli, uno dei primi illustratori di *Pinocchio*, che avviò la lunga fase Liberty del quindicinale. Anche se «su un piano notevolmente inferiore» – sostiene Assirelli –, la *Scena* si avvicinava al gusto europeo espresso dalla tedesca *Jugend* (1886), capostipite dei periodici modernisti, e dai manifesti di Mucha. Ezio Anichini fu il più dotato fra gli illustratori della *Scena*. Di lui Assirelli sottolinea il «simbolismo onirico, del tutto privo di intellettualismi e portato piuttosto a ricostruire delicate visioni, per lo più os-

servate con occhi infantili, dove sogno e realtà procedono di pari passo nello stupore di una fiaba inquietata, spesso non a lieto fine». Tuttavia, «sarebbe stata un'eresia attribuire in ugual modo l'appellativo di “pittore” al sublime Segantini e ai vari Anichini e Casaltoli» – così come la cultura che riempiva le pagine del *Marzocco* non aveva gran che a spartire con la chiacchiera imperante sulle pagine della *Scena*. Ma, allora come oggi, l'editoria marciava secondo le regole del mercato prima che dell'arte, e così alcune ambiziose iniziative dovettero chiudere. La *Scena* invece si mantenne in vita oltre le mode effimere e nonostante le crisi, anche quelle prodotte dalla Guerra, restando fedele al proprio programma borghese, a volte provinciale. Così, mentre l'élite culturale fiorentina vedeva crollare le proprie tribune, incapaci di fronteggiare lo scorrere del tempo, Pollazzi arginava l'obsolescenza favorendo tempi lunghi di consumo. Una copertina ripetuta per cinque numeri era non solo un notevole risparmio, ma anche un messaggio al pubblico: lo invitava a fruire più a lungo dello stesso prodotto e così quel prodotto veniva valorizzato oltre misura, anziché invecchiato da una nuova copertina.

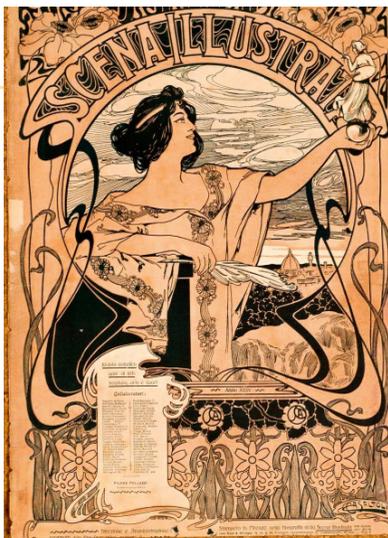
Le riviste culturali, le riviste d'arte

Nella sua originaria impostazione, la rivista si muove nel solco scavato dalla *Cronaca Bizantina*, testata che, seppur di breve durata (1881-86), fece scuola nel filone dell'estetismo puro: «I lussureggianti mezzi grafici della *Bizantina* appartengono al gioco edonistico, fanno parte della scommessa estetica e formale, sono decorazioni, finezze, capricci, *bombonnières* (a sentire la stampa plaudente e reclamistica dell'epoca) e non connotazioni di idee». È Sommaruga, editore della *Cronaca Bizantina*, che

più di Treves a cui fa capo *L'Illustrazione Italiana*, sembra indicare la strada a Pollazzi con un periodico le cui prerogative erano anzitutto «il richiamo visivo, l'attrazione che esercitavano la ricercata eleganza, la vistosità delle forme, la vivace originalità delle trovate».

Numerose anche le riviste d'arredamento e décor che nascono a cavallo del secolo. La più importante fu *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura* (1895) che annoverava fra i suoi illustratori Mataloni, presto assoldato dalla *Scena*. L'illustrazione in Italia subisce a lungo il fascino del simbolismo, movimento che, tuttavia, non ebbe da noi protagonisti di primo piano. «Fra le riviste illustrate letterarie e di varia cultura che operarono un rinnovamento in ambito estetico [...] – ha scritto Paola Pallottino – non si possono annoverare né l'aulica *L'Illustrazione Italiana* [...] né tantomeno la fiorentina *Scena Illustrata* [...] iconograficamente carezzevole per quanto riguarda il massiccio materiale d'importazione, ma in eterno ritardo per quello nazionale».

Un magazzino pittorico nell'era dell'illustrazione e del supplemento: questo il posizionamento della *Scena*: inattuale, leggermente sfasata rispetto ai tempi e forse per questo unica. Per gli argomenti trattati, il tono del discorso e la confezione, la rivista ricalcava infatti la grande stagione del “magazzino pittorico” quando ormai questo format aveva ceduto il passo all’“illustrazione”. E tale rimarrà anche quando una terza tipologia, il “supplemento”, s'imporrà sulle altre. Gli accostamenti con i magazzini



di metà '800 sono smaccati: ricostruzioni storiche in forma di aneddoto o articolo breve, dal tono moralistico; la geografia vista come schizzo folcloristico, «animata da una curiosità da entomologo e attenta soprattutto agli aspetti curiosi o stupefacenti delle popolazioni»; abbondanza di poesie, novelle, racconti e brevi drammi; proliferare di notizie, spigolature,

massime e curiosità. Il lettore della *Scena* si riconosceva in un programma che lo trasportava «nelle profondità del passato, negli angoli più remoti della terra, oppure, sbigottito dalle meraviglie della natura [...] finiva probabilmente con la sensazione di trovarsi sospeso in un tempo pressoché immobile».

La Scena Illustrata: ragioni e ambizioni

Per risalire alle radici della rivista bisogna tornare ai tempi del settimanale *Carlo Goldoni*, uscito a Firenze dal 12 settembre 1858 al 2 marzo 1859, per un totale di 24 numeri e una tiratura media di 800 copie. Dopo sei anni di silenzio, il *Goldoni* riappare il 3 gennaio 1866, quando Cesare Calvi cambia la testata in *Corriere di Firenze*. L'ingegner Pilade Pollazzi ne rileva proprietà e direzione a partire dal 13 gennaio 1880 e dopo quattro anni il *Corriere* diventa *Scena Illustrata*. Il primo numero esce il 9 giugno 1884 ma solo dopo quattro anni il progetto è maturo: nel n. 24 del 1888 Pollazzi lo espone in un editoriale dal titolo *MDCCCLXXXIX*: «Scopo della *Scena* [...] non è la ricreazione delle masse, né una tiratura di 100mila esemplari. Ma sì bene quello di coadiu-

vare potentemente lo studio delle creazioni del genio poetico, letterario, artistico, musicale e drammatico. Di soddisfare gli appassionati che amano l'arte in tutte le sue più splendide e svariate manifestazioni [...] Certo non mancano dei giornali speciali che parlano d'arte e di letteratura. Ma la *Scena* ha un'ambizione [...]: quella di abbracciare l'insieme della vita letteraria e artistica, di riassumerne e distillarne [...] per un pubblico d'élite, tutta l'essenza e il profumo. È un programma chiaro e moderno, che spazia all'interno dei generi che mescola senza pregiudizi. La rivista fa passare il lettore dal grave al dolce, dal piacevole al severo. Forte della cooperazione efficace ed attiva di novellieri e poeti, critici e cronisti, disegnatori e pittori più in voga... sa abilmente alternare la parte seria alla parte ricreativa, la storica alla fantastica, la nota grave colla frivola, l'allegro col lugubre... E mentre [...] porrà al bando tutto ciò che è noioso e continuerà a dispensare dell'erudizione, del sentimento, dell'immaginazione, dello spirito e dell'humor, ora con un brano descrittivo di De Amicis, ora con uno studio naturalistico di Lessona, per proseguire a stampare contemporaneamente la novella del Capuana, del Barrili, di Ciampoli e Misasi, la rassegna d'arte del Panzacchi, lo studio psichiatrico del Lombroso, il sonetto di Rapisardi e di Copée, le illustrazioni poetiche di Tanganelli, l'epigramma del Ghislanzoni, il profilo biografico del Giarelli, alternando generi, scuole e stili, si arricchirà – in ogni numero, di singolari, curiosi e piccanti – non impudichi – aneddoti, tali da far nascere un sorriso anco sulle labbra della più malinconica fanciulla».

Perché investire su una rivista illustrata? «Il rotocalco [ndr: termine che rimpiazza quello più generico di periodico illustrato, a partire dagli anni Trenta] è

sempre un prodotto a diffusione nazionale», scrive Nello Ajello, diversamente dal quotidiano che sceglie più spesso il suo pubblico in base alla collocazione geografica. I criteri che guidano le scelte editoriali attengono perciò alla qualità dei contenuti, all'inclinazione etico-politica, ai gusti di un pubblico trasversale. La scelta del Pollazzi – evitare ogni campanilismo, l'esaltazione della toscanità – si rivela moderna e vincente. Il suo pubblico era selezionato per classi di gusto, direbbe Bourdieu, e non per censo o appartenenza a una classe sociale.

Musica, primo amore

Il nuovo quindicinale si apre con un ritratto di Gemma Bellincioni, appena ventenne. È una scelta azzeccata, giacché colei che si sarebbe imposta fra le più osannate voci della lirica a cavallo del secolo, aveva esordito solo poche settimane prima ne *La Traviata* e la sua personalità non era sfuggita ai responsabili della rivista. Crich, specializzato nel lodare le femmine d'arte, firma il primo articolo. Il suo attacco è un esempio di come s'intendevano critica musicale e scrittura giornalistica un secolo fa: «Bellezza, gioventù, anima d'artista, intelligenza e mente eletta, ecco le doti che di tanto prestigio circondano la poetica silhouette [*sic!*] di questa ventenne fanciulla, figlia dell'arte e nell'arte educata fin dalla culla!». La sua carriera, che inizia parallelamente a quella della rivista, sarà seguita passo dopo passo, dai trionfi della *Cavalleria* a quelli della *Salomé*. Lo stesso dicasi di altre stelle del firmamento musicale, che la *Scena* non perde di vista un solo momento squinzagliando i suoi reporter in ogni angolo d'Italia e d'Europa, ovunque ci fosse un teatro d'opera. Negli anni '90 esplose la moda dei caffè-concerto. Un articolo del 1889, dal titolo *Contro i caffè-con-*

certs, prende posizione contro la musica leggera «che vera arte non è» ma «istrioneria, poltroneria e sbracato e plateale esercizio di pagliacci». E i *cafés-concerts* non sono arte: mille volte no. «Tutta questa roba è pulcinellaggine, è volgare e sudicio funambolismo. È arte che vien di Francia [...] Le canzoni sono sempre quelle dieci o dodici [...] Grandi colpi di grancassa, gran rumore, grandi stonature [...] Panche percosse, bicchieri cozzati, sedie sfondate, tube [...] con gran fragore schiacciate. Ed urla e grugniti e fischi da spaurire i cani». Qualche mese dopo i toni si fanno più concilianti: «Si ha l'aria di essere tutti fratelli [...] ognuno s'accorda per emettere dei bis canzonatorii o entusiastici. S'intuonano in coro i ritornelli. Ci si abbandona a mille becerate che la dignità imbavagliata del teatro non ammette [...] Ecco perché il caffè-concerto diventerà anco da noi una potenza». Gli articoli su dive e divette dei teatrini aumenteranno nel nuovo secolo, ma la diffusione del fonografo e ancora più l'avvento del jazz genereranno critiche spietate.

La cultura, fra kitsch e distinzione

I titoli degli articoli, spesso reboanti, non devono confondere. Si tratta di brevi elzeviri, non di saggi accademici: discussioni da salotto innescate da dilettranti versatili ed enciclopedici. Mai si va oltre la dimensione di un pensiero elegante. Solo gli articoli di natura scientifica, provvisti di note bibliografiche, sono affrontati con piglio accademico. La cultura umanistica di fine Ottocento, invece, era ancora lontana dalla scienza, beandosi di rimanere parola, ispirazione, frammento. Il campo della nascente cultura di massa, poi, era imbevuto di romanticismo. La poesia illustrata, che dimora fissa nelle pagine della *Scena*, offre un modello di kitsch d'an-

tan, dove il sentimentalismo è moneta corrente e le tensioni dell'arte sono assenti. Scrive Hermann Broch che l'Ottocento non è il secolo del romanticismo, ma il secolo del kitsch. Anche se, precisa, è proprio dallo spirito romantico che deriva l'atteggiamento kitsch: quell'esaltazione che tende a elevare in una sfera assoluta la più triviale quotidianità. «Chi in arte si limita a cercare soltanto nuove sfere di bellezza, crea sensazioni, non arte. L'arte è fatta di intuizioni di realtà e solo grazie a queste intuizioni essa si solleva al di sopra del Kitsch». Con l'ingresso nell'Art Nouveau e l'adesione incondizionata della *Scena* ai suoi dettami, il "tasso" di kitsch aumenterà vertiginosamente e su questo terreno la rivista si offre come splendido esempio agli studiosi di cultura di massa.

La cultura più sofisticata invece, a dispetto delle dichiarazioni d'intenti, non ha diritto di cittadinanza almeno nei primi anni di vita. S'ignorano i poeti simbolisti francesi, ad esempio. La poesia che campeggia nelle pagine del quindicinale sarà presto dimenticata dalla Storia e nessuno dei poetucoli di cui Pollazzi si circondava – fatti salvi Capuana, la Negri e pochi altri – potrà vantare una lapide incisa a futura memoria in alcun dizionario o storia della letteratura. Ma era la poesia che meglio si confaceva a una classe dirigente oziosa e viziosa, avida di sapere e in cerca di consolazione. Lì si arresta l'impeto pedagogico del Pollazzi, conscio che uno sforzo commerciale ha bisogno di certezze per dare i frutti sperati. Se la rivista aumenta le proprie tirature, allora perché sondare territori incerti come la poesia simbolista "vera" quando si può avere quella "all'acqua di rose" di Tanganelli e compari, più semplice da illustrare? Nella *Scena* trovano posto «il bozzetto e la critica, l'epigramma e l'idillio, la lirica

e l'egloga, la causerie e l'esegesi, il paesaggio e il ritratto, la biografia e l'aneddoto». In questo mix di generi letterari si avverte comunque una spinta alla modernità, frutto di calcoli di mercato e non solo di un progetto editoriale. È tale legame fra cultura e commercio a delineare un nuovo eterogeneo territorio e la battaglia per il progresso, di cui la *Scena* è fervente ma garbata sostenitrice, è parte di una strategia commerciale, prima che di una presa di posizione ideologica.

Pro o contro la Storia?

Il richiamo a evadere aveva accompagnato le scelte della rivista per trenta lunghi anni, evocato da ogni pagina, ogni novella, poesia, aneddoto storico trasfigurato, fregio, arabesco, disegno, fotografia... Ma l'appuntamento con la Storia e la Politica giungerà, inevitabile, con la Grande guerra, riportando il lettore coi piedi per terra. Mentre l'editoria periodica aveva spinto verso l'attualità istituzionale (l'epoca dell' *Illustrazione*) e poi verso una sua trasfigurazione emotiva (l'epoca del *Supplemento*), Pollazzi si faceva scudo dietro una concezione barocca della cultura: cultura come sapere da immagazzinare, dal fine nozionistico oppure ornamentale. Cultura come sfoggio di erudizione, più che come crescita individuale. Su molti punti la *Scena* è modernissima, ma sulla separazione fra cultura e politica è conservatrice o forse solo aristocratica. Si tappa il naso di fronte alla pervasività dei miasmi che giungono dall'esterno. Valga un esempio fra i tanti.

I fatti salienti della cronaca, che sui giornali appaiono in prima pagina con titoli a quattro colonne, sono inseriti all'interno della rubrica *Calende ed idi* senza sottotitolo. Ogni trafiletto di cui la rubrica si com-

pone è uguale all'altro. Il numero del 15 luglio 1914 riporta l'assassinio dell'arciduca d'Austria a Sarajevo avvenuto due settimane prima. L'avvenimento lascia presto il campo ad altro argomento, la storia di un elefante indiano che viene ucciso da 211 palottole. Commovente, ma indisponente se riportata subito dopo l'evento che avrebbe cambiato il corso della Storia...

Lo Sport, questo sconosciuto

L'effimera virata di Pollazzi verso lo Sport (1891), che rimarrà comunque uno dei tre pilastri assieme alla Letteratura e all'Arte, si inserisce in un clima di generale attenzione per i fenomeni sportivi. Nel suo nuovo programma Pollazzi afferma che la *Scena* continuerà ad occuparsi di «Arte universale e dominatrice [...] glorificante la potenza di spirito ed auspicante la fortezza de' corpi», rendendo omaggio sia alla letteratura che «alla cavalleresca affermazione schermistica. Accanto alla corsa vertiginosa de' pensieri, il plotone scarato che passa olímpicamente volando sulla pista del turf: allato alle cime inaccessibili degli artistici principi, le vette non meno sospirate e non meno immacolate de' nostri monti; allo stesso livello le escursioni sul grande pelago del sentimento e quelle sui mari, sui fiumi, sui laghi della patria [...] in una parola del Derby, del Club Alpino, dell'Jacht Club». E celebra «[...] lo sport brillante, pittoresco, profumato, elegante, aristocraticamente fine, a complemento di ogni altra finezza nell'esistenza di oggi, nuova espansione del mondo che febbrilmente va». È una dichiarazione di poetica, in sintonia con la Belle Époque che succede al dandismo d'inizio secolo. È la finezza gridata, che si trasforma in ostentazione. Se il dandy si caratterizzava per la freddezza



za, lo snob «si colloca per definizione nella passività dell'imitazione». Se «la vita del dandy è fatta per finire in un aneddoto, quella dello snob per propagandarlo». La *Scena* incoraggia lo snobismo.

Pollazzi, chi era costui?

«È un fenomeno di attività, di alacrità, di versatilità, di genialità... un fenomeno di orientazione, una esuberante proclività al buonumore, alla partecipazione di quanto costituisce la gioia e la spensieratezza del vivere, che in altri tempi ne fecero un appassionato cultore di sports. Allora le Casine lo videro abilissimo guidatore di bighe e di quadrighe nelle gare ip-piche [...] i maestosi leoni di Kesner accolsero l'audace nella loro residenza ferrata [...] le celesti alture [...] lo accolsero su un libero aerostato alla ventura, in balia dei venti, che lo condussero ad sfasciarsi la testa contro le rocce dell'Appennino [...] dilettandosi dell'incipiente automobilismo, prese parte alla Corsa alla Consuma, ed ebbe in premio la medaglia d'oro». Sono parole di Ulisse Tanganelli, che nel n. 5-6 del 1928 tratteggia un profilo del proprio direttore, dal quale emerge una personalità in bilico fra dandismo e superomismo, ideali sublimi e vanagloria spacona, delirio d'onnipotenza e acume trasversale. Un dilettante del pensiero, come dimostrano i suoi articoli. Un professionista dell'editoria, come dimostra la storia della *Scena*.

Due anni dopo Piero Bessi ricostruisce il clima degli esordi: «Nell'ultimo quarto del secolo XIX, fra il '75 e il '90 s'ebbe in Italia un singolare risveglio letterario, a cui forse non fu estranea l'agitazione parnassiana di Francia e la poesia teutonica e del Platen e dell'Heine [...] La passione letteraria era [...]

lo sport del tempo, quando gli sports fisici non ancora avevano preso l'aire». Pollazzi, «un giovane ignaro di speculazione e di affari», fu temerario, non avendo capitali da arrischiare. La *Scena*, continua Bessi, forse con qualche esagerazione, «raggiunse in pochi anni una tiratura superiore a quella di tutte le altre principali riviste italiane prese insieme» e Pollazzi, a soli 30 anni, diventò una star internazionale. A distinguere il suo carattere: 1) «la persuasione dell'utilità sociale e patriottica dei suoi intenti e l'ambizione di raggiungerli in pieno. 2) un'instancabile assiduità [...] l'impegno di non annoiare, di non abbracciare cause sbagliate». Ogni giorno lavora 10-12 ore per dirigere e amministrare. «Infaticabile, persistente, persino tirannico più con sé che con gli altri, per tutti vede, prevede, provvede, telefona, telegrafa, scrive, ordina, disciplina, coordina [...] Arrotondo del pensiero, di per di, ora per ora, affila sulla cote rotante la lama del suo acuto ingegno per rendere sempre più attraente l'opera sua, la *Scena*; suo pensiero dominante, implacabile assillo, sua croce e delizia [...]». Eppure, il suo nome è ignorato dalla totalità della letteratura di riferimento, tranne rare eccezioni. In un più recente compendio di storia e letteratura pubblicato in America apprendiamo che il Nostro pubblicò nel 1897 un libro dal titolo *Vibrazioni*, stampato a Firenze. Ma non è dato sapere altro, né il volume è rintracciabile presso le Biblioteche Nazionali di Firenze e di Roma.

Le firme illustri

Collodi è la prima grande penna del giornale, su cui firma recensioni teatrali e musicali. Nel 1885, lo scrittore italiano dell'Ottocento più conosciuto al mondo debutta con un articolo dal titolo *Una profet-*

zia, ironizzando sui guadagni della musica: «Cantante, sinonimo di milionario», insinua. Fra i collaboratori della prima ora spiccano Vittorio Bersezio, Luigi Capuana, Felice Cavallotti, Edmondo De Amicis, Renato Fucini e Cesare Lombroso. Il prototipo del “collaboratore eccellente” è quello dello scrittore e giornalista, di idee progressiste che mette in pratica con l’impegno attivo nella vita civile. Cavallotti fu deputato dell’estrema sinistra ed esponente del socialismo umanitario; Capuana fu sindaco; De Amicis aderì al socialismo; Collodi fu convinto mazziniano e attivo nelle campagne militari del Risorgimento.

Negli anni a venire Pollazzi attirerà altre grosse figure, fra cui Alfonso Daudet, Pietro Mascagni, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Sem Benelli, Massimo Bontempelli, Riccardo Bacchelli, Achille Campanile, Giorgio de Chirico, Grazia Deledda, Curzio Malaparte, Aldo Palazzeschi, Giuseppe Prezzolini. Scriveranno poco, ma l’esistenza stessa di un contatto epistolare col direttore o la gentile concessione di riprodurre una poesia già pubblicata altrove, basterà ad esibire i loro nomi nella lista di copertina. Il successore di Pollazzi, Augusto Chesne Dauphiné, farà ancora meglio, in soli sette anni, allargando la cerchia a Corrado Alvaro, F. T. Marinetti, George Bernard Shaw, Cesare Zavattini, Giovanni Papini, Odoardo Spadaro, Amalia Guglielminetti, Giorgio Scerbanenco, Giuseppe Marotta, Luciano Ramo, Salvatore Gotta, Nizza e Morbelli, Erskine Caldwell, Carlo Carrà, Vincenzo Cardarelli, Luigi Barzini. Sotto la sua gestione anche la grafica fece un deciso salto in avanti concentrando in soli tre anni (1940-43) illustratori come Venna, Brunetta, Bernardini, Garretto, Sepo, Molino, Porcheddu, Albertarelli, Leporini, Carboni e Bepi Fabiano. Già nei decenni

precedenti la *Scena*, tuttavia, aveva potuto contare su nomi come Giovanni Mario Mataloni (il padre del moderno cartellonismo italiano), Ezio Anichini, Ottorino Andreini, Luigi Bemporad, Giovanni Manca, Bruno Angoletta, Brunetta e, solo nel ’37, Antonio Rubino, uno dei più stimati.

Promozione, pubblicità, iniziative esterne

Nella “réclame” di fine secolo la *Scena Illustrata* occupa un ruolo di prima grandezza: «Colpisce il nitore compositivo – scrive Dino Villani a proposito delle inserzioni – che ne agevola la lettura nonostante l’affollamento, e l’accuratezza delle incisioni disposte con senso di equilibrio».

La salute è l’argomento principe: fra i ritrovati per migliorarla apprendiamo del Liparolito, che cura l’ischiate o sciatica; del sapone di catrame, rimedio contro il rossore, il bruciore, i foruncoli... ed è anche un buon sapone da toelette; di un ventaglio acustico, rimedio per sordi; del balsamo della Divina Provvidenza, che guarisce «infallibilmente le nevralgie, i dolori articolari e il mal solare; l’Elatina, contro le affezioni catarrali; l’Eau de Melisse, contro l’asma; dell’Acqua de’ Romiti contro le malattie veneree; del Fluido virile rigeneratore per curare l’impotenza [...]».

Poi ci sono i prodotti che aiutano a migliorare la qualità della vita e del lavoro, come «la nuova cucina rapida tascabile», per viaggiatori, impiegati, ecc. che fa bollire un litro d’acqua o di brodo o di latte in soli 4 minuti; la «speditiva», una centrifuga per «ottenere il burro in pochi minuti», una macchina da cucire, un estensore portatile per pantaloni, un ventilatore, uno «spunta-sigari», una lampada a petrolio, catene per orologio, amache per il giardino, un rivelatore per verificare la freschezza delle uova,

un filtro a carbone per purificare l'acqua, un «mungi vacche automatico», un «chiappa-ladri», antifurto che scoppia come una detonazione, unguenti e pomate per cavalli.

Infine, i beni superflui, che attengono alla sfera del loisir, dalla carabina da caccia di produzione berlinese all'ocarina, «nuovissimo strumento musicale sul quale ognuno, anche non musicante si mette in grado di suonare le più soavi melodie», l'Oleagine, «meraviglioso ritrovato olandese per attirare tutte le sorte di pesci», un *pince-nez* e manuali vari per veterinari, tintori, pasticceri, ballerini.

Dal 1897 compare un annuncio riguardante una «Agenzia letteraria, artistica, scientifica e per opere e studi amministrativi» annessa alla *Scena*. Si chiama Minerva e garantisce brindisi, discorsi, ricerche bibliografiche, eipitalami, necrologie, musica, numismatica, imposte dirette, trasporti ferroviari, compravendita di opere d'arte, opere teatrali. È una pubblicità interna che promuove servizi del terziario avanzato in grado di coprire tutti i campi del sapere: un altro argomento che esalta il fiuto imprenditoriale del Pollazzi.

I lettori

Una fetta consistente dovevano essere donne. E l'attenzione ad argomenti cari alle lettrici è sempre viva, incoraggiata da specifiche condizioni storiche: a fine secolo il femminismo monta come una piena e non vi è numero della rivista che non ne tenga conto. Il dibattito viene avviato con un articolo del 1892, dal titolo *Il femminismo. La donna e la sua funzione sociale*. L'autore (Azzarita), muovendo dal famigerato libro di Moebius, *L'inferiorità mentale della donna*, concede che questa inferiorità, che il neuropatologo tedesco dà per assoluta «con sussidio di

dati scientifici», non debba essere ritenuta tale, ma solo riconosciuta al momento, per via di condizioni storiche contingenti. Perciò è giusto che alla donna non siano concessi i diritti civili e politici fondamentali (il voto, ad esempio): essa ancora si dibatte in uno stato inferiore... Solo in un prossimo futuro, «quando la donna avrà raggiunto un grado di più perfetta evoluzione morale ed intellettuale», ella potrà pretenderli. La *Scena* doveva gran parte del proprio successo alla rappresentazione dell'universo artistico femminile (la stragrande maggioranza delle prime pagine fino a questo momento è dedicata a cantanti, attrici e ballerine) e allo sfruttamento della sua immagine. Al tempo stesso però cerca di esorcizzare il potenziale dirompente delle nuove idee: «Perché mai rinnegare sé stessa, voler essere uguale all'uomo?».

Quanto alla diffusione, solo nei primi anni la rivista riporta le tirature, che aumentano dalle 14mila del 1887 alle 35mila del '93. Con una quota annuale di £.10, gli abbonati dovevano essere circa 4.600, quasi un settimo dei lettori totali.

L'orientamento politico non lascia dubbi. In un articolo del 1920 a firma di Gualtiero Guatteri (*Il primo sciopero ... proletario*) si criticano i proletari «che guadagnano 40 £. al giorno» mentre proletari nel vero senso «sarebbero i piccoli borghesi e i lavoratori dell'intelligenza». Qualche numero dopo Piero Bessi insiste contro gli scioperi firmando *La liquidazione della fregola scioperaiuola*: «Il dilagare degli scioperi è rovina senza pari nel difficile momento in cui ci troviamo [...] la mania degli scioperi è [...] alimentata da uno sciame di loschi ciurmadori». L'estrazione borghese dei lettori la si deduce da un'infinità di articoli. Mario Pilo, ad esempio, firma nel 1893 *La lingua dell'avvenire*, ironizzando

sulla moda delle commistioni anglo-francesi: «My dear, je suis ravi della notizia del tuo prossimo arrivo: non potevo aspettarmi un più joli cadeau per la saison delle corse [...]». Altro esempio, la stroncatura de *I Pagliacci* («lo strazio della musica di Leoncavallo», 1895), opera osannata anzitutto da un pubblico popolare.

L'adesione al fascismo, pur ammorbidita da uno stile elegante, si farà evidente dal 1923 quando viene pubblicato un panegirico dedicato «A Benito Mussolini». Vi si legge: «Affidiamoci nell'artefice grande, nel più forte sviluppatore di energia vitale, il Duce Mussolini che siede al telaio della più grande Italia a tessere la tela degli eventi nazionali». Francesco Vita firma anche *L'oratoria di Benito Mussolini* (ottobre 1925), che si conclude: «Noi giovani [...] crediamo a quest'uomo, a questo emérito fabbro di energia umana».

I giudizi sulla *Scena*

La rivista non mancò di evidenziare gli apprezzamenti della stampa e di personaggi di grido. Una delle prime uscite internazionali fu la donazione (un bassorilievo in bronzo di Rivalta) che Pollazzi fece alla Comédie Française per la rinata Casa di Molière, nel 1903. La stampa francese, nel lodare l'iniziativa, allargò i complimenti alla testata, definita «grande rivista di Firenze», che «eguaglia sì pel testo che per le illustrazioni le migliori pubblicazioni dello stesso genere della Francia e dell'estero». L'«importanza artistica della rivista, diffusissima nel mondo artistico», viene attestata tra gli altri da *Le Figaro*, *Le Voltaire*, *L'Aurore*. Al coro unanime si aggiungeranno Verne – «la sua *Scena Illustrata* è una rivista benissimo intesa, diretta molto bene, in una parola assai moderna e destinata ad un grande successo» –, Zola – «la redazione della *Scena Illustrata* è accuratis-

sima. Basta avere buoni occhi per rilevare che questa rivista è illustrata nel modo più seducente. Essa non può che piacere e molto» – e Rostand – «non c'è rivista artistica più divertente, più varia, più bella che questa *Scena Illustrata* che vedo arrivare sempre con gioia».

Sul fronte domestico, spiccano i giudizi di Giolitti: «La sua *Scena Illustrata* è meritatamente circondata di bella fama nel campo della letteratura e dell'arte»; De Amicis: «La *Scena* è ogni giorno più giovane, più ricca di cose belle e gentili ed è sempre segnata d'un'impronta tutta propria amabilmente originale e geniale»; Carducci: «Caro Pollazzi, grazie. Gli splendori abbaglianti e le morbidity della *Scena* inondano tutta la mia stanza, sì che i vecchi libri gridano – Miserere a noi! dove ci nascondiamo?»; Marconi: «La *Scena Illustrata* è efficacemente interessante, splendidamente illustrata e di piacevolissima e istruttiva lettura».

Il racconto degli ultimi cinquant'anni offre pochi spunti d'interesse. Dopo la morte di Pollazzi (1940) la *Scena* viene riesumata nel 1948 da Rodolfo M. Foti a cui subentra nel 1960 Italo Carlo Sesti. Formato al *Roma* di Scarfoglio, passato per *Il Giornale d'Italia* e *Il Tempo*, Sesti (Amantea, 1915) riporta in auge una testata da tempo in declino, facendo lievitare gli abbonati da 3mila a 18mila e vantando una tiratura di 20mila copie. Negli anni '90 una media di 13mila appassionati mantiene vivo uno storico marchio che di lì a poco entrerà nel suo terzo secolo di vita. Dopo la morte di Sesti (2004) la *Scena* cessa di esistere come rivista stampata ma prosegue orgogliosa la sua avventura in Rete, sotto la direzione di Silvana Carletti che ne conserva l'ispirazione estetizzante e il gusto *démodé* senza per questo degnare dai binari della Storia e della cronaca.

Paolo Prato



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



CON PASSIONE ED ESPERIENZA

Nella pagina a fianco,
Romano Montroni
(fotografia di Yuma Martellanz).

UN MESTIERE FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

LA SCUOLA PER LIBRAI UMBERTO
E ELISABETTA MAURI

CREATIVITÀ ED EMOZIONI

PER IMPARARE UN MESTIERE ANTICO MA
IN CONTINUA EVOLUZIONE OCCORRE SFUGGIRE
ALL'APPIATTIMENTO GENERALE IN ATTO E
SFRUTTARE AL MEGLIO LE NUOVE TECNOLOGIE

di ROMANO MONTRONI

La crescente specializzazione dei saperi, la diffusione e la diversificazione dell'istruzione superiore hanno portato a una generalizzata "professionalizzazione" del lavoro. La differenza tra mestiere e professione è sempre più sfumata, ma a me piace dire che il libraio è un mestiere perché – per tradizione – i mestieri si basano sul *fare*, e per me la capacità di *fare* è fondamentale.

Credo inoltre nell'importanza di salvaguardare la tradizione, e di valorizzarla coniugandola con l'innovazione. Siamo tutti bravi ad aggiornarci e a correre dietro alle ultime novità, ma l'innovazione perde consistenza e significato se non ci sono dietro i principi della tradizione a darle solidità e a permettere di sfruttarne le potenzialità con intelligenza.

Il binomio "tradizione e innovazione" è uno dei temi centrali nei corsi della Scuola per Librai Umberto e

Elisabetta Mauri: da quasi quarant'anni la Scuola è un laboratorio di sperimentazione e dibattito sulle possibilità del libro. Per prima in Italia – e per seconda in Europa dopo Francoforte –, la Scuola ha promosso una discussione che non è limitata all'organizzazione e alla gestione della libreria, ma si estende a distribuzione, commercializzazione e promozione. Vogliamo infatti andare incontro alla profonda trasformazione in corso nel commercio dei libri, nella consapevolezza che il mestiere del libraio necessita di elementi tecnici, organizzativi e conoscitivi sempre nuovi. E ci proponiamo di dare un contributo per ridefinire la figura professionale del libraio, adeguandola ai nuovi ritmi della produzione del libro, formandola su strumenti di analisi e metodi innovativi e aggiornandola sulle esperienze professionali.

Agli allievi cerchiamo di trasmettere qualcosa del

nostro bagaglio di saperi ed esperienze, tenendo vivi l'orgoglio e la gioia di essere librai. Questo significa anche combattere la standardizzazione in atto, soprattutto in alcune librerie di catena, dove si assiste a un appiattimento generale che poco o niente ha a che fare con l'essenza del nostro mestiere – un mestiere fatto di creatività e di emozioni.

Chi non condivide questa impostazione ci considera dei romantici – un modo gentile per dire “dinosauri”. Ma la dimostrazione che questa impostazione è giusta ed efficace è data, tra l'altro, dal caso Waterstones. La grande catena britannica di librerie era sull'orlo del fallimento proprio perché aveva perduto identità e si stava trasformando in un supermercato. A salvarla è stato chiamato James Daunt, geniale libraio indipendente che ha sempre condiviso e messo in pratica i valori nei quali crediamo noi della Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri. Con passione, entusiasmo e intelligenza, in quattro anni ha risanato la struttura, non solo riportandola in equilibrio economico, ma anche restituendole quel ruolo di presidio culturale e di punto di riferimento per la comunità che negli anni aveva a poco a poco perduto. Come ci è riuscito? Innanzitutto, Daunt ha insistito sulla formazione dei librai, che sono ridiventati protagonisti dei loro assortimenti – perché quello che si vende nel centro di Londra non è lo stesso che si vende in una cittadina dello Yorkshire; e insieme all'assortimento, è ritornata a essere prioritaria la qualità del servizio. Inoltre, le vetrine di Waterstones non possono più essere “acquistate” dagli editori (e ovviamente erano solo i grandi a poterselo permettere). Questo ha significato rinunciare in prima battuta a un incasso sicuro, ma è stata una scelta lungimirante che ha restituito alle librerie prestigio e autorevolezza, attraverso proposte di



lettura diversificate e originali che nascono dal gusto e dalla sensibilità dei librai invece che dal potere del denaro. Tutto questo, in un Paese dove il prezzo è libero e Amazon (il nostro avversario più temibile in tutto il mondo) copre il 60 per cento del mercato. Daunt ha avuto il coraggio di restituire identità a Waterstones, e – il suo successo ne è una chiarissima conferma – l'identità è tutto!

La libreria è un'impresa commerciale che ha innanzitutto il compito di vendere libri per raggiungere l'equilibrio economico. Di contro, è vero che i libri non sono merci come le altre e che bisogna conoscerli per maneggiarli nel modo più efficace, dando loro un senso ulteriore: ovvero, creando proposte e percorsi di lettura. Ecco perché trascurare la formazione dei librai o pensare di applicare alle librerie le logiche della grande distribuzione è secondo me un

L'AMORE PER IL LIBRO

Nella pagina a fianco, allievi della Scuola per Librai
Umberto e Elisabetta Mauri
a Venezia (fotografia di Yuma Martellanz).

UN MESTIERE FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

errore gravissimo. La formazione è importante non solo per insegnare il mestiere, ma anche per fare aggiornamento e per rigenerare motivazione ed entusiasmo. I librai rappresentano infatti una risorsa immensa: se i libri sono uguali in tutte le librerie, le persone che lavorano tra gli scaffali fanno una differenza grandissima, con la loro competenza, la loro gentilezza, il loro entusiasmo. Non è un caso se la pandemia ha segnato la riscossa delle librerie indipendenti rispetto a quelle di catena. I librai più intraprendenti hanno saputo trasformare la crisi in un'opportunità: ricevevano gli ordini via mail, telefono o WhatsApp e poi li affidavano ai rider che li consegnavano in giro per la città (ma conosco diversi librai che li hanno consegnati personalmente), dando vita a una forma di resistenza civile. Loro stessi ne hanno tratto un vantaggio che non si esaurisce nel semplice incasso e che è destinato a durare nel tempo: hanno tenuto vivo e rafforzato il legame con i clienti (conquistandone di nuovi), ma hanno anche avuto la possibilità di capire quali titoli riasortire e quali invece rendere per farsi trovare pronti alla riapertura; inoltre hanno colto l'occasione per riordinare o addirittura riorganizzare lo spazio di vendita. Come ripeto sempre, in libreria non c'è bisogno di esperti di marketing: un bravo libraio, che abbia ricevuto una formazione adeguata e che abbia passione per il proprio lavoro, sa benissimo che cosa fare per aumentare il fatturato.

Durante un corso sul Servizio al cliente alla Scuola per Librai UEM ho mostrato agli allievi un manifesto che mi è capitato di fotografare in India e che quando Gandhi era presidente del Congresso era affisso in tutti i negozi del Paese: «1. Nel nostro negozio il cliente è un ospite di riguardo. 2. Non è il cliente che dipende da noi, siamo noi che dipen-

diamo da lui. 3. Il cliente non rappresenta un'interruzione del nostro lavoro, ne è piuttosto lo scopo. 4. Il cliente non è un corpo estraneo all'interno della nostra routine di lavoro, ne è al contrario parte integrante. 5. Non siamo noi che facciamo un favore al cliente servendolo, è lui che fa un favore a noi dandoci l'opportunità di servirlo». Niente di rivoluzionario, eppure al giorno d'oggi l'applicazione di questi principi non è affatto scontata.

Naturalmente, il libraio deve possedere anche tutta una serie di caratteristiche: voglia di superare i propri limiti, gusto per il lavoro ben fatto, spirito di squadra, capacità di sdrammatizzare le difficoltà di ogni giorno (dal cliente difficile a un ritardo nei rifornimenti), determinazione nel risolvere i problemi per diventare più forti... Tutti elementi che concorrono a formare una mentalità vincente. E a proposito di mentalità vincente: in un filmato che mostro spesso agli allievi, Julio Velasco – storico allenatore della Nazionale italiana di pallavolo e geniale motivatore – pronuncia una frase semplicissima ma folgorante: «Se la realtà è come è, e non è come io voglio che sia...». Ecco, il libraio non dovrebbe mai perdere tempo a lamentarsi per quello che non va, dovrebbe direttamente passare alla fase successiva: affrontare e risolvere! Anche per questo è fondamentale un atteggiamento ottimista.

Il gusto per il lavoro ben fatto è un'altra attitudine decisiva, e non solo per i librai; Aristotele diceva: «Noi siamo quello che facciamo ripetutamente. L'eccellenza, quindi, non è un atto ma un'abitudine». Dunque, non “pensare di fare”, bensì “fare”, sempre, il più possibile! Con consapevolezza e al meglio delle proprie capacità: molti si lamentano di non ricevere la giusta motivazione, ma – anche se è senza dubbio molto piacevole lavorare insieme a un

capo che infonde entusiasmo e che sa come gratificare la propria squadra – la motivazione è qualcosa che bisogna sapersi dare da soli, imparando a riconoscere e a coltivare i propri talenti.

Anche il più forte dei marchi alla lunga perde di credibilità se non

continua a essere sostenuto dalla volontà, dai talenti e dalle competenze delle donne e degli uomini che lavorano in azienda. E le librerie non fanno eccezione. Anche per questo è molto importante che i librai possano percepire se stessi non come semplici venditori ma come operatori culturali e produttori di valore – questo può essere più difficile all'interno delle librerie di catena, dove non sempre i dirigenti credono nella formazione e riescono a far sentire i librai persone, anziché semplici numeri.

Serve un po' di psicologia, a tutti i livelli: dev'essere un po' psicologo il direttore per far rendere al meglio il suo gruppo, e devono essere un po' psicologi i librai per far funzionare la squadra e per avvicinarsi al cliente, per esempio imparando a riconoscere quello che vuole semplicemente essere lasciato libero di esplorare da quello che invece ha bisogno di essere consigliato.

Nella mia esperienza ho avuto modo di notare che le cosiddette “piccole cose” (cortesia, ordine, pulizia) sono il presupposto imprescindibile per creare una libreria con l'anima, i cui librai sappiano far sentire il cliente accolto e riconosciuto, offrendogli proposte



di lettura, un servizio cortese e personalizzato, e – in definitiva – un'esperienza d'acquisto memorabile. L'unico modo per reggere alla concorrenza delle librerie online, che ormai da diversi anni spadroneggiano sul mercato, è proprio questo: conquistare la fiducia e la fedeltà del

cliente attraverso mille piccoli segnali e attenzioni. Le librerie online sono imbattibili dal punto di vista dell'assortimento, e sono senza dubbio comodissime in determinate circostanze: per esempio, quando si sa esattamente cosa si vuole, quando proprio non si ha il tempo di andare in libreria, quando si vuole mandare un regalo a un amico. Ma nemmeno le migliori sono in grado di generare il calore e le emozioni che solo un servizio al cliente prestato da librai in carne e ossa, e secondo le modalità che ho cercato di descrivere, può produrre: passeggiare tra i tavoli e gli scaffali di una libreria lasciandosi incuriosire dalle proposte, prendendo in mano i libri, sfogliandoli, toccandoli, è un'esperienza non replicabile!

Tutto questo, per dirvi che le librerie possono essere (e molto spesso sono) luoghi meravigliosamente speciali: i libri ispirano entusiasmi, suscitano curiosità, allargano gli orizzonti... sono, insomma, un po' magici. In questo senso noi librai, nonostante le fatiche e le difficoltà, siamo davvero dei privilegiati.

Romano Montroni

LA RICERCA SUI MAGGI

Nella pagina accanto, *Cilene alla città del sole*, campagna di ricerca sui Maggi, Costabona (Reggio Emilia), 1966 (Archivio Istituto Ernesto de Martino, fotografia di Riccardo Schwamenthal).

INIZIATIVE PER NON DIMENTICARE

COME E PERCHÉ NACQUE L'ISTITUTO ERNESTO DE MARTINO

L'OFFICINA DELLA MEMORIA

UN MONUMENTO ALL'ESPRESSIVITÀ POPOLARE,
DOCUMENTI SONORI PER RICORDARE I "DIMENTICATI"

di MARIA LUISA BETRI

Nel 1966 nasceva a Milano l'Istituto Ernesto de Martino, per iniziativa di Gianni Bosio e di Alberto Mario Cirese, l'uno un intellettuale e organizzatore di cultura socialista, vissuto tra studi storici, politica e lavoro editoriale in una rigorosa e coerente autonomia, l'altro fra i maggiori studiosi di etnoantropologia, entrambi mossi dall'intento di creare una struttura ove raccogliere, conservare, valorizzare i materiali sonori, incisi su nastro magnetico, documenti delle più varie forme di espressività popolare, dai canti politici, di lavoro, di protesta alle testimonianze di militanti e ai racconti di vita, dalle manifestazioni di piazza ai riti, alle feste e alle rappresentazioni teatrali, che ricercatori animati da interessi diversi erano andati raccogliendo nel corso di un quindicennio in campagne condotte "sul campo" in numerose regioni italiane. Nell'intitolazione a Ernesto de Martino, figura di studio-

so «scomodo e poliedrico», da poco scomparso, l'Istituto aveva inteso significativamente richiamarsi al metodo innovativo delle ricerche che questi aveva svolto nel Mezzogiorno sul lamento funebre, sul tarantismo, sulla magia, ignorati o considerati residui di un mondo arcaico e primitivo, e che sin dal 1949, nel saggio *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* pubblicato sulla rivista *Società*, aveva sostenuto il superamento della concezione tradizionale, antiquaria e tendenzialmente conservatrice del folklore negando la speciosa divisione tra etnologia e storia. In quelle campagne condotte all'insegna della interdisciplinarietà, le équipes, composte anche da sociologi, musicologi, psicologi, avevano affiancato alle riprese fotografiche e filmiche l'uso pionieristico di un nuovo strumento tecnico: il magnetofono. Di cui Bosio alcuni anni dopo avrebbe tessuto un vero e proprio *Elogio* (1967), quale mezzo in grado di ridonare alle «classi op-

presse», da sempre ai margini o escluse dalla cultura scritta, la possibilità di preservare la consapevolezza della propria cultura fissando la traccia sonora dei loro «modi di essere, porsi e comunicare». E sulla valenza «progressiva» dei temi al centro dell'etnologia di de Martino ebbe a osservare: «Il pianto funebre, i tarantati, la canzone narrativa, i maggi [rappresentazioni di teatro popolare] sono forse forme inadatte, o adatte a una battaglia di retroguardia? [...] Questi riti e questi nodi fanno parte di un complesso che sempre ha reso non integrato né integrabile il mondo popolare: si tratta di capirne la verità, cioè il valore: le isole di "ignoranza" sono isole di resistenza».

La fondazione dell'Istituto fu l'approdo concreto della riflessione teorica sulla «funzionalizzazione della ricerca folklorica alla storia» che Bosio era andato maturando sin dalla sua direzione, dal 1949 al 1953, di *Movimento operaio*. A quella rivista edita a Milano presso la appena costituita Biblioteca Feltrinelli aveva collaborato una generazione di giovani storici, da Ernesto Ragionieri a Renato Zangheri, da Franco Della Peruta a Franco Catalano, da Gastone Manacorda ad Alberto Caracciolo, prossimi a divenire protagonisti di una intensa stagione storiografica, i quali, respingendo l'interpretazione crociana del fascismo come parentesi, si disposero a ricercarne le ramificate radici e a studiare le vicende, sino ad allora inesplorate, del socialismo delle origini grazie anche a un imponente lavoro di reperimento e di scavo di fonti documentarie inedite. La linea impressa al periodico da Bosio, tacciato di «corporativismo» e di «minoritarismo», da chi, anche per suggestione delle critiche



di area comunista, auspicava invece una apertura alla intera storia d'Italia e in seguito gli subentrò nella direzione, mirava a far emergere la varietà e la vitalità del primo socialismo italiano nella fase antecedente alla mediazione politica operata dai partiti sulle espressioni immediate dell'antagonismo sociale, e tale da esprimere una propria storia e cultura autoctona, oppositiva, ma non per questo subalterna.

Nello sviluppo di un progetto più ampio che prese le mosse da quella esperienza, il filo rosso della sua attività di organizzatore di cultura sino alla sua prematura scomparsa nel 1971 fu l'intento di «raccolgere l'apporto creativo» dei materiali di comunicazione orali, visivi e scritti provenienti dal mondo popolare e di renderli fruibili in maniera tecnicamente corretta. L'acquisizione documentaria non divenne quindi un accumulo inerte di materiali, ma si propose come patrimonio vivo, da diffondere in forme diverse di intervento e tramite vari strumenti di comunicazione, dal libro, al disco, al filmato, allo spettacolo. Così, sotto la sua guida, le tematiche della cultura popolare e dell'inchiesta sociale

IL CONCERTO

Qui sotto, una copertina dei Dischi del Sole.

Nella pagina accanto, Paolo Ciarchi, Ivan Della Mea e Paolo Pietrangeli durante un concerto nel 1966 (Archivio Istituto Ernesto de Martino).

INIZIATIVE PER NON DIMENTICARE

ebbero maggiore rilievo nelle collane delle Edizioni Avanti!, rese autonome nel 1964 con il nome di Edizioni del Gallo a causa dell'incompatibilità tra il suo progetto di rendere la casa editrice una sorta di "zona franca" e la volontà di controllo della direzione del Partito socialista. Dal 1960 nei Dischi del Sole si pubblicavano, nella versione originale o nella riesecuzione, repertori di canti politici, sociali e di protesta raccolti da un folto gruppo di ricercatori e musicisti che facevano capo al Nuovo Canzoniere Italiano e all'omonima rivista, ove si discuteva della loro razionalizzazione e riproposta. Mentre il filone di una nuova canzone d'autore intessuta di temi politico-sociali, fortemente critica nei confronti delle disuguaglianze e contraddizioni della società neocapitalista e della mercificazione di un edulcorato *folk revival*, trovava in Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Fausto Amodei, Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli alcuni dei suoi interpreti più originali. Infine, ebbero una vasta eco, non senza strascico di polemiche, due spettacoli teatrali portati alla ribalta nel 1964 e 1966. Durante *Bella ciao*, al Festival di Spoleto, l'esecuzione di *O Gorizia*, canzone antimilitarista della Prima guerra mondiale, provocò tumulti in sala e fuori, denunce e addirittura interpellanze parlamentari; mentre in *Ci ragiono e canto*, «rappresentazione popolare su materiale originale» curato da Cesare Bermani e Franco Coggiola, con la regia di Dario Fo – e dall'esplicito sottotitolo *nasco, pian-*

go, grido, ammazzo, mi faccio ammazzare, faccio all'amore, rido, mi affatico, prego, credo, non credo, crepo –, la sequenza delle canzoni raccontava la drammatica fatica del vivere.

La rete di ricercatori, di gruppi musicali, di associazioni, di circoli, di leghe di cultura che era andata crescendo intorno a questa articolata attività e ne aveva fatto un punto di riferimento, sul finire degli anni Sessanta si trovò a dover mutare la prospettiva dell'indagine sull'espressività popolare svolta prevalentemente nel mondo contadino, e allora da condurre in una società sia strutturalmente mutata dall'avanzato industrialismo e dall'urbanizzazione, sia percorsa dall'ondata dei movimenti studenteschi e delle lotte operaie. Per citare il caso di Milano, Roberto Leydi, etnomusicologo che aveva inizialmente condiviso il progetto dell'Istituto de Martino, aveva cominciato a registrare alla metà degli anni Cinquanta le residue



testimonianze di un mondo popolare urbano, operaio e artigianale, che stava per scomparire: grida di venditori ambulanti e di imbonitori di piazza, musica di suonatori girovoghi, brani di cantastorie, piccoli concerti d'osteria. A distanza di vent'anni, il cambiamento della fisionomia metropolitana e della cintura industriale, non diversamente da quanto era accaduto, sia pure su scala minore, in molte altre città, le trasformazioni dei processi produttivi all'interno delle fabbriche, i mutamenti della composizione della forza lavoro e dei comportamenti operai, la crescita di

nuove forme di aggregazione, soprattutto giovanile, inducevano quindi a riorientare il metodo e le premesse teoriche dell'indagine. Nel progetto di una «storia globale delle classi lavoratrici», la cosiddetta “ricerca urbana” finì tuttavia per costituire un nodo di problemi rimasto per certi versi irrisolto, nonostante alcuni significativi risultati di ricerche su grandi fabbriche, dalla Pirelli alla Fiat, sulle trasformazioni strutturali di quartieri operai, sul degrado abitativo delle borgate romane, su alcune situazioni di città-fabbrica nell'Italia centrale (Isola del Liri, Colleferro, Terni).

Nel frattempo, entrati in crisi i grandi punti di riferimento sia della cultura storiografica liberale, sia di quella d'ispirazione marxiano-gramsciana, e anche per influsso di certa saggistica francese e anglosassone, nei nuovi percorsi degli studi di storia sociale sulle classi e i gruppi nelle trasformazioni della società, sulle condizioni di vita e di lavoro dei ceti popolari, sul pauperismo e l'emarginazione, sulle mentalità, e via dicendo, acquistò crescente rilevanza l'apporto delle fonti orali, tanto che, nell'uso, si conìò il sintetico termine di “storia orale”. «Un fantasma» – come ha osservato Alessandro Portelli, tra i primi ad avvalersi di queste fonti e a riflettere criticamente sul loro utilizzo – che cominciò ad aggirarsi «per i corridoi dell'accademia», superciliosa, quando non apertamente ostile, e soprattutto sospettosa sulla loro attendibilità. Sul rischio di sottovalutarle o di sopravvalutarle, finendo per azzerarne la specificità, «trasformandole in un mero sussidio, o illudendosi che siano un rimedio per tutti i mali», aveva per altro già ragionato Bosio alla fine degli anni Cinquanta iniziando la



stesura di una monografia sulla storia del suo paese d'origine, nella Bassa mantovana, dall'Unità all'età contemporanea, alla quale si dedicò a più riprese senza giungere tuttavia a concluderla, e pubblicata postuma con il titolo *Il trattore ad Acquanegra. Piccola e grande storia in una comunità contadina* (1981). L'intento di documentare «il mutare dei mezzi di comunicazione collettivi e di massa» corrispondente alle trasformazioni dell'economia agricola e alle vicende politiche gli aveva infatti «imposto – come aveva considerato – di valorizzare un particolare tipo di fonte, quello cioè della tradizione orale», mettendola comunque a confronto con quelle scritte e parificandola sul piano dell'attendibilità. Negli anni più recenti, in verità, rimosse le residue diffidenze e le polemiche prese di distanza, grazie alla messa a punto metodologica sul loro utilizzo

IN SCENA

Qui sotto, una scena dello spettacolo *Ci ragiono e canto* (Archivio Istituto Ernesto de Martino). Nella pagina accanto, sopra, registrazione di un canto di gruppo, Perlupario (Caprino Bergamasco), 19 maggio 1974 (Regione Lombardia Beni Culturali, Fondo Ricerca de Martino, fotografia di Otello Bellamio) e (sotto) del racconto di Guido Vanalli, Perlupario (Caprino Bergamasco), 18 maggio 1974 (Regione Lombardia Beni Culturali, Fondo Ricerca de Martino, fotografia di Otello Bellamio).

INIZIATIVE PER NON DIMENTICARE

raffinando l'analisi delle problematiche inerenti ai rapporti tra ricordo individuale e memoria collettiva, e approfondendo la riflessione sui modi e lo spazio narrativo in cui avviene la loro produzione, le fonti orali hanno ormai acquistato piena cittadinanza nel novero degli strumenti della ricerca storica. Nella nastroteca dell'Istituto de Martino le fonti per la storia orale, per l'etnomusicologia e l'antropologia culturale costituiscono un grande archivio sonoro, fissato in oltre 6.000 tra bobine e audiocassette, per circa 15.000 ore di registrazione effettuate in tutte le regioni italiane, ma in particolare in Lombardia, Piemonte, Emilia-Romagna, Liguria, Toscana, Marche, Lazio, Abruzzo, Puglia, Calabria, Sicilia e Sardegna. Di particolare interesse anche i documenti sonori della sezione internazionale, riguardanti alcuni movimenti di liberazione dal colonialismo e quelli registrati a Parigi durante il movimento del '68. Suddiviso in vari fondi, questo materiale, in parte frutto di ricerche promosse dall'Istituto, e in parte donato o depositato da ricercatori e associazioni che ne hanno condiviso le finalità, è attualmente soggetto a un'operazione di riversamento dai supporti originali, spesso deteriorati o in cattivo stato di conservazione. Tra le più importanti d'Europa, la raccolta è conservata nel complesso architettonico rinascimentale della Villa di San Lorenzo al



Prato, a Sesto Fiorentino, ove il de Martino si è trasferito dalla sede milanese nel 1996, dopo aver vissuto, nella miope indifferenza della politica e delle istituzioni, una lunga fase di crisi finanziaria e organizzativa legata alla chiusura della produzione editoriale e discografica e all'e-

saurirsi, nel mutato clima politico, dei circuiti per promuovere «la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario», come programmaticamente affermato nella denominazione completa dell'Istituto al momento della sua fondazione.

Se la nastroteca è sicuramente l'asse portante del patrimonio documentario del de Martino, di altrettanto interesse sono, a corredo, fondi fotografici, di video e di filmati, una biblioteca specialistica di oltre 5.000 volumi e di 200 periodici, una collezione di dischi, una raccolta di materiale minore (manifesti, volantini, opuscoli vari). La vivacità dell'attività editoriale e discografica emerge dai materiali conservati nell'archivio cartaceo, che contiene una cospicua raccolta di corrispondenza e di carteggi con figure di rilievo della vita politica e culturale italiana e internazionale (Pietro Nenni, Ferruccio Parri, Sandro Pertini, Emilio e Joyce Lussu, Lelio Basso, Vittorio Foa, Elio Vittorini, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Danilo Montaldi, Luciano Bianciardi, Diego Carpitella, Giovanni Pirelli, Agostinho

Neto, Ernesto “Che” Guevara). Nella sezione che raccoglie materiali di cui Bosio via via si avvalse nella stesura di alcuni dei suoi saggi o per l'approntamento di pubblicazioni nelle collane delle Edizioni Avanti! e del Gallo i nuclei più consistenti di carte testimoniano i fuochi tematici dei suoi interessi storiografici: la rivalutazione critica dell'esperienza della prima Internazionale, l'anarchismo, le prime forme di organizzazione operaia, la stampa operaia e socialista, le memorie dei militanti, i primi scioperi agrari nella Bassa padana.

Tenendo fede alle sue istanze originarie, l'Istituto de Martino oggi è impegnato a tutto campo nello studio delle «culture popolari della contemporaneità», spaziando dalle nuove marginalità urbane agli aspetti delle culture dei migranti, alla sperimentazione dei linguaggi e dei generi musicali, che ha nell'annuale *InCanto. Rassegna del canto di tradizione orale e di nuova espressività in Italia* la sua rappresentazione più vitale. In dialogo con il mondo scientifico, nazionale e internazionale, impegnato nell'*oral history* e nelle discipline etno-antropologiche, in collaborazione con un arcipelago di associazioni e centri di ricerca che operano in numerose regioni, dalla Lombardia al Veneto alla Toscana, dal Lazio alla Puglia, e interagendo con le istituzioni e gli enti locali, il de Martino continua ad avvalersi nelle sue attività di organizzazione culturale di una gamma di strumenti: dalle pubblicazioni di volumi alla rivista specialistica *Il de Martino*, edita dal 1992, dalle collaborazioni discografiche alla promozione di spettacoli, rassegne, incontri, seminari. La sua è dunque una attività che si elabora in una sorta di laboratorio a più voci, al



quale si addice il termine di “officina”, e da cui emerge una proposta culturale, nella dilagante invasione del web, che seguita a mantenere caratteri di alternativa originalità.

Maria Luisa Betri



IL JAMAICA A MILANO

Nella pagina a fianco, in primo piano Lina Mainini, Alfa Castaldi, Arturo Carmassi e Cesare Peverelli ai tavolini del *Jamaica*, Milano, 1953-54 (fotografia di Ugo Mulas).

LUOGHI OGGI TROPPO TRASCURATI

DALLE RIVISTE AI CAFFÈ LETTERARI ALLE
CASE DELLA CULTURA ALLE FONDAZIONI

DOVE ABITA LA CULTURA?

L'EPOCA IN CUI L'INTELLETTUALE AVEVA UN RUOLO
FONDAMENTALE E DI GUIDA NELLA SOCIETÀ ITALIANA

di DANIELA SARESELLA

La cultura – ammesso che si sia d'accordo, nell'odierno e occidentale mondo capitalistico, dominato dalla corsa al profitto, di considerarla ancora un "bene" – è certamente e per eccellenza uno di quei beni detti "immateriali", che per essere conservati non hanno bisogno né di casseforti casalinghe, né di caveaux bancari. Si affida anzi per lo più – oltre che alla memoria (e direi anche agli atti quotidiani) dell'uomo – a supporti poveri come sono le pagine dei libri, solo da poco sostituiti dai sofisticati supporti digitali, e viene elaborata spesso nel silenzio di una stanza e nel ritiro dal mondo.

L'immagine sembrerà ovviamente rétro, eppure se ci limitiamo a considerare la cultura cosiddetta umanistica non siamo tanto lontani dal vero, nemmeno nell'anno di grazia 2022. Si può obiettare, semmai, che silenzio e solitudine non sono o non sono mai stati l'unico ed essenziale com-

plemento della ricerca e del sapere, e che la complessità del bagaglio culturale di cui tutti in qualche misura partecipiamo esclude il lavoro e la dimensione esclusivamente individuale. Anzi, le pagine dei libri di cui parlavamo si sono moltiplicate talmente, e sono tutte così necessarie alla cultura d'oggi, che certo non si nascondono nei caveaux, ma hanno comunque e paradossalmente bisogno della "materialità" di luoghi come le biblioteche, gli istituti di cultura, i musei. E non parliamo neanche qui, e di nuovo ovviamente, dei bisogni della cultura e della ricerca scientifica, con i suoi laboratori e con le concrete forme della sua sperimentazione.

La cultura ha tradizionalmente il suo ambito primo ed essenziale nella scuola, che si preoccupa anzitutto di trasmetterla, facendoci salire "sulle spalle dei giganti" che ci hanno preceduto, e che prepara alla sua successiva elaborazione nelle sedi universitarie, negli istituti di ricerca o nelle

solitarie riflessioni cui alludevamo prima. Ma scuole e università, per importanti che siano, non sono affatto sedi esclusive del bene “cultura”. Che dire per esempio, a Milano e sempre limitandoci all’ambito umanistico, di istituzioni come la Scala, il Circolo Filologico, il Conservatorio, il Piccolo Teatro o la Triennale? Ma, per tornare ai libri e anche prescindendo dalle biblioteche, non è Milano la capitale riconosciuta dell’editoria e quindi della “materializzazione” e della divulgazione del sapere? Ad essa dunque – e non solo per campanilismo – faremo in particolare riferimento per ciò che segue.

A Milano fu fondata una delle prime “Case della Cultura”: luoghi per la cultura dove stare, sostare, abitare, vivere; e discutere, confrontarsi, crescere. L’esperienza ebbe inizio nel 1946 «con intenti soprattutto di dibattito» e come espressione unitaria, dopo la guerra, delle forze di sinistra, e tuttora vi si tengono incontri, cicli di lezioni o presentazioni di libri, anche se difficoltà finanziarie e problematiche pandemiche ne hanno limitato negli ultimi anni l’attività: legata soprattutto al Pci, ne fu tra i fondatori Antonio Banfi, docente di Filosofia nell’allora università; «nel 1952 ne divenne segretaria Rossana Rossanda, allieva di Banfi e funzionaria del partito», come leggo in un volume recente che proprio ai *Luoghi*



della cultura è intitolato e che non solo a Milano e ai nostri anni guarda, ma spazia su tutta l’Italia del Novecento e su – come da sottotitolo – *Istituzioni, riviste e circuiti intellettuali*. L’ha pubblicato nel 2021 per Carocci una studiosa, Albertina Vittoria, che ha al suo attivo diversi volumi sulla storia politica e intellettuale del secolo scorso (tra cui *To-*

gliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964), sempre per Carocci, del 2014) e che con Nicola Tranfaglia ha dato alle stampe nel 2000, per Laterza, una *Storia degli editori italiani* che costituisce per certi aspetti un precedente di quest’ultimo, se non altro per l’attenzione che l’uno e l’altro dedicano ai libri e al mondo della loro produzione, nonché a quel particolare prodotto della carta stampata che sono le riviste, luoghi per eccellenza – sembra di poter dire – dell’elaborazione culturale e del dibattito che la anima e la fa crescere, come pure della sua diffusione militante, cioè del suo immediato incontrarsi e scontrarsi con le idee e le esperienze altrui, e del suo conseguente correggersi o imporsi, del suo diventare altra cosa e diventare magari libro, monumento di quel sapere che si va inseguendo.

Il campo di indagine è quello della cultura umanistica di cui già dicevamo: storia, lettere e filosofia in particolare. Né si potrebbe fare altrimenti volendo offrire un panorama che sia insieme

LA CALUSCA DI PORTA TICINESE

Qui sotto, copertina del volume *I luoghi della cultura*, di Albertina Vittoria.

Nella pagina accanto, Primo Moroni all'ingresso della sua libreria, la Calusca, in Porta Ticinese, Milano, maggio 1977 (fotografia di Uliano Lucas).

LUOGHI OGGI TROPPO TRASCURATI

unitario e sintetico e che riesca a disegnare un percorso non frantumato da troppi e diversi specialismi; ed è puntando sulle riviste che Albertina Vittoria riesce a coniugare l'immaterialità della cultura alla materialità dei "luoghi", anzitutto perché è proprio nell'ambito e nella costruzione di ogni numero di rivista che l'elaborazione del pensiero trova uno spazio di dibattito e di confronto che è anche concretamente rappresentato dal ritrovarsi insieme a discutere, dalla vicinanza fisica, dall'amicizia o dall'inimicizia anche personale che spinge a percorrere certe strade e ad approfondire certe idee.

Proprio da una rivista si comincia, dalla famosa *Voce* che agli inizi del Novecento vide Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini impegnati a farsi spazio fra i letterati del tempo e a «individuare insomma il modo concreto per agire nella società», cambiando la dimensione dell'uomo di cultura ottocentesco e facendone – come già diceva un'altra studiosa della cultura e della politica, Luisa Mangoni – un «intellettuale»; e fu Alberto Spaini, futuro germanista, a parlare della *Voce* come «di una "scuola", "una vera scuola", in contrapposizione alla cultura del tempo e a quanto veniva impartito nelle università», perché era in quell'ambito che si trovava quel «fervore di idee e di studi» finalmente capace di «riempire immediatamente l'esistenza».

Altri nomi e altre iniziative seguiranno; negli anni Trenta è una piccola rivista giovanile di Firenze, *Solaria*, a dare voce alla nuova letteratura

guardando fuori dai confini nazionali, e sono i nomi di coloro che la animavano allora, da Montale a Gadda a Vittorini, a proporre sul piano della scrittura come uscire dalle secche del conformismo imperante. A Milano è un'altra rivista di giovani, *Corrente*, a sostenere, ormai alle soglie della guerra, le tendenze più avanzate della poesia e dell'arte; e anche il più paludato *Convegno* si farà spesso carico, attraverso i suoi autori e le iniziative teatrali del suo direttore Enzo Ferri-

reri, di indicare tendenze non sempre in linea col pensiero del regime dominante. Sempre a Milano è sulle colonne del *Politecnico* che nel dopoguerra si lancia il proclama per una "nuova cultura" e che si svolge il problematico dialogo fra una cultura che si vuole "libera" anche nei confronti degli orientamenti politici, e una politica che si dichiara cultura essa stessa. E sarà sempre sulle riviste che continuerà il confronto nei decenni seguenti, si chiamino *Società* o *Nuovi Argomenti*, *Il Punto* o

Passato e presente, *Belfagor* o *Nuova Corrente*, *Quaderni rossi* o *Quaderni piacentini*: luoghi o canali di una cultura non specialistica ma viva e vitale, militante, contemporanea; "luoghi" che soprattutto fra gli anni Sessanta e Settanta hanno avuto incredibile sviluppo e che a Milano, in quegli anni, la libreria Feltrinelli di Via Manzoni esponeva su buona parte dei suoi tavoli mettendone temi e problemi a disposizione dei tanti che se ne volevano abbeverare.

Il nome di Feltrinelli rimanda esso stesso al rinnovamento culturale del dopoguerra e, prima che



alla casa editrice oggi ben nota, a una biblioteca sorta nel 1949 per iniziativa di Giangiacomo: «L'obiettivo era di costituire un centro di raccolta per lo studio della storia del socialismo e del movimento operaio italiano e internazionale, per la storia economica e delle idee economiche e sociali», riferisce Albertina Vittoria (p. 158), che sulla copertina del suo volume pone un'immagine di quella che è oggi, in Viale Pasubio, la modernissima sede della Fondazione Feltrinelli, quasi a dare evidenza all'importanza e "necessità" di luoghi concreti anche per la cultura del presente e del futuro, e ad alludere non solo alla conservazione delle memorie, ma alla necessità di armonizzare passato e presente, e di rilanciare il sapere dal chiuso di ormai vietati "pensatoi" alla vivacità di una società e di un mondo in sempre più veloce – e si spera non solo economica e produttiva – espansione.

Si dovrebbe ricordare tuttavia che accanto e in qualche modo "prima" di questi possenti organismi sono stati luoghi di cultura i salotti di tante case private, signorili o meno, che a giorni stabiliti davano ricetta agli ingegni del tempo e ai loro conversari, e che non pochi libri sono stati composti ai tavoli di un caffè dove era facile, una volta, trovare un ambiente caldo e accogliente dove intrattenersi e confrontarsi. A Firenze sono rimasti famosi per gli anni Trenta gli ambienti delle *Giubbe Rosse* e del *Paszkowski*, frequentati da Papini, Prezzolini, Soffici, Salvemini, Montale, Luzi, Pratolini; sempre negli anni Trenta a Milano il *Caffè Craja*, presso il Teatro Filodram-



matici, e negli anni Cinquanta il *Blu Bar* di Piazza Meda dove si incontravano il sabato sera Alfonso Gatto e Vittorio Sereni, Nelo Risi e Bartolo Cattafi, mentre gli artisti hanno avuto a lungo ritrovo, presso l'Accademia di Brera, ai tavolini del *Jamaica*, ricordati come tali anche nell'autobiografia (*La ragazza del secolo scorso*) che Rossana Rossanda pubblicò nel 2005. Ma dovremmo ricordare, come luogo di incontro degli intellettuali milanesi, anche la libreria Einaudi di Vando Aldrovandi e, per la generazione ribelle degli anni Sessanta, la Calusca di Primo Moroni; mentre a Roma è stata a lungo e di nuovo la libreria Feltrinelli di Via del Babuino a favorire incontri e discussioni.

Un libro come quello che stiamo scorrendo non si sofferma, ovviamente, su queste realtà "minori", che pure hanno a loro modo collaborato a quello svecchiamento e a quella democratizzazione della società di cui si è sempre sentito il bisogno, e dà conto, piuttosto, delle istituzioni che hanno storicamente favorito, coltivato e rappresentato lo sviluppo degli studi e delle conoscenze e che, pur vantando una storia addirittura

secolare, come la ben nota Accademia della Crusca o quella dei Lincei, sono tuttora attive. Nel 1956 i dati dell'ISTAT certificavano la presenza di 229 istituzioni culturali, aperte a tutti i campi del sapere: da quella musicale di Santa Cecilia, la cui nascita risale al XVI

secolo, a società come quella "geografica" di Roma o quella "astronomica" di Milano, e fino alle "deputazioni di storia patria" delle varie regioni e province italiane. E come dimenticare che in quegli stessi anni Cinquanta aveva inizio l'avventura della televisione, il cui "video" ha costituito a tutti gli effetti un luogo di acculturazione? Una cultura non certo specialistica ma che, come è stato detto, ha fatto conoscere l'Italia a molti italiani, e che tuttora ci aggiorna con i suoi talk-show (e ci confonde) sulla temperatura del dibattito politico e sulle sue non sempre culturalmente significative disquisizioni.

Con i cambiamenti della nuova realtà industriale e politica degli anni Sessanta e Settanta altre novità si sono naturalmente imposte sul piano culturale. Albertina Vittoria segnala il sorgere prepotente degli interessi di tipo sociologico, che videro anche le università aprirsi all'istituzione di cattedre specifiche e di iniziative come quelle della fondazione intitolata ad Adriano Olivetti a Ivrea e della fondazione Agnelli a Torino, con l'obiettivo di «promuovere e sviluppare ogni ini-



ziativa volta ad approfondire la conoscenza delle condizioni da cui dipende il progresso dell'Italia in campo economico, sociale e culturale» (p. 191). Si verificò inoltre un «proliferare di istituti di ricerca» spesso legati al «programma di riforme dei governi di centrosinistra e del

Partito Socialista», ma anche di «centri studi economici e sociali che non implicavano necessariamente il collegamento con i partiti al governo» (p. 194), e fra tutti «particolarmente importante il Centro Studi Investimenti Sociali (CENSIS), nato nel 1964 per svolgere attività di ricerca sui problemi relativi all'intervento sociale nel processo di sviluppo economico».

Al Partito Socialista Italiano fu specialmente legato a Milano il Club Turati, nei cui locali furono spesso organizzati incontri su «temi di fondo, quali la programmazione, la riforma urbanistica, la nazionalizzazione dell'energia elettrica, il segreto bancario» (p. 199), mentre a Roma fu l'Istituto Gramsci a segnalarsi come ambito di una cultura in movimento, anch'esso con iniziative «sulla programmazione economica e sull'industria pubblica» (p. 200); l'uno e l'altro "luogo" segnalano come si andasse determinando una volta di più «uno stretto rapporto tra intellettuali e politica nella convinzione che il loro divario fosse [diceva Giuseppe Tamburrano] "un grave pericolo per la società"» (p. 202). La nascita di

Nella pagina a fianco, Villa Medicea di Castello, sede dell'Accademia della Crusca, Firenze.

Qui sotto, l'Augusteo, sede dell'Accademia di Santa Cecilia dal 1908 al 1936; sotto, l'Accademia Nazionale dei Lincei a Palazzo Corsini, Roma.



nuovi centri studio fu in questo senso collegata – osserva Albertina Vittoria – «a motivazioni di carattere politico, alla volontà di realizzare attraverso la ricerca una saldatura fra politica e cultura» (p. 205) e le riviste costituirono un vero e proprio «strumento di lavoro», anche se le drammatiche tensioni degli anni Settanta dissolsero molte speranze e portarono infine – come scrisse Alberto Asor Rosa – «a una miriade di gruppi separati e di posizioni individuali contrastanti» (p. 209).

Il numero degli istituti culturali e di ricerca scientifica è andato da allora comunque aumentando, e molte sono le nuove realtà che, soprattutto con lo sviluppo dei *mass media* e ultimamente con la comunicazione digitale, hanno arricchito e anche profondamente modificato quelli che tradizionalmente sono stati i “luoghi della cultura”: e se abbiamo cominciato questo discorso parlando della loro materialità o fisicità, oggi dovremmo piuttosto tenere

conto di quanti si affidano a una “virtualità” che speriamo non debba essere anche un segno di “volatilità”. Di questo il libro di Albertina Vittoria non parla, concludendosi piuttosto e analogamente su una nota che non è, purtroppo, ottimistica: la penuria di disponibilità economica che caratterizza luoghi ed enti culturali, e la non meno nota e perdurante differenza, anche in questo ambito, tra un’Italia del nord e quella del sud.

Daniela Saresella



DA BRECHT A GOETHE

Nella pagina a fianco,
Emilio Castellani
con la sorella Nini nel 1941.

INTELLETTUALI DA RISCOPRIRE

L'IMPEGNO LETTERARIO E POLITICO
DI EMILIO CASTELLANI

LA GERMANIA SI PUÒ AMARE

ANTIFASCISTA E GRANDE TRADUTTORE, SI BATTÉ
PER FAR CONOSCERE AUTORI E CULTURA TEDESCA

di ALDO AGOSTI

Molti, quasi tutti forse, associano il nome di Emilio Castellani alla traduzione in italiano di alcuni fra i più noti autori di lingua tedesca dell'Otto e Novecento, per non citarne che alcuni Goethe, Thomas Mann e soprattutto Bertolt Brecht. Qualcuno potrebbe ricordare il ritratto dedicatogli da Claudio Magris poco dopo la sua morte che lo definì «figura di rilievo di quell'«altro asse»» che negli anni Trenta «trovava nella cultura tedesca – in un'altra cultura tedesca, opposta a quella nazionalsocialista – un punto di riferimento ideale nella lotta per la libertà». Ad illuminare la sua biografia non solo intellettuale ma anche politica ci aiuta oggi il suo archivio, che è stato depositato presso l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti» di Torino.

Emilio (Mino, come fu sempre chiamato) nacque a Milano il 1° agosto 1911 da una famiglia borghese

agiata. Fece il liceo classico al Manzoni e, costretto dalla precoce morte del padre a conseguire presto l'indipendenza economica, si laureò in Giurisprudenza – senza entusiasmo – con una tesi in Diritto civile. Ma le sue inclinazioni erano spiccatamente artistiche, letterarie e all'inizio soprattutto musicali. Negli anni universitari i suoi interessi e la cerchia delle sue amicizie si allargarono attraverso la frequentazione di corsi e studenti di Lettere e Filosofia. Una profonda impressione lasciarono su di lui le lezioni di Giuseppe Antonio Borgeese sull'estetica del romanticismo e quelle di Estetica e di Storia della filosofia di Antonio Banfi. Divenne amico di studenti che le frequentavano, come Luciano Anceschi ed Enzo Paci. La particolarità della formazione culturale di Castellani sta nel fatto che fu partecipe attivo di una rete di riviste, circoli, iniziative culturali che si muoveva nel cono d'ombra della legalità fascista senza mai scalfirla visibilmente ma sfruttando i suoi spazi interni per far circolare impulsi di

rinnovamento e di sprovincializzazione della cultura: la prima fu *Orpheus*, un periodico di cui uscirono fra dicembre 1932 e il gennaio 1934 tredici numeri e che si occupava di arte, musica e letteratura rivendicandone la funzione sociale. Vi scrissero, oltre a Paci e Anceschi, Pino Ponti, Nando Ballo, Carlo Marchetti, Angelo Fortunato Formiggini e altri ancora. Castellani, che vi collaborò assiduamente, vi fece comparire nel 1933 i nomi allora pressoché sconosciuti di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Finita l'esperienza di *Orpheus*, il gruppo dei suoi più assidui collaboratori non rinunciò ad usare le risorse esistenti (perfino le pagine di *Libro e Moschetto*, il quindicinale dei GUF milanesi) per dare voce a inquietudini esistenziali e culturali che in realtà già stavano entrando in rotta di collisione con il Regime. L'esperimento più interessante, in questo senso, fu certo quello di *Corrente*, il foglio fondato – con il sostegno finanziario del padre Giovanni, industriale tessile, senatore e ideatore dell'*Enciclopedia Italiana* – dal giovane Ernesto Treccani. Anche Castellani vi pubblicò recensioni di libri e di film: è probabile però che la collaborazione a questo tipo di stampa fosse anche la copertura di un impegno politico clandestino, dato che in più di un'occasione, durante e subito dopo la guerra, egli si definì «antifascista attivo» e persino «militante comunista» fin dal 1938-39. Superati i 26 anni, Castellani seguì i corsi formativi di ufficiale di complemento di artiglieria in Piemonte. A Torino, nel gennaio 1940, conobbe Giorgio Agosti: i due futuri cognati (neanche un anno dopo Giorgio avrebbe sposato Nini Castellani, una delle due sorelle di Mino) scoprirono subito di avere in comune non solo un mondo di letture e di interessi musicali, ma una totale estraneità allo spirito del



Regime. Poco importava che avessero percorso fino a quel momento strade apparentemente diverse. Agosti aveva una formazione liberale gobettiana: aveva frequentato il Liceo D'Azeglio con molti dei giovani che sarebbero divenuti il nucleo torinese di Giustizia

e Libertà, poi anche lui aveva studiato Giurisprudenza alla scuola di Solari e Ruffini, continuando a mantenere rapporti con il cugino Aldo Garosci, emigrato a Parigi e divenuto uno dei più stretti collaboratori di Carlo Rosselli. Castellani aveva una formazione molto più letteraria e si era nutrito anche delle inquietudini del fascismo di sinistra, pur allontanandosene sempre di più. Percorsi paralleli ai loro, come quelli di personaggi più celebri quali Leone Ginzburg e Giaime Pintor, dimostrano che nel momento in cui il fascismo si avvicinava al *redde rationem* il confine tra le diverse appartenenze dell'antifascismo non organizzato si faceva sempre più poroso.

Castellani fu richiamato alle armi l'11 maggio 1940, in forza presso il 30° raggruppamento di artiglieria, che fu fra i primi a partire per la Russia nel luglio del 1941, chiamato ad operare nella zona del Donbass. Era partito schiacciato dall'angoscia. Al momento dell'annuncio dell'entrata dell'Italia in guerra aveva scritto ad Agosti: «So che tutto quello che oggi – finalmente – è cominciato è il preludio al mondo nuovo, a quello che con me o senza di me, potrà essere il mio mondo, il nostro mondo; ma l'abisso orrido e immenso in cui oggi siamo entrati è pieno di tenebre e di spavento. Mi sento debole, inetto. È un'impressione terribile».

In realtà in guerra diede prova di grande coraggio, conquistandosi nel settembre del 1941 una medaglia di bronzo per un'azione nella zona di Kamenka, sul

Dniepr: un riconoscimento che visse non senza turbamento, come avrebbe spiegato nel 1947 in una lettera a un ex compagno d'armi, definendola come «il coronamento [del] fallimento» che era stata la sua «partecipazione come militante comunista alla campagna di Russia». Castellani ebbe la fortuna di far parte dell'ultimo contingente di settecento «avvicendati» che, sostituiti da truppe fresche, rientrarono in Italia alla fine del 1942, appena due settimane prima che cominciasse la disastrosa ritirata. Avrebbe rievocato la sua esperienza nell'estate del 1946, firmando l'introduzione al diario della ritirata scritto da Nuto Revelli, *Mai tardi*, uscito da un piccolo editore di Cuneo, Panfilo e poi ripubblicato più volte da Einaudi. Tornato in Italia nel gennaio del 1943, Castellani, dopo essere stato assegnato per poche settimane a una batteria costiera in Sicilia, fu trasferito alla fine di marzo a Chambéry, e lì conobbe Emile Chanoux, l'animatore del movimento per l'autonomia valdostana *Jeune Valdôte*, che sarebbe morto sotto le torture dei nazifascisti nel maggio 1944. Quando giunse l'8 settembre, lui e Chanoux riuscirono a sfuggire ai tedeschi e a raggiungere a piedi Aosta. Di lì Castellani decise di arrivare a Torre Pellice, dove era sfollata la sorella Nini. Vi arrivò la sera del 24 settembre e Giorgio Agosti lo presentò al gruppo del Partito d'Azione che si stava organizzando a Torre. L'adesione a quel partito fu, come spiegò nel 1947, lo sbocco di una crisi ideale che prendeva le mosse più lontano. Già «negli anni '38-'39 – scriveva all'amico Nalin – non vedevo il comunismo (o meglio, le possibilità di avvenire del comunismo, almeno in Italia) che sotto la luce di movimento di effettiva democrazia: democrazia anche violenta ma democrazia»: nel '43, aveva comunque sperato «in un riavvicinamento sostanziale, in un reciproco arricchimento fra comunismo e de-

mocrazie occidentali: la lotta comune contro il fascismo offriva un piano immenso per sviluppare in questo senso una propaganda antifascista».

Mino partecipò attivamente alla Resistenza, prima per circa un mese in Val Pellice, poi, dopo un intermezzo a Milano, dal maggio 1944 organizzando e dirigendo a Torino la pubblicazione e diffusione della stampa destinata alle formazioni partigiane. Al momento culminante dell'insurrezione era chiuso in tipografia per preparare il nuovo quotidiano torinese del partito, *Giustizia e Libertà*, il cui primo numero uscì il 1° maggio 1945.

Finita la guerra, l'impegno politico continuò ad occupare un posto importante nel suo orizzonte per almeno tre anni. Le sue posizioni politiche andarono definendosi in modo sempre più chiaro: si era compiuto il distacco dal comunismo, senza livore ma con qualche amarezza per la totale chiusura che il Pci aveva mostrato nei confronti del Partito d'Azione; mentre la diaspora che accompagnava la dissoluzione di quest'ultimo lo vide schierarsi con la corrente favorevole alla confluenza nel Partito Socialista. Con la sconfitta elettorale subita il 18 aprile 1948 dal Fronte Popolare, la passione di Castellani per la politica si intiepidì: del resto, in quei tre anni di dopoguerra, non era mai stata tanto forte da far passare in secondo piano l'altra e più autenticamente sentita, quella per la letteratura. Così, nel Paese che si risollevava dal disastro del fascismo e della guerra, cominciò a farsi conoscere dal mondo della cultura italiana per le sue traduzioni dal tedesco. La sua divenne una delle più importanti tra le voci del dibattito pubblico italiano che rifiutavano la categoria della colpa collettiva del popolo tedesco e volevano far conoscere l'esistenza di «un'altra Germania», sopraffatta nel 1933: una Germania che il pubblico italiano aveva sì avuto modo di conoscere

anche attraverso le maglie della censura fascista, ma la cui immagine rischiava di essere sommersa e travolta dal risentimento antitedesco dopo la guerra.

Già durante la guerra aveva tradotto *Tonio Kröger* di Thomas Mann: subito dopo la liberazione uscì dall'editore milanese Rosa e Ballo la sua traduzione, la prima in italiano, dell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Di quest'ultimo, e in particolare delle sue opere teatrali, Castellani divenne nel giro di pochissimi anni il traduttore più noto e a lui fu affidata la cura della loro edizione einaudiana. Appena ebbe notizia che Brecht dagli Stati Uniti stava per rientrare in Europa, l'editore torinese, che lo aveva contattato già nell'agosto del 1945 per pubblicare le sue opere, mandò proprio Castellani ad incontrarlo a Zurigo, contando probabilmente sul fatto che era lui il più recente traduttore del suo lavoro forse più famoso, la *Dreigroschenoper*: l'accordo per la pubblicazione delle sue opere teatrali in Italia fu raggiunto e messo per iscritto in una bozza datata 18 marzo con correzioni manoscritte dello stesso Brecht.

Portare a termine il piano concordato con l'autore non fu un'impresa facile. Castellani si addossò il peso della traduzione di ben nove dei drammi pubblicati e scelse e contattò personalmente molti degli altri traduttori. Per il primo volume stabilì una stretta e cordiale collaborazione con Renata Bertozzi Mertens, un'insegnante e scrittrice svizzera di padre italiano, in seguito regista di programmi radiofonici e televisivi e produttrice cinematografica, che Brecht sembrava considerare la sua agente in Italia, pur non investendola formalmente di questa funzione. I rapporti con il drammaturgo tedesco furono spesso difficili: Castellani lo definì in una lettera alla Mertens del 4 luglio 1952 «quel porcospino del nostro B.B.» e in più di un'occasione lasciò traboccare la sua esasperazione per i suoi ritardi nelle risposte e

le sue bizzes. Quando il secondo volume del *Teatro* uscì nel maggio del 1954, tre anni dopo il primo, Castellani scrisse a Luciano Foà che era contento che quel «lavoraccio» fosse finito, aggiungendo, con una stoccata a Brecht: «Di quel figuro dell'Autore non me ne importa niente; ma almeno che Giulio Einaudi sia contento e convinto di questo suo grosso sforzo, lo spero vivamente».

Quel «figuro» morì il 14 agosto 1956, pochi mesi dopo la messa in scena del *Galileo*, in febbraio, al Piccolo Teatro di Milano. Non sappiamo se in quell'occasione Castellani lo avesse incontrato. Certo, a parte l'irritazione che gli aveva causato nel corso degli anni il suo comportamento, lo aveva enormemente stimato come scrittore e come artista, fino a giudicarlo, come scrisse nel 1963, «un punto di riferimento di assoluta preminenza nel travaglio culturale contemporaneo; e ciò non solo per la nostra generazione di quarantenni e cinquantenni, ma, lo si voglia o no, anche per le generazioni più giovani, e chissà per quanto tempo ancora». Di Brecht, oltre al teatro, tradusse anche i saggi teorici e molte poesie pubblicate nell'edizione einaudiana del 1968. Soprattutto scrisse le note introduttive a non meno di dieci di quei *Lehrstücke* (*Drammi didattici*) che Einaudi pubblicò nel corso degli anni Sessanta separatamente. È probabile che una buona parte se non la maggioranza dei lettori italiani, e in particolare la generazione del '68 che molto lo amò, il teatro di Brecht lo abbia conosciuto attraverso queste edizioni e attraverso le presentazioni che di quei drammi faceva Emilio Castellani: le quali, anche rilette oggi, dimostrano una straordinaria capacità di inquadrare il contesto storico in cui ciascuno di essi veniva scritto, ricollegandone le tematiche al percorso biografico dell'autore a sua volta collocato negli sconvolgimenti epocali della prima metà del Novecento.

Al momento della messa in cantiere dell'edizione einaudiana del *Teatro* di Brecht Castellani era ancora un impiegato della Pirelli, nella cui direzione pubblicitaria era entrato dopo aver tentato invano altre strade; ma già poco prima che uscisse il primo volume la sua vita era profondamente cambiata. Intanto nel dicembre del 1949 aveva sposato Maria D'Este, veneziana, sorella della moglie del suo "superiore" alla Pirelli, l'ex membro azionista del Comitato di Liberazione milanese Paolo Polese. Poi, nel giugno del 1950, era stato assunto per concorso alla Rai, e si era trasferito a Roma. Aveva affiancato il musicologo Alberto Mantelli nella direzione del Terzo Programma Rai che iniziò le sue trasmissioni il 1° ottobre 1950, e si presentava come un progetto ambizioso, mirante ad estendere la funzione "educativa" della radio a diversi aspetti della vita artistica, letteraria, filosofica, oltre che naturalmente musicale. Il suo palinsesto presupponeva una definizione di "cultura" e "culturale" che allora appariva ovvia al senso comune sia delle classi istruite sia di quelle che non lo erano, e che oggi potrebbe apparire restrittiva, con una separazione tra il "serio" e ciò che poteva sapere di "evasione".

L'esperienza romana alla Rai non fu però per lui gratificante: a ciò contribuì sicuramente il clima politico degli anni Cinquanta, quelli in cui il ministro degli Interni e alto esponente democristiano Mario Scelba bollava gli intellettuali critici con l'etichetta di «culturame», e in cui a «vigilare e selezionare» in tema di cinema, radiodiffusione e presto televisione era il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti. Alla fine del 1959 si chiuse la sua parentesi a Roma: tornò a Milano negli uffici di Corso Sempione, con compiti direttivi sempre più importanti. Una volta che la sua carriera si fu conclusa, nel 1974, ne parlò con un misto di fastidio e

di velato rimpianto per l'occasione mancata: «In definitiva frustrante, se pur ricca», scriveva all'amico Anceschi l'8 giugno 1983.

Sebbene il carico di lavoro alla Rai fosse tutt'altro che lieve, Castellani continuò a dedicare tutto il tempo possibile al lavoro di traduttore. L'esperienza brechtiana si stava concludendo: «Il suo lento realizzarsi – avrebbe ricordato – aveva coinciso con l'epoca centrale della mia vita, nella quale esso venne a contrappuntare, come costante presenza, preoccupazione e impegno, l'intero quadro, interiore ed esteriore, della mia esistenza». Ma la sua attività continuò più intensa che mai anche prima di andare in pensione. Con Einaudi aveva pubblicato, nel 1972, *Una giovinezza in Germania*, di Ernst Toller, la cui versione aveva in realtà portato a termine più di vent'anni prima e che l'editore torinese aveva accettato fin dal 1960.

Nel 1977, Castellani rimase vedovo: la perdita di Marì rappresentò per lui un vuoto incolmabile, reso più profondo dal fatto di non aver avuto figli. Il loro era stato anche un sodalizio intellettuale: era stata pure lei una traduttrice, per lo più dal francese. Il lavoro rappresentò sicuramente un antidoto almeno parziale contro la malinconia che contrassegnerà i suoi ultimi anni di vita. Fin dall'inizio degli anni Cinquanta aveva stabilito, all'Einaudi, un rapporto di particolare intesa con Luciano Foà: non stupisce quindi che la maggioranza delle traduzioni da lui firmate negli anni Settanta vedesse la luce per la casa editrice Adelphi, di cui Foà era stato cofondatore nel 1962. In particolare nel 1976 uscì la sua versione del racconto di Robert Walser, *Der Spaziergang* (*La passeggiata*), che gli valse nel 1978 il Premio Monselice per la migliore traduzione letteraria: un premio, in realtà, come emergeva dalla lunga motivazione redatta da Cesare Cases, che era

un riconoscimento alla sua intera e ormai lunga carriera. Negli anni Settanta questa si arricchì della traduzione di opere di scrittori di lingua tedesca, alcuni poco noti (Ödön von Horváth, Alexander Lernet-Holenia, Frank Wedekind e lo stesso Walser), altri prestigiosi, come Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Friedrich Dürrenmatt: e toccò forse il suo culmine con Goethe, che rappresentava per un traduttore dal tedesco non solo una sfida particolarmente impegnativa, ma anche, se così si può dire, la promozione in una categoria superiore. Del grande poeta e scrittore tedesco Castellani aveva già tradotto nel 1960 alcune poesie, poi nel 1974 aveva rivisto la traduzione di Anita Rho de *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, e nel 1977 aveva tradotto in proprio, nella collezione dei “Meridiani”, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*. Ormai affermato come traduttore di Goethe, Castellani si vide affidare, sempre dai “Meridiani”, anche l’incarico di una nuova versione del *Viaggio in Italia*, che uscì ai primi di dicembre del 1983 con un ricchissimo apparato critico da lui curato e riscosse amplissimi riconoscimenti.

Poco dopo aver finito quel lavoro era già immerso nella traduzione, per Adelphi, dell’altro volume della trilogia meisteriana di Goethe (*Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*). Con un richiamo al suo sottotitolo (*Die Entsagenden*, ovvero *Chi rinuncia*) sembrò considerarlo non solo il punto d’arrivo della sua carriera di traduttore, ma quasi l’approdo pacificante di una vita nella quale, come confessava a Luciano Anceschi in una lettera dell’8 giugno 1983, aveva raccolto «una messe abbondante di delusioni, disinganni e amarezze»: «Ho finito per rifugiarmi nell’ampio seno di Goethe: il quale non è solo un grande e – almeno fino a un certo punto – pacificante scrit-

tore, ma ha soprattutto il pregio di ammaestrarti alla virtù consolatoria della rinuncia». Era un approdo venato da parecchia malinconia.

Non era però, la traduzione, solo «una fuga dall’odiosità del mondo», come scriveva a un amico tedesco: «Piuttosto, forse [...] un tentativo di creare un nuovo ponte, un nuovo collegamento, in questa cieca, idiota Europa, qualcosa nella speranza di rendere possibile un passo avanti sulla strada della reciproca comprensione, in vista del giorno in cui corrispondere tra l’Italia e la Germania, l’Inghilterra, la Russia non sarà più un frustrante rompicapo». La lettera portava la data del 7 gennaio 1984: si era nel pieno dei nuovi fuochi della Guerra fredda, riaccesa dall’invasione sovietica dell’Afghanistan nel dicembre del 1979, dal ridispiegamento dei missili sugli opposti versanti della “cortina di ferro”; un momento in cui parve a molti, come il 10 dicembre 1983 scriveva a Castellani un’amica germanista, Anna Bovero, di rivivere una «allegra condizione generale di acrobati a spasso sulla corda tesa – e senza rete». L’angoscia di quella condizione si fece sentire certamente molto nei suoi ultimi anni di vita, ridestando in lui l’esigenza di un impegno culturale-politico più diretto. È significativo che in vista del quarantesimo della Liberazione partecipasse all’attività dell’A.N.P.I. milanese e si ponesse il problema di rendere il suo messaggio accessibile alle nuove generazioni. In questa prospettiva «i “vecchi” combattenti di un tempo avrebbero potuto ritrovare nuove fonti di energie, nuovi motivi di fiducia nella vita». Purtroppo non fece in tempo a realizzare questi propositi: morì di infarto il 25 febbraio 1985.

Aldo Agosti

LA RISCOPERTA DI UN'ESPERIENZA EDUCATIVA DIMENTICATA

PICCOLI COMPAGNI LEGGONO

DA UNA DECINA DI ANNI GLI STUDIOSI POSSONO
MAPPARE L'ARCIPELAGO DEI "GIORNALINI" DI
ORIENTAMENTO COMUNISTA E SOCIALISTA IN ITALIA,
PARTENDO DAL PIÙ NOTO DEGLI AUTORI: RODARI

di MARCO FINCARDI

Fino a pochi anni fa in Italia era un'impresa veramente ai limiti del possibile trovare documentazione su progetti e pratiche educativi per l'infanzia e l'adolescenza avviati dalla sinistra italiana nel secondo dopoguerra e fino agli anni Sessanta. E non si trattava di un argomento marginale nella cultura italiana. Certo, le librerie vendevano in fortunate edizioni innumerevoli selezioni delle storielle e poesie di Gianni Rodari, tradotte e tuttora vendute in milioni di copie in tutto il mondo; si trattava peraltro di testi raccolti altrove, quasi tutti ripresi da un giornalino pressoché irripetibile: il *Pioniere*, stampato dal

1950 al 1970. Le rare collezioni aperte al pubblico di questo giornalino diretto da Rodari e da Dina Rinaldi erano tutte incomplete, compresa quella depositata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Tuttavia l'interesse per la pubblicistica di sinistra per l'infanzia è cresciuto dopo il 2013, quando un gruppo di giovani storici, coordinati da Juri Meda, ha pubblicato il volume *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893-1965)* presso l'editore Nerbini di Firenze. Il corposo volume partiva dalle stremme ottocentesche *Figli del Popolo*, *Strenna Minima Socialista*, *I Maggio dei Fanciulli*, *Alba di Maggio*, per



poi passare in rassegna i periodici socialisti *Il Germoglio* e *Cuore*, per arrivare al giornalino clandestino *Il Fanciullo Proletario*, redatto e illustrato negli anni Venti dal giovane comunista Gastone Sozzi, fino al suo arresto e alla misteriosa morte nelle carceri fasciste. Il volume riprendeva poi i giornalini del secondo dopoguerra: *il Moschettiere* e *Noi ragazzi*, a cura dell'antifascista Fronte della Gioventù, poi *Pioniere* diretto da Rodari e *Pattuglia*, senza omettere il giornalino socialista *Il Falco Rosso*. *Falce e fumetto* presentava inoltre un'analisi dei numerosi opuscoli per gli educatori prodotti tra il 1950 e il 1951 dall'Associazione Pionieri d'Italia (A.P.I.), in particolare il volume ad uso dei suoi istruttori, *Manuale del Pioniere*, di notevole interesse per le indicazioni impostate secondo un rigoroso attivismo pedagogico, opera collettiva ma per opportunità presentata a nome del già celebre Rodari. La difficoltà nel rintracciare la documentazione non aveva trattenuto il gruppo di ricercatori (tutti giovani, ad eccezione di chi scrive le presenti note) coordinati da Juri Meda: Fabiana Loparco, Marco Fincardi, Ilaria Mattioni, Sara Mori, Lorenzo Repetti, Leo Goretti e Nicola Spagnolli.

A stimolare le loro ricerche era stata anche la sistemazione a Bologna, nell'archivio della Fondazione Antonio Gramsci dell'Emilia-Romagna, di un corposo fondo documentario proveniente da Carlo Pagliarini, già fondatore da giovanissimo e presidente dell'A.P.I., in seguito responsabile negli anni Sessanta del circuito teatrale dell'A.R.C.I. (Associazione Ricreativa Culturale Italiana), poi nel 1981 fondatore dell'Arciragazzi e sua onnipresente guida. Assieme a parecchia documentazione interna all'A.P.I. e all'A.R.C.I.,



il materiale contiene anche le collezioni delle riviste dell'A.P.I. e ad essa collegate: *La Repubblica dei Ragazzi* ed *Esperienze educative*, poi il *Giornale dei genitori* di Ada Gobetti. Inoltre la rivista educativa diretta dal 1985 al 1992 da Pagliarini e Franco Frabboni: *L'Albero a elica. Nuovi alfabeti (gesto, suoni, immagini, ambiente) nella scuola e nel tempo libero*. Messo a disposizione del pubblico dal 2005, il materiale archivistico di Pagliarini ha consentito ad alcuni storici di ricostruire in modo più attendibile l'impegno della sinistra italiana nell'avviare proposte associativo-educative per i giovanissimi.

Lo stimolo venuto da questo volume ha spinto l'ex *pioniere* Carlo Zaia a cercare e fotografare tutte le varie collezioni pubbliche e private di questi giornalini apparsi nel secondo dopoguerra, riversando poi dal 2016 il materiale digitalizzato nel sito web www.ilpioniere.org. Così, grazie all'attività di un Comitato Ricerche sull'Associazione Pionieri (C.R.A.P.), da alcuni anni sono liberamente accessibili da Internet le raccolte complete dei giornalini *il Moschettiere*, *Noi ragazzi*, *Pioniere* e *Il Falco Rosso*, assieme ad ab-

ANCHE ONLINE

Nella pagina a fianco, Dina Rinaldi.
Qui sotto, *il Moschettiere*, a. I, n. 1,
15 settembre 1946.

EDITORIA "IMPEGNATA" PER RAGAZZI

Abbondante materiale documentario prodotto da associazioni centrali e periferiche dell'A.P.I. e dell'Associazione Falchi Rossi Italiani (A.F.R.I.). In crescendo fino al recente centenario della nascita di Rodari, diversi studiosi hanno già approfittato utilmente di questa disponibilità, per attuare direttamente dal proprio computer ricerche documentarie prima molto difficoltose. Naturalmente accedono al sito www.ilpioniere.org anche molti appassionati di giornalini illustrati, ex pionieri e falchi rossi, insegnanti, grafici e disegnatori. Il C.R.A.P., oltre a fare in vari circoli culturali delle presentazioni pubbliche del proprio sito web, ha curato e registrato numerose interviste a scrittori e disegnatori di quei giornalini, oppure a studiosi che hanno approfondito la comunicazione attraverso i fumetti, interviste poi trasmesse da *Radio Città Fujiko* di Bologna, il cui giornalista e direttore Alfredo Pasquali nel 2020 ha anche pubblicato un romanzo giallo ispirato alla storia del *Pioniere*: *Chi ha ucciso Cipollino?*. L'ultima iniziativa del C.R.A.P. è la pubblicazione delle memorie di Carlo Pagliarini, grazie a una sua autobiografia dattiloscritta a metà degli anni Ottanta, conservata da un suo allievo e collaboratore: Sergio Martelli, a Bologna ex dirigente dell'A.P.I., poi dell'A.R.C.I. e di varie cooperative. Questo testo rimasto a lungo dimenticato

racconta soggettivamente – ad opera del suo costruttore – la storia dell'A.P.I., dagli esordi fino allo scioglimento, dal 1945 ai primi anni Sessanta. Allo stesso tempo questo racconto era un'autobiografia di Pagliarini stesso, immerso nei suoi incontri con le personalità più impegnate nel costruire una pedagogia laica e democratica per bambini e adolescenti dei ceti popolari. Gli incontri più costruttivi riguardano Gianni Rodari, Dina Rinaldi, Marcello Argilli, il disegnatore Raoul Verdini, Ada Gobetti, Ernesto Codignola e Bruno Ciari, sempre assieme a una moltitudine di giovani entusiasti organizzatori. Con indignazione Pagliarini ricorda anche in alcuni capitoli come dal 1949 a tutti gli anni Cinquanta i bambini, gli organizzatori e le pubblicazioni dell'A.P.I. furono oggetto di persecuzioni, scomuniche ecclesiastiche e denunce alle forze dell'ordine e alla magistratura da parte

dell'Azione Cattolica e del clero. L'amarrezza dei ricordi di ricorrenti soprusi subiti dai pionieri viene compensata per l'autore dall'evocare con orgoglio gli scambi pedagogici utili nei seminari di tre giorni che periodicamente mettevano a confronto il progetto dell'A.P.I. con l'avanguardia che in Italia era interessata a promuovere la pedagogia attiva, a cominciare da sodalizi di insegnanti ed educatori come l'Associazione per la Difesa e lo Sviluppo della Scuola Pubblica Italiana



(A.D.E.S.S.P.I.), il Movimento di Cooperazione Educativa (M.C.E.) e il Centro di Esercitazione ai Metodi dell'Educazione Attiva (C.E.M.E.A.), operante tra la Francia e l'Italia. In modo più occasionale, altre figure più o meno note hanno interagito intensamente con le attività dell'A.P.I.: Pietro Zvetemich, intermediario con la pedagogia di Anton Makarenko, Lucio Lombardo Radice, Dina Bertoni Jovine, Concetto Marchesi, Antonio Banfi, Guido Petter, Cecrope Barilli, Pasquale D'Abbiero, Giuseppe Tamagnini, Raffaele Laporta, Aldo Visalberghi, Lamberto Borghi, Francesco De Bartolomeis, fino al coinvolgere il pedagogista marxista polacco Bogdan Suchodolski nel confronto coi cattolici italiani, in previsione dell'apertura del Concilio Vaticano II. Scontati, per la rete internazionale della sinistra, erano poi gli scambi interni alle associazioni aderenti alla Federazione Mondiale della Gioventù Democratica, che promuoveva annualmente – in Paesi socialisti dell'Europa centro-orientale – anche i Festival Mondiali della Gioventù.

Questo testo ritrovato non era compreso nel fondo archivistico di Pagliarini depositato e disponibile presso la Fondazione Antonio Gramsci dell'Emilia-Romagna, che già in diversi studiosi avevamo esplorato. Ora il dattiloscritto è stato acquisito da questo archivio bolognese, in un fondo documentario lasciato proprio da Sergio Martelli. Il C.R.A.P. si è impegnato a pubblicarlo, con la cautela di rendere ben comprensibili quelle memorie a chiunque non avesse diretta-



mente condiviso quelle esperienze e il loro contesto culturale, sociale e politico. A corredo dello scritto di Pagliarini, un saggio di Michela Marchioro ricostruisce come, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, le ricerche sull'A.P.I. per la sua Tesi di Laurea in Storia, all'Università di Bologna, le permisero di avviare contatti a Roma con Pagliarini e

stringere un'amicizia con lui. Da lì poi partì l'agancio per l'acquisizione del suo fondo archivistico da parte della Fondazione Gramsci di Bologna. Un saggio di Dorena Caroli sugli interscambi tra le due associazioni dei pionieri, sovietica e italiana, ha poi inquadrato comparativamente l'impostazione dell'A.P.I. con quelle parallele e differenti dei pionieri in Unione Sovietica. Per illustrare meglio l'attività di Pagliarini si è infine pensato di unire alle sue memorie autobiografiche un'appendice con una selezione di suoi successivi interventi in alcune campagne educative lanciate dall'Arciragazzi negli anni Ottanta. Il volume è stato pubblicato nel luglio 2021 a Bologna dalle Edizioni Pendragon. Assieme alle raccolte dei giornalini digitalizzate, questo volume può fornire un'immagine fresca di come in Italia – all'ombra del Pci e del Psi – vari circuiti di giovani e intellettuali abbiano promosso esperienze educative all'avanguardia, con la finalità essenziale di emancipare i bambini dei ceti popolari da un destino di marginalità culturale a cui era da sempre consueto relegare i figli della classe lavoratrice.

Marco Fincardi

PARIGI, MECCA "DEI MATTI"

Nella pagina a fianco, Christof Vevers,
*Paris. Bouquinistes. Quais de
Seine et Notre Dame*, olio su tela, 2015.

BIBLIOFILIA & BIBLIOMANIA I

IDENTIKIT DI CHI PASSA LA VITA
A RINCORRERE EDIZIONI RARE

IL FURORE DI AVERE LIBRI

SEMBREREBBE UNA PATOLOGIA CHE PORTA ALLA
DISTRUZIONE, ALL'ISOLAMENTO. MA CI SONO ANCHE
I VIRTUOSI, CHE I TOMI ACQUISITI NON SOLO LI
COLLEZIONANO: LI LEGGONO E NE FANNO TESORO...

di ANTONIO CASTRONUOVO

Nella famosa *Nave dei folli* (1494) Sebastian Brandt designa quello che secondo lui è lo stolto principale tra i tanti che l'umanità genera: colui che colleziona libri di cui non sa che farsene, che mai leggerà e che accumulerà soltanto. Il più pazzo tra gli uomini è dunque il bibliomane, la cui malattia inizia dal primo gradino del contagio bibliofilo. La sequela patologica si diagnostica facilmente grazie a sintomi inequivocabili: inclinazione a privilegiare i libri a scapito della vita, ossessione, isolamento, finale emarginazione.

Una semplice definizione di bibliomane potrebbe essere questa: colui che, invaso dal furore di possedere libri, ne compra masse a casaccio oppure dà la caccia alle rarità al solo scopo di possederle. Se il termine indica una variazione in aggravamento del bibliofilo, vale tentare di ripartire bene i loro confini

semantici. In linea generale il bibliofilo possiede i libri, il bibliomane ne è invece posseduto: il desiderio insaziabile di libri lo getta nell'angoscia; ad essi si consacra e dedica loro ogni risorsa terrena e spirituale. La definizione del bibliomane sembra dunque chiarita: cosa più complessa è precisare – sotto l'ombrello della denominazione generale – le varie famiglie, il cui catalogo può tornare utile all'amatore di libri per capire il mondo in cui si muove, e per se stesso.

La bibliomania è infatti una sindrome variopinta: esistono diverse forme, per la cui catalogazione, ancorché in brevi tratti, vale rifarsi al saggio di Paul Lacroix *Les amateurs de vieux livres* (Paris, Edouard Rouveyre, 1880). Più conosciuto con lo pseudonimo di Bibliophile Jacob, Lacroix (1806-1884) fu autore di romanzi, compilatore erudito di curiosità storiche nonché conservatore della Biblioteca dell'Arsenal a

Parigi. Nel suo saggio elaborò una tipologia delle figure che animano il mondo dei vecchi libri, dai mercanti di voluttà (come i *bouquinistes*) ai voluttuosi, e tra questi sia i bibliofili e sia la famiglia dei bibliomani. Su quest'ultima voluttà affermò che «la bibliomania più raffinata e più illustre non è esente da manie, e in ogni mania si coglie facilmente un granello di follia: e Parigi è di sicuro il paradiso dei folli e dei bibliomani». Se Parigi è il paradiso dei folli, non è necessario condividere con Lacroix l'idea che la città sia il solo paradiso dei bibliomani: forse lo era nel secolo XIX in cui egli scriveva; oggi i paradisi si sono moltiplicati. A parte ciò, Lacroix riconosce nella famiglia dei bibliomani cinque specie, e la sua resta ad oggi la più esauriente tassonomia della categoria.

È intuitivo che il genere più comune sia quello del *bibliomane tesaurizzatore*, colui che vive piaceri silenziosi e discreti, crogiolandosi in una passione assorta ed egoista. Felice di possedere libri, li accumula gelosamente per se stesso in uno spazio che presume infinito; una biblioteca che non mostra a nessuno, nemmeno agli amici, per poter percorrere deliziato i propri scaffali senza che alcun rivale gli rovini il piacere delle legature, che carezza in solitudine, che gode in amori appartati. In genere, i suoi libri sono rinchiusi a chiave dietro reti metalliche o vetrate invalicabili, se non addirittura nascosti da opachi drappi. Arduo arrivare accanto a quei drappi, ma se qualcuno mai vi giungesse allora le domande che porrebbe al collezionista sarebbero solo fonte d'irritazione. È insomma uno stolto che accumula carta e basta. Ne è buon esempio il caso di Thomas Rawlinson, avvocato inglese vissuto a cavallo tra Sei e Settecento. Raccoglieva libri buttando un'occhiata ai frontespizi e senza interessarsi del loro



contenuto: un dotto pazzoide incline all'accumulo, tale per cui, in una abitazione tracimante di carta, era costretto a dormire in corridoio. Quando infine si trovò in difficoltà economiche dovette cedere la raccolta. La vendita richiese dodici anni, dal 1722 al 1734: sedici sedute d'asta lunghe un mese che dispersero la vasta collezione nelle mani di centinaia di altri maniaci.

Un gradino sopra al *tesaurizzatore* – almeno per qualità dell'ossessione – sta il *bibliomane volubile*, colui che raccoglie i propri esemplari con curiosità e senza badare a spese; li fa rilegare, li sistema a scaffale e si pone in adorazione. Se non fosse che la volubilità è cosa breve: un certo giorno, improvvisamente, la sua passione si estingue e tutto viene ceduto d'un tratto e in blocco. Ma non è la fine della vicenda: presto ricomincerà una nuova raccolta con volubile leggerezza. E anche adesso la nuova

IL BIBLIOTECARIO

Nella pagina a fianco, Paul Lacroix in un'acquaforte di Eugène Gaujean (1850-1900). Qui sotto, una biblioteca "esagerata".

BIBLIOFILIA & BIBLIOMANIA I



collezione non avrà per lui che la seduzione della novità: anche questa seguirà il destino delle precedenti, ceduta senza scrupoli al fine di rinnovare la scuderia con esemplari capricciosamente diversi. Dal nome che porta non è arduo capire che il *bibliomane vanitoso* è colui che possiede invidiabili edizioni, rilegate con splendidi marocchini stampati a caratteri d'oro, che dispone in biblioteche assembla-

te da raffinati artigiani ebanisti. Per completare lo scenario del proprio piacere, il *vanitoso* spende somme immense e si affida ai consigli di bibliografi zelanti: i suoi libri potrebbero anche essere farfalle o conchiglie, l'importante è riunirli in collezioni lussuose e attraenti, da ostentare con ospiti e amici, da offrire alla curiosità dei visitatori, con i quali egli si pavoneggia. E senza mai leggerne uno.

Il *bibliomane esclusivo* è colui che corteggia solo un certo genere di libri, e nemmeno insegue i più rari e singolari. Dedica tempo, denaro e salute ad accumulare una biblioteca curiosa, venerata come fosse la propria anima, per quanto monocolora: centinaia di edizioni del *Canzoniere* di Petrarca, anche in più lingue, oppure *Voltaire* raccolto, volume per volume, in diecimila esemplari. L'oceano di libri che non rientra nel suo specifico interesse non lo stuzzica, ma quando si tratta di ampliare la collezione non esita a compiere ricerche e a vuotare il portafoglio, «fino a renderla simile a quegli immensi e informi monumenti orientali innalzati sul ciglio delle strade con le pietre che ogni viaggiatore vi depone passando».

Il *bibliomane invidioso* perde la pace non appena viene a sapere che un rivale possiede un certo libro: come fosse follemente innamorato smette di mangiare e dormire finché non ha rintracciato il pezzo che brama; guidato da uno spirito cinico deve procurarselo con ogni possibile mezzo, compresa la seduzione o l'inganno; e se s'imbatte in difficoltà o rifiuti, ciò non fa che eccitarne la cupidigia. Salvo poi subire rapidamente la caduta del desiderio e aspirare a un nuovo oggetto, bramato solo perché posseduto da altro collezionista. Nutre però un piacere sempre vacillante: se viene a conoscenza di un secondo esemplare del medesimo libro, o di una rara

ristampa, crolla in un attimo l'ardore del possesso. Come ogni invidioso è un infelice, come ogni Don Giovanni – una volta ottenute le grazie – nutrirà il tedio e il disprezzo.

Queste le specie di bibliomane archiviate da Lacroix: il *tesaurizzatore*, il *volubile*, il *vanitoso*, l'*esclusivo* e l'*invidioso*. E tuttavia la classificazione non sembra compiuta: è bene accrescerla con due categorie non ancora contemplate, o meglio: ascrivibili per certi versi alle già definite, ma da focalizzare per manifesta singolarità. La prima è quella del *bibliomane virtuoso*: poiché implica la lettura dei libri, attività disdegnata dal vero bibliomane che al massimo lo compulsa, si tratta di una sottoclasse che è però doveroso descrivere: potremmo noi stessi appartenervi senza saperlo. Il *virtuoso* è colui che legge e gode tutti i libri che, per acquisto o altre vie, entrano nella sua privata raccolta: li annusa, li sfoglia, li pulisce, li riveste, li sistema in spazi adeguati, li custodisce con tutte le attenzioni, ma soprattutto li legge voracemente. La bibliomania virtuosa si caratterizza soprattutto per questo, e in certo modo porta in sé una diversa forma di follia, perché bisogna essere davvero pazzi per leggere tutti i libri che si acquista-

no. In ogni caso, il *virtuoso* tiene a distinguersi da certi fratelli di medesima passione ma non lettori, quelli che potremmo definire *bibliomani vani* o *ignoranti*, anime spregevoli e afflitte da un morbo che li obbliga a circondarsi di libri che non apriranno mai o solo frettolosamente, abbandonati su ripiani o stipati sugli scaffali di una libreria o addirittura messi a terra in pile, quasi come se volessero punire gli oggetti di una passione che una volta soddisfatta non lascia che lo strascico della delusione, o la sensazione di una prigione. Anche la vita di questo individuo



presenta però almeno una qualità: lasciando intonsi i libri, il non-virtuoso, è colui che alla scomparsa – nel momento in cui la sua collezione verrà dispersa – assicura la trasmissione di buoni libri e fa la gioia di altri bibliomani.

Insomma: non tutti i bibliomani vengono per nuocere. Al contrario.

Antonio Castronuovo

CARICATURA DEL MANIACO

Nella pagina a fianco, la figura del bibliomane vista dal caricaturista francese Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard, 1803-1847).

BIBLIOFILIA & BIBLIOMANIA 2

IL DIZIONARIO DI UNA PATOLOGIA
CHE PUÒ ANCHE ESSERE UTILE

OSSESSIONATI DAI LIBRI

FINO A POCO TEMPO FA SNOBBATO DAGLI ACCADEMICI,
L'ACCUMULATORE SERIALE DI TOMI ORA DIVENTA
UN CASO DI STUDIO. PERCHÉ NELLE SUE RICERCHE
SPESSO FA SCOPERTE CHE SFUGGONO ALLO STUDIO

di *FRANCESCA NEPORI*

Chi studia la storia del libro si troverà prima o poi a dover fare i conti col fenomeno del collezionismo librario, fondato su quella passione cui è stato assegnato il dolce nome di *bibliofilia*. Vista dalla parte della disciplina universitaria, la bibliofilia è abbastanza disdegnata: chi sono i bibliofili se non dei maniaci? Dovrebbe invece essere agevole vedere di quanta conoscenza sono portatori: conoscono la storia editoriale ma anche quella non editoriale del singolo pezzo, riconoscono particolari bibliologici che spesso sfuggono al bibliografo, comprendono le dinamiche del mercato antiquario librario. In altre parole i bibliofili sono fini conoscitori del libro ed è quindi giunto il tempo di accogliere la bibliofilia – e la rete delle sue degenerazioni – tra

i fenomeni degni di analisi da parte degli storici del libro. I quali, una volta entrati nel tema, si renderanno conto della ricchezza di caratteri umani che abitano quella geografia, e di come sia facile per un bibliofilo cadere nella rete patologica della bibliomania.

Il tema sta destando sempre maggiore interesse, tanto che negli ultimi tempi si sono moltiplicate le proposte saggistiche dei “libri sui libri”. Tra queste spicca il *Dizionario del bibliomane* di Antonio Castronuovo (Palermo, Sellerio editore, 2021), che ha voluto attraversare il fenomeno non sul piano scientifico, ma letterario. In altri termini, il lavoro colpisce per la lucentezza dello stile, per il substrato ironico – mai sussiegoso – su cui si fonda, per il piglio colto, per l’agevolezza con cui espone la propria materia e, non ultima, per

la singolarità della struttura: una colana di 225 prose brevi, lemmi saggistico-narrativi collocati in ordine alfabetico, l'arguta caricatura di un dizionario tematico. Una struttura che stimola alla lettura e la rende gradita, anche perché ci si accorge ben presto che non è necessario la lettura segua l'ordine della paginazione: la disposizione alfabetica serve soltanto ad assegnare al libro una parvenza di stabile architettura, un pretesto insomma.

La logica che tiene legate le diverse voci non è quella consequenziale e lineare: la simbiosi che si crea tra i pezzi è fondata sulla similitudine analogica, per cui si può partire da qualunque pagina si desidera e leggere la scena che si vuole. In altre parole: i lemmi sono carte di un mazzo da gioco che si può mescolare a piacere, un esempio insomma di scrittura combinatoria: in maniera del tutto irrazionale è dato saltare da un lemma all'altro, e tutto funzionerà ugualmente. Ogni voce è arricchita da uno o più riferimenti bibliografici, rimandi ad altri autori, testi, saggi e articoli, i quali altro non sono che la mappatura delle letture dell'autore, lo stimolo che lo ha condotto nell'impresa, la testimonianza concreta della sua bulimia bibliofila. Il titolo del volume è chiaro: qui si parla di quella degenerazione della bibliofilia – campo di passione ancora salubre – che è stata battezzata

bibliomania fin da quando esiste il libro a stampa. Stravagante è però il modo con cui l'autore affronta il proprio tema: si cala nelle viscere del fenomeno, tra collezionisti di libri e bibliotecari, librai e antiquari, tra bibliologi e bibliografi, tra



CACCIATORI DI LIBRI PERDUTI

Qui sotto, la copertina del volume di Antonio Castronuovo (Sellerio editore, 2021). Nella pagina accanto, la xilografia *Der Büchernarr* in *Das Narrenschiff* di Sebastian Brant (1494).

BIBLIOFILIA & BIBLIOMANIA 2



scrittori e lettori e li usa come bersaglio del proprio sarcasmo, che è però uno scherno sempre duttile e garbato. Si spalancano le cortine del variopinto teatro dei «morbii librari»: una commedia eccentrica ma anche impressionante che porta in scena un cosmo di fregole ossessive. E l'autore ha l'onestà – argutamente autoironica – di non risparmiarne nemmeno se stesso: tra le righe si coglie bene che anche lui è un bibliofilo, forse addirittura bibliomane.

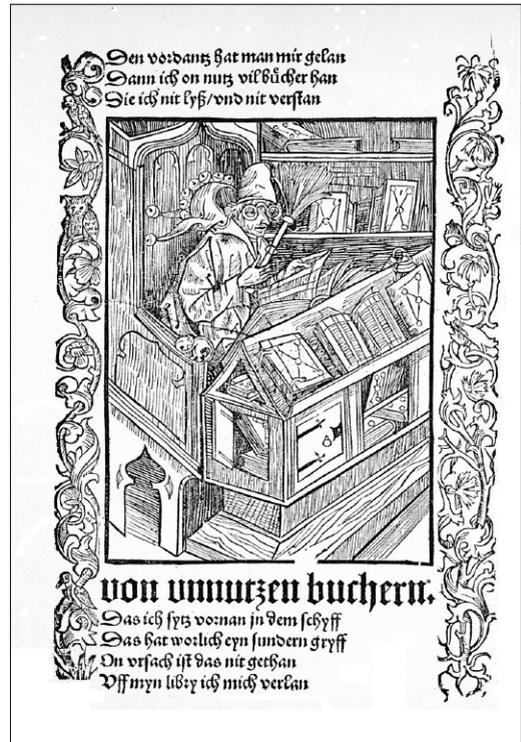
Per venire al soggetto centrale del volume, l'etimologia del termine spiega bene cosa sia la bibliomania: la mania per i libri, quell'impulso irrefrenabile per il quale si continua ad acquistare libri anche quando si è ben capito che non li si leggerà e che saranno infine accumulati a impolverarsi. Il lavoro non svela ciò che vorremmo sapere sulla genesi della bibliomania, sulla fonte prima da cui genera. Ma forse l'origine del fenomeno, come per l'origine di ogni passione, è misteriosa: è qualcosa che sembra sorgere spontaneamente in un punto e in un momento oscuro della vita, forse stimolati dal fatale incrocio con l'oggetto della passione. Opera basilariamente fenomenologica, il *Dizionario del bibliomane* non si pone quesiti né concede risposte.

Risponde però al compito che il titolo si pone, ramificando nettamente l'albero delle specie che abitano il morbo bibliomaniaco: non vi si trovano soltanto le note famiglie di bibliolatria, bibliofagia, biblioclastia e bibliotafia, no: la scena si illumina su molti altri fenomeni curiosi, anche conturbanti; l'autore si spinge a individuare specie ignote, le descrive e le battezza con stuzzicanti neologismi, allargando il campo delle schedature patologiche (ne è buon esempio la fino ad oggi ignorata famiglia dei malati di bibliorrea). Ha anche l'onestà di affermare che in un mondo di tale eterogeneità è arduo affermare di aver prodotto una classificazione compiuta. Anche se alla fine l'impressione è quella di aver visitato un nosocomio di tutte le patologie possibili, tale è il numero delle esaltazioni bibliomaniache su cui il libro spazia.

Piace che siano analizzate anche le forme che la bibliomania assume nel mondo femminile, di

certo meno cromatico (per l'antica questione dell'esclusione femminile, per parecchi secoli, dal mondo delle arti e della cultura) ma ugualmente tormentato: il lemma delle *Predatrici mansuete* mette in luce figure femminili peculiari, come le *bibliomani romantiche*, le *predatrici*, le *estreme* e le *furibonde*, a testimonianza di una ricchezza che non manca nemmeno nel lato femminile della questione: era solo necessario parlarlo alla luce.

Per il resto, graziose stranezze, simpatiche stravaganze, a cominciare dalla primitiva scelta di accumulare in una abitazione privata una massa di libri di scomoda gestione. E a partire da questa base, gli episodi narrati nel libro sono uno più intrigante dell'altro: la mania di collocare a scaffale i libri con in vista il taglio e non il dorso, affinché chi entra nella nostra biblioteca non veda i titoli; il caso di Antonio Magliabechi, tra i maggiori eruditi e bibliofili italiani nonché bibliotecario di Leopoldo de' Medici, che dormiva e mangiava su un "pagliericcio" di libri; il caso del collezionista che si faceva mettere libri in bottiglia da un maestro vetraio; il sontuoso capitolo dei furti librari del più diverso genere e perpetrati con tecniche multiformi (tra cui viene annoverato, naturalmente, il famoso Guglielmo Libri); i tanti episodi sull'imprudente prestito di libri che non tornano più indietro; le disquisizioni sul tema "divisivo" dell'eBook, per il quale l'autore sembra proprio stare dalla parte della carta. Insomma: una gerla di episodi e ossessioni che emergono a ogni pagina, in una spettacolare casistica che, è bene dirlo, è una storia *sui generis* del libro, della bibliografia, e delle biblioteche. E tutto questo si snoda lungo la scrittura dell'au-



tore, impregnata di uno stile ricercato ma terso, sempre umorale. Singolare prodotto colto e spiritoso, il *Dizionario del bibliomane* indaga con disinvolta eleganza quella pluralità di ossessioni, quell'intreccio di tormenti di cui eravamo solo vagamente consapevoli. Pur vivendoli anche noi tutte le volte in cui, dentro una libreria, ci coglie la golosa ingordigia di acquistare uno, anzi due, forse tre nuovi libri.

Francesca Nepori

UN FIORE CHE HA ISPIRATO
LETTERATI MA ANCHE CONDOTTIERI

STORIA DI ROSE E GIARDINI

DA SHAKESPEARE A VITA SACKVILLE-WEST, DALLA
GUERRA DELLE DUE ROSE A RICHELIEU E NAPOLEONE

di FRANCESCA ORESTANO

Nomi di rose nella storia
Nei versi della poesia *Sissinghurst*, pubblicata nel 1931, poco dopo l'acquisto della proprietà che sarebbe diventata un famoso giardino, Vita Sackville-West si definiva una stanca nuotatrice nelle onde del tempo che tuttavia trovava, sepolti nel profondo dei secoli passati, un castello e una rosa. E in effetti durante l'opera di restauro del rudere elisabettiano che sarebbe divenuto la sua casa, e svuotando fosse piene di rottami, ortiche, rovi, letti arrugginiti e spazzatura assortita, Vita avrebbe trovato una rosa, un'antica gallica, viva e vegeta pur tra i detriti del tempo. Avrebbe scritto: «*No amount of weeding will abolish it from the place where it is not wanted; it reappears as certainly as bindweed*», paragonando l'inevitabile rosa alle persistenti spire del convolvolo. Graham Stuart Thomas, nel suo *Le rose antiche da giardino*, ovvero *The Old*

Shrub Roses (1979), pubblicato da Rizzoli nella collana "L'Ornitorinco" diretta da Ippolito Pizzetti, e con una premessa di Vita Sackville-West, parla di questa rosa con i toni di chi ritrova un amico perduto: «*Sissinghurst Castle*. Un'antica Gallica trovata da Vita Sackville-West a Sissinghurst, dove aveva vissuto per molti anni, tra i rovi e le ortiche. Ora cresce pollonando liberamente in una lunga aiuola, arrivando a quasi un metro di altezza, e con fiori semidoppi che si sollevano al di sopra delle foglie ordinate, abbondanti e appuntite. Poche spine. I petali di un color prugna carico hanno i bordi di un chiaro magenta cremisi e sono spruzzati di un colore simile, mentre il rovescio è rosa magenta chiaro e molto deciso nei fiori semiaperti. Stami dorati». Nella letteratura, pochi scritti sono più evocativi della descrizione di un fiore dalla penna di un appassionato giardiniere. La stessa Vita avrebbe scritto: «*The Sissinghurst rose is a dark velvety*

red, not unlike another gallica named Tuscany».

E qui, nel correre dietro alle tracce lasciate dalle rose, dai loro nomi, da coloro che le hanno amate, catalogate, estirpate, importate, potate, coltivate, si apre uno scenario che insieme alle vicende botaniche racconta le vicende della nostra cultura. Presenti nelle più antiche immagini cinesi e persiane, negli affreschi di Pompei, nelle ruote a forma di rosa di un carro etrusco conservato al British Museum che, secondo John Ruskin, erano identiche alle semplici



rose che fiorivano nel suo giardino a Brantwood, le rose ci seguono, ci descrivono, raccontando, con la loro, anche la nostra storia, e la storia della cultura europea, in modo indiretto ma affascinante. Da questi frammenti si può trarre un racconto che riguarda la storia delle rose e i loro nomi, ma che contiene, in prospettiva simbolica, il più vasto scenario della presenza attiva delle donne nel giardino.

Per noi europei, tutto forse inizia dalla Rosa damascena, la *Damask Rose*, importata dai crociati nei nostri climi; ma anche la *Provincial Rose* di Shakespeare parla di una rosa centifolia che veniva dalla Provenza, o “Provins”, in passato appunto provincia romana. La guerra delle

due rose in Inghilterra ebbe come emblemi la rosa candida di York e la rosa rossa di Lancaster; Graham Stuart Thomas ci ricorda che esiste la rosa *York and Lancaster* variegata, ma diversa dalla *Rosa mundi versicolor*, o *Rosa gallica variegata*, registrata per la prima volta nel 1500, e anche chiamata, in onore alla famiglia vincente e regnante, rosa Tudor. E ancora seguendo il filo della storia inglese, un'altra rosa regale, la *Jacobite Rose* sarà una rosa bianca con un emozionante fiore doppio, una *Rosa alba plena*, ritratta da Pierre-Joseph Redouté, il Raffaello dei fiori, che avrebbe lavorato fianco a fianco con l'imperatrice Joséphine, prima moglie di Napoleone Bonaparte, alla Malmaison.

Accanto alle rose della reggia crescono le umili ma non meno belle rose del villaggio, come la *Cottage Maid*, anch'essa appartenente alla famiglia della rosa Alba – una famiglia che a detta di Graham Stuart Thomas, «occupa il sommo tra tutte le altre razze antiche, per quanto riguarda il vigore, la longevità, il fogliame, la delicatezza del colore [...] e la purezza del profumo».

Nel Settecento, epoca di viaggi e scoperte geografiche e scientifiche, anche nel campo della botanica, tra le rose nostrane arrivano delle immigranti da Paesi lontani: sono quelle che provengono dalla Cina, come la *Rosa Chinensis*, o le *Bourbon* giunte dall'Ile de la Réunion, e battezzate dal giardiniere del re Luigi Filippo *Rosiers de l'Île Bourbon* nel 1819. In parallelo alla Rivoluzione francese, abbiamo «la rivoluzione nel genere Rosa [...] dovuta alla introduzione nel 1789 della Rosa cinese». Tra le cinesi, la *Banksia* prese il nome da Lady Dorothea Banks, moglie dell'intrepido viaggiatore e botanico Sir Joseph Banks: fu portata in Inghilterra dal suo giardiniere William Kerr, dal mitico centro botanico cinese di Fe Tee, sulle sponde del Pearl River, nell'area di Canton/Guangzhou, dove sin dal Nono secolo si producevano piante ornamentali e rare. E, diversamente dalle altre rose, la *Chinensis* fioriva senza soste: la fragile rosa cinese si sarebbe poi fusa «con le rose più volgari», producendo più tardi le *Ibride Perpetue*. Così anche per le rose derivate dalle *Bourbon*.

La storia delle rose nell'Ottocento parla della squisita e nostalgica *Souvenir de la Malmaison*, uno dei tanti lasciti di una imperatrice ripudiata; il secolo annovera alcune rose dedicate a regine, la *Koenigin von Danemarck*, una giovane *Kronprinzessin Viktoria* e infine la *Reine Victoria*. Vi sono rose ecclesiastiche, come la *Cardinal Richelieu* o *The Bishop*, e rose mondane, come la *Cuisse de Nymphe* o *Maiden Blush* di un tenero rosa, e la *Cuisse de Nymphe*

o *Emue*, nome dato ai fiori dal rososore più accentuato. Ma soprattutto nel secolo che vede la middle-class trionfante molte rose diventano borghesi, e portano il nome di una gentile signora. La *Louise Odier*, dal colore tenue che tende al lilla, dal delicato profumo di rosa e limone, è una delle più perfette; ma vanno anche ricordati i nomi di *Madame Ernst Calvat*, *Madame Isaac Pereire*, *Madame Lauriol de Barny*, *Madame Pierre Oger*, *Madame Plantier*, *Zéphirine Drouhin*: tutte più o meno derivate dalle rose Bourbon, tutte vigorose arrampicatrici,

intensamente profumate, e generose di fiori. Dopo di loro, come osserva Vita Sackville-West, i vividi colori delle *Ibride Tea*, delle *Poliante* e delle *Floribunde* dei giardini moderni avrebbero offerto altre opzioni, altre attrattive. Ma, ricorda Graham Stuart Thomas, le rose antiche da giardino possiedono «tutto il fascino che il sentimento, la storia, la botanica e le associazioni possono loro offrire».



Qui sotto, *Rosa Gallica Pontiana*, 1824, incisione dipinta tratta da *Les Roses* di Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), acquerellista belga autore di circa cinquanta volumi di botanica illustrata. Nella pagina a fianco, *Il culto del giardinaggio*, immagini di signore inglesi nella scuola di giardinaggio a Glynde, nel Sussex.

... E nomi di donne nella storia del giardino

È curioso osservare i parallelismi tra la storia che ho appena raccontato, evocando i nomi delle rose nel tempo, e le vicende che vedono la presenza attiva della donna nel giardino. Questa è stata esplorata nel libro di Francesca Orestano, Anna Rudelli e Anna Zappatini, *Le giardiniere. Semi, radici, propaggini, dall'Inghilterra al mondo*, pubblicato da Milano University Press nel 2021, mettendo a fuoco ritratti di donne che si sono dedicate al giardinaggio, che hanno progettato e modellato giardini, aree verdi, contesti urbani e zone di *wilderness* negli angoli più remoti del mondo, ecosistemi da preservare e difendere dall'avanzata del cemento.

All'inizio, nel Settecento, tre principesse reali, nate in Germania e di solida cultura scientifica, approdarono in Inghilterra e valorizzarono i giardini di Kew, decorandoli e consegnandoli alla storia botanica della nazione. Le vicende della cultura inglese virano poi dalle dotte occupazioni delle principesse, e dalle proprietà della Corona, al romantico interesse per ciò che la natura selvaggia offre di spontaneo. Qui il ruolo di Dorothy Wordsworth, sorella del famoso poeta, è tutto nei suoi diari, che mostrano una mente curiosa, un occhio capace di cogliere le più fini tessiture dei muschi del Lake District, e di osservare i minimi movimenti di un capolino di narciso scosso dal vento. Vicino a Grasmere, in una zona ancora oggi ricca di bellezze naturali intatte, Dorothy esplorava prati, campi, colline, e quando tornava al Dove Cottage, dove risiedeva con una vivace comunità di poeti romantici che a turno visitavano la zona pittoresca dei laghi inglesi, riportava e ripiantava nell'or-



to le specie selvatiche che aveva raccolto nei suoi vagabondaggi. Trapiantare una fragola, un'aquilegia, un cespuglio di bacche, dall'ambiente naturale al contesto domestico: questo è davvero un gesto emblematico della cultura romantica.

Così come per la storia dei nomi delle rose nell'Ottocento, durante l'età vittoriana ricordiamo donne impegnate nelle attività legate al giardino, come Jane Webb Loudon, che collabora con

il marito, John Claudius Loudon, in progetti che vedono la cultura orticola e la Horticultural Society diventare sempre più popolari per una middle-class che può disporre di tempo da dedicare al giardinaggio. Di Jane Loudon ricordiamo i libri diretti in particolare alle donne: libri sul giardinaggio per signore, sulle piante adatte a un giardinetto urbano, le piante dell'orto, le

piante da tenere in casa, sulle composizioni di fiori per abbellire interni domestici, sulla creazione e gestione di una serra. Sembra che l'angelo della casa – tipica poetica descrizione della donna vittoriana – trovi attraverso le piante e il giardinaggio una via d'uscita dalle gravi incombenze dei doveri domestici.

Sempre più la curiosità botanica vede donne impegnate nel ritrarre fiori e piante: è il caso di Marianne North, indomita viaggiatrice che percorre tutto il globo, dal Nord America all'India, dal Giap-



pone all'Australia, Nuova Zelanda, Sud Africa; i suoi quadri coprono le pareti del North Pavilion a Kew, e testimoniano di viaggi verso paesi esotici, di attenzione per fioriture strane, dai colori forti, mai viste in Inghilterra. Un'altra signora notevole nel panorama tardo vittoriano è Gertrude Jekyll: ispirata dall'Arts and Crafts Movement progetta giardini, vialetti, verande, *herbaceous borders*; mentre Frances

Wolseley fonda la Glynde School for Lady Gardeners nel 1902, e nel 1927 Beatrix Havergal e Avice Sanders fondano la scuola per giardiniere a Waterperry Gardens. Queste donne hanno acquisito sapienza botanica, abilità da illustratrici, progettualità sul campo: tra loro ricordo ancora Ellen Willmott che dal 1910 al 1914 lavorò ai volumi di *The Genus Rosa*, superbo lavoro illustrato da ritratti di rose, con un'attenzione particolare alle rose antiche da giardino. Molte nuove specie di piante e fiori, circa sessanta, avreb-

Nella pagina a fianco, la *Rosa Gertrude Jekyll* e, sotto, la *Souvenir de la Malmaison*.
Qui sotto, immagine tratta dal capolavoro di Ellen Willmott,
The Genus Rosa del 1914. Willmott fu un'appassionata orticoltrice e paesaggista.

bero portato il suo nome, e in particolare qui ricordo la *Rosa willmottiae*, una specie scoperta in Cina, nel Sichuan, a un'altitudine di 2.300-3.000 metri.

Così come per le rose, anche l'attività delle donne in giardino si sarebbe esplicitata su diversi e molteplici fronti, dalla botanica alla progettazione di aree verdi per privati e per istituzioni, dalla ricerca di nuove specie nel mondo della flora alla protezione dell'ecosistema e delle sue specie native. Nel Lake District Beatrix Potter difende il romantico Distretto dei Laghi, diventando una delle colonne del National Trust; alleva un'antica razza di pecore, acquista e restaura vecchi edifici rurali e attua una rigorosa ricerca scientifica sulla riproduzione di funghi e licheni.

Il mondo delle donne giardiniere, così come il mondo delle rose, sembra nel Novecento senza confini: Beatrix Farrand negli Stati Uniti ed Edna Walling in Australia, pur serbando in parte il patrimonio genetico del paesaggismo inglese innovano nei loro progetti verdi che rispondono e si adattano a contesti e climi molto diversi. In Inghilterra, Vita Sackville-West, di cui si è già detto, ricostruisce a Sissinghurst la casa perduta a causa di antiche regole ereditarie, creando un giardino che è una sequenza di stanze di vari colori, e dove le rose antiche trionfano nella loro bellezza, a partire da quella forte e umile gallica trovata tra antichi detriti, che più di altre rose di nobile ascendenza avrebbe meritato il titolo di *Sissinghurst Rose*. Più vicine a noi Rosemary Verey e Beth Chatto, hanno mostrato di possedere la resilienza di piante forti, ma anche di saper custodire tradizioni antiche. Sylvia Crowe e Maria Teresa Parpagliolo Shephard hanno attraver-



sato la guerra e, così come Lavinia Taverna ai giardini della Landriana, sono tornate a piantare rose nel terreno devastato dalle bombe. La forza di una rosa, la sua capacità di resistere a climi inhospitali, terreni poveri, siccità, gelo e altitudine, è quella che ha animato tante donne giardiniere: raccontate in parallelo, le loro storie illuminano le vicende della natura e della cultura dall'antichità al nostro tempo.

Francesca Orestano

Finito di stampare
nel mese di giugno 2022
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

IL NOSTRO IMPEGNO PER IL PNRR

**400 MILIARDI PER IMPRESE,
ENTI PUBBLICI E FAMIGLIE**

Digitalizzazione, transizione ecologica ed energetica,
inclusione, istruzione e salute per il rilancio del Paese.
Scopri di più su pnrr.intesasanpaolo.com



Messaggio pubblicitario

INTESA  SANPAOLO