



NUMERO 11 - OTTOBRE 2019

PreText

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

COM'È CAMBIATO IL MODO DI LEGGERE?

TROPPO SUPERFICIALI, SEMPRE MENO RIFLESSIVI. E ORA L'AUDIOLIBRO...



NUMERO 11- OTTOBRE 2019

PreText

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Michela Taloni

Comitato scientifico

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

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

@ 2019 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

@ 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.

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:

<http://www.bookcitymilano.it/>

Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:
redazione.pretext@istlec.fastwebnet.it

ISSN 2284-2659

In copertina, Biblioteca Palatina - Parma © Massimo Listri

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

Copia n. di 1000



CHI NON LEGGE SI FA "RUBARE IL FUTURO"

RIPARTIAMO DALLA SCUOLA

I RAGAZZI DI TUTTO IL MONDO PROTESTANO, ACCUSANDO LE GENERAZIONI PRECEDENTI DI MALTRATTARE LA TERRA, PATRIMONIO COMUNE DI TUTTE LE GENERAZIONI. NON DEVONO PERÒ SOTTOVALUTARE CHE L'ALTRO PATRIMONIO IN GRAVE PERICOLO È QUELLO CULTURALE: È STATO COSTRUITO A FATICA, SE VIENE DISTRUTTO, SI LASCIA SPAZIO A CHI NEMMENO CONSENTIRÀ DI PROTESTARE

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

N

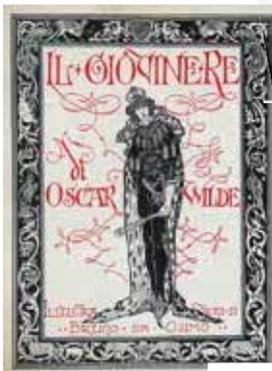
egli ultimi mesi, parrebbe avere qualche *chance* di successo l'audiolibro. Nei Paesi anglosassoni e in Francia era già una realtà, anche se di nicchia. In Italia nemmeno quello. Ora almeno due società propongono abbonamenti mensili per ascoltare libri di qualità, anche classici, letti da bravi attori. Benvenuto: si vanno ad aggiungere ai libri di carta e agli e-book che, dopo averne tanto parlato, non sembrano avere un destino da padroni del mercato, almeno nel prossimo futuro. Chi vede nel libro una delle colonne portanti delle società democratiche, sa che non è importante il mezzo, bensì il fine: circolino le idee, la conoscenza e la riflessione ispirino le scelte politiche, la letteratura consenta di comprendere a fondo la società, i cambiamenti in atto, le ragioni di chi ha una radice culturale dif-

ferente dalla nostra. In una società virtuale in cui tutti si gloriano di "dire quel che pensano", lettura e studio sono gli unici mezzi per tornare a "pensare quel che si dice". Riflettere, ponderare, sviluppare le capacità critiche: senza questi "allenamenti" si può solo regredire, diventare vittime di una società che si vorrebbe far reggere sul consumo compulsivo. Meno riflettiamo e più produciamo diseguaglianze. Meno consociamo e più si inceppa la scala mobile sociale. Di recente, in un'occasione pubblica, il ministro Dario Franceschini, che in passato ha dato prova di coraggio nella gestione del patrimonio culturale italiano, ha espresso chiaramente il suo pensiero: se crediamo che vadano aiutati il cinema, il teatro, i musei, allora lo Stato deve occuparsi anche del libro, che sta attraversando un momento difficile e deve essere tutelato in quanto colonna portante

IL PROBLEMA DELLA SOCIETÀ DIGITALE È CHE TUTTI SI VANTANO DI "DIRE QUELLO CHE PENSANO" E NON SI ACCORGONO DI AVER SMESSO DI "PENSARE QUELLO CHE DICONO"

della nostra democrazia. Siamo ovviamente d'accordo. Crediamo anche che vi sia un solo luogo da cui tutto deve ricominciare, dove si debba riprendere il filo di un discorso che non si è spezzato ma si è smarrito: la scuola, di ogni ordine e grado. I ragazzi di tutto il mondo protestano per il "futuro rubato" loro da chi maltratta la Terra che ci ospita; ma il futuro si ruba soprattutto non fornendo educazione, strumenti di comprensione e modelli di crescita adeguati.

SOMMARIO - PreText n. 11 - Ottobre 2019



10 / Maria Canella e Massimo Listri
Negli scricgni del sapere

18 / Paolo Costa
Le macchine ci scrivono

22 / Oliviero Ponte di Pino
Perdersi tra le righe

30 / Mario Andreose
All'avventura. Con Eco

36 / Ada Gigli Marchetti
Gli ideali finiti nel torchio

42 / Carlo Carotti
La fatica di fare cultura

48 / Cristiana Baietta
Mamma di tutte le guide



52 / Simone Volpato
Un'avventura futurista

58 / Alberto Cristofori
Piccoli lettori crescono

62 / Giorgio Chiosso
"Fare" i piccoli italiani

68 / Sandro Gerbi
Sulle orme del padre

74 / Salvatore Carrubba
Sole: per tutti splende

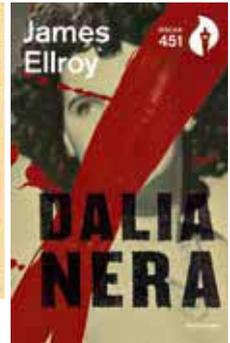
80 / Marco Cuzzi
Nato per arginare Stalin

86 / Salvatore Patella
Nei Balcani in fiamme





4



5

92 / Silvia Valisa
Notizie per un delitto

98 / Ludina Barzini
La verità è un lusso?

102 / Laura Trafossi
Vedere, vedere, vedere...

108 / Roberto Campari
Sedotti dalla nuova arte

114 / Cosimo Argentina
Città noir e altri demoni

120 / Valeria Palumbo
Duse, lettrice bulimica

126 / Gianni Brunoro
Strisce pericolose



132 / Fabrizia De Luca
Per leggere e giocare

138 / Gianluca Emeri
Far leggere... gli altri

142 / Antonella Minetto
Un'officina di storie

1. Cesare Zavattini e Vittorio De Sica sul set de *La ciociara*, 1960 (articolo a pag. 108)
2. Efrem Sartori, *Ritratto della famiglia Beltrami di Vescovato (Cremona)*, 1873 (articolo a pag. 74)
3. *Lollina*: il menabò ritrovato (articolo a pag. 52)
4. La biblioteca del monastero benedettino di Admont, in Austria (articolo a pag. 10)
5. Eleonora Duse, la diva che voleva acculturare attrici e attori (articolo a pag. 120)

VISITA "SENZA TESTIMONI"
ALLE BIBLIOTECHE PIÙ BELLE DEL MONDO

NEGLI SCRIGNI DEL SAPERE

UN GRANDE FOTOGRAFO HA "RITRATTO"
LE PIÙ IMPORTANTI RACCOLTE DI LIBRI E CODICI

Testo di MARIA CANELLA fotografie di MASSIMO LISTRI

TESORI ILLUMINISTICI

Qui a fianco:
Biblioteca Palatina di
Parma, fondata nel 1761.

Nella pagina accanto:
Biblioteca dell'Abbazia
di Admont in Austria,
terminata nel 1776; sotto,
Archivio Generale delle
Indie di Siviglia, fondato
nel 1785.

@ fotografie
di Massimo Listri





Repertorio di bellezza bibliofila, iconico omaggio alla conoscenza ed evocazione del fascino peculiare della stampa, Massimo Listri. *The World's Most Beautiful Libraries*, edito da Taschen, è un viaggio storico-culturale nei luoghi dov'è custodito il sapere, ma è anche un ritratto di tutte le discipline che si conservano stampate nei loro eleganti scaffali. Nelle fotografie di Massimo Listri, che ritraggono le più belle biblioteche del mondo, si sente l'eterna fascinazione dell'uomo per le raccolte di libri. Nessun altro luogo o concetto comunica un tale senso di infinite possibilità come questi templi del sapere, della conoscenza e dell'immaginazione: varcare le loro porte significa entrare nel regno della scoperta, dove ogni manoscritto, ogni volume stampato, ogni tomo rilegato è promessa e fonte di idee e teorie, fantasie e convinzioni. In un viaggio fotografico che parte dall'ottavo seco-

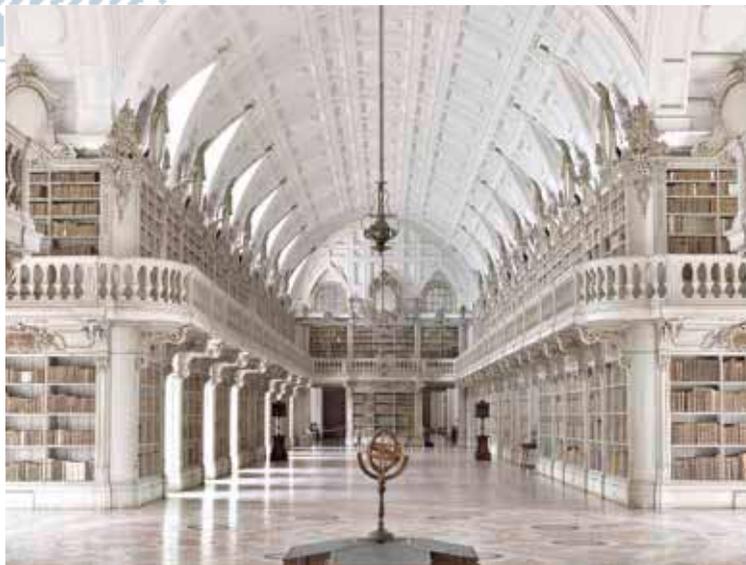


lo d.C., Massimo Listri visita alcune delle biblioteche più belle del mondo per rivelarne le meraviglie architettoniche, storiche e intellettuali. Accompagnandoci attraverso grandi porte di legno, su ripide scale a chiocciola e lungo magnifici corridoi di scaffali, Listri ci guida in preziose biblioteche, pubbliche e private, monastiche e accademiche. Queste istituzioni medievali, classiche, barocche, rococò e otto-

ARCHITETTURE DEL SAPERE

Qui sotto: Biblioteca di Mafra in Portogallo, inaugurata nel 1771.

Nella pagina a fianco, dall'alto: Biblioteca dell'Abbazia di Wiblingen, in Germania, inaugurata nel 1744; Biblioteca di Fermo, fondata nel 1688. @ fotografie di Massimo Listri



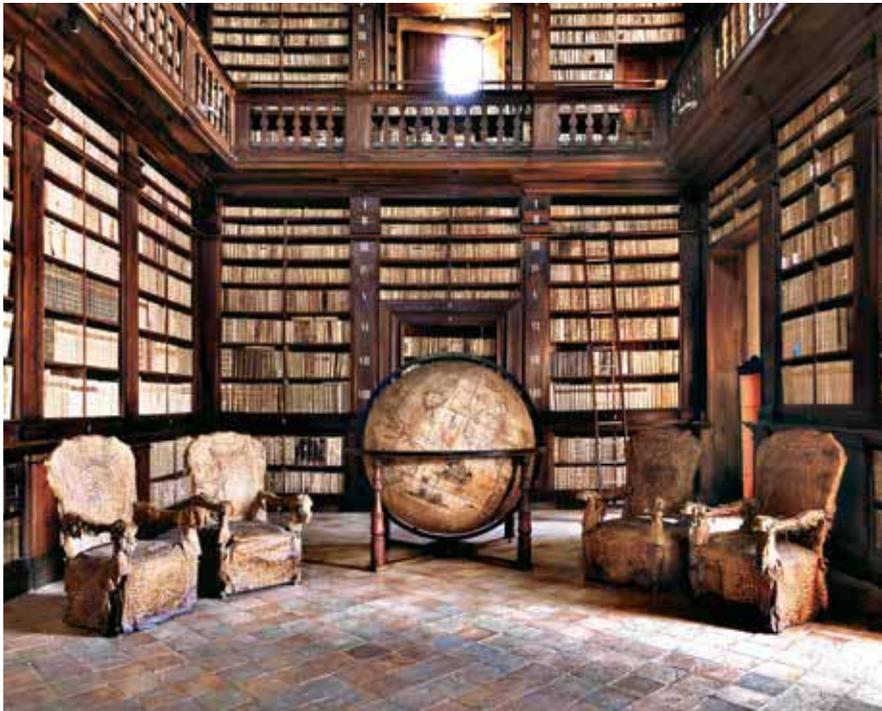
centesche custodiscono alcuni dei più preziosi documenti del pensiero e delle azioni umane, redatti su papiro, pergamena o carta, contenuti in manoscritti e stampati in incunaboli, cinquecentine e volumi dal Seicento ad oggi.

Nelle sue fotografie, Listri riesce a catturare l'atmosfera unica di ogni biblioteca, dedicando una particolare attenzione ai dettagli degli ambienti e ai volumi più preziosi: nelle immagini si percepisce la comprensione di quelle che sono le regole interne dell'architettura ovvero l'intuizione di quello che si definisce il *genius loci*, le ragioni intime che regolano lo spazio sia negli interni sia negli esterni. In questo senso, l'interpretazione dell'autore riesce a cogliere, nelle caratteristiche "nazionali" delle biblioteche, l'espressione e le peculiarità dei saperi nelle diverse culture.

Nelle scelte iconografiche di Listri si sente da una parte un forte richiamo alla pittura e dall'altra il gu-

sto per le *wunderkammer* ovvero le camere delle meraviglie o gabinetti delle curiosità, quei particolari ambienti in cui, dal XVI secolo al XVIII secolo, i collezionisti erano soliti conservare raccolte di oggetti straordinari. Il libro nelle biblioteche ritratte diventa un oggetto prezioso, pur non essendo un *unicum*, proprio perché viene reinventato ogni volta che si ritrova in un nuovo meraviglioso spazio. Le fotografie testimoniano una vera passione per il libro e per il sapere organizzato in scaffali e sale, che permettono un approccio alla conoscenza ordinato e ogni volta diverso.

Nell'opera di Listri le biblioteche vengono colte in un momento "sospeso", senza la presenza umana del bibliotecario o del lettore. In realtà si sente più la presenza del collezionista, dell'architetto o del mecenate che non quella del fruitore, ma questa atmosfera seducente fa emergere ancor di più l'importanza che ancora conserva il libro come oggetto.



LA PIÙ ANTICA SULLA LAGUNA

Qui sotto: Codrington Library di Oxford, fondata nel 1602. Nella pagina a fianco, dall'alto: Biblioteca di Sainte Geneviève di Parigi, terminata nel 1850; Biblioteca Marciana di Venezia, fondata nel 1468. @ fotografie di Massimo Listri

PATRIMONIO DELL'UMANITÀ

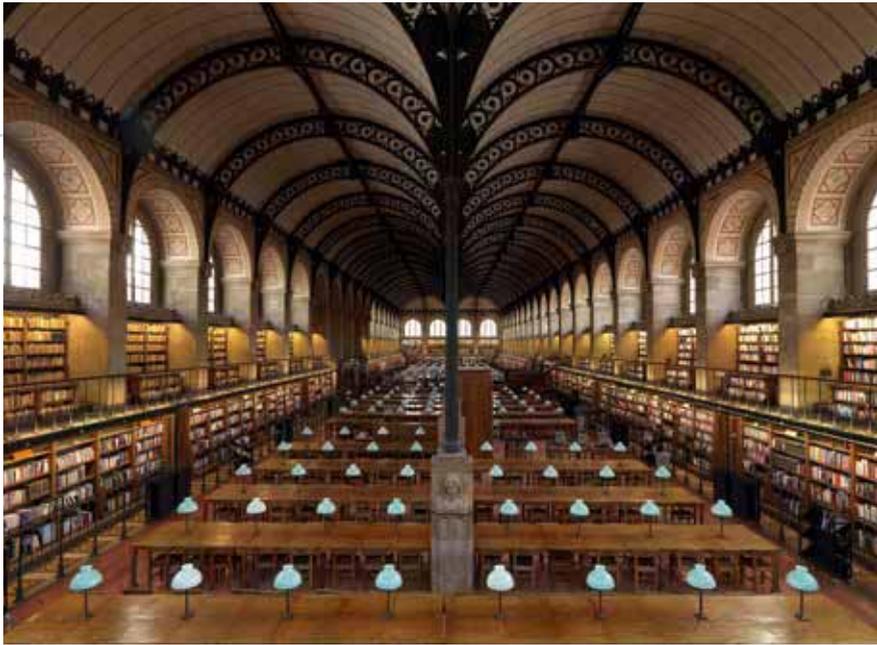
Gli scatti ci accompagnano di biblioteca in biblioteca per ricomporre un mosaico di suggestioni molto diverse, che hanno al centro il concetto di sapere e il valore delle sue cattedrali, e per ricordarci che queste sale sono state protagoniste della storia. La fotografia di Listri, tersa e vibrante, non si limita a documentare ma dà vita a ogni singolo spazio, con inquadrature aperte e spaziose incanalate in rigorose prospettive che fanno risaltare i dettagli straordinari di questi spazi senza tempo.

L'arte di Listri viene da lontano: figlio del giornalista Pier Francesco Listri, Massimo comincia giovanissimo a fare il fotografo. Esordisce con dei ritratti in

bianco e nero di Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, René Clair, Carlo Bo e Federico Zeri, per specializzarsi presto nella fotografia d'architettura e arte. Ha lavorato a lungo per *FMR* e *AD*; ha esposto in alcuni dei più importanti musei del mondo, amato da collezionisti di tutto il mondo, tra i quali Bill Clinton.

Le immagini sono accompagnate da testi che illustrano la storia e le vicende delle diverse biblioteche, firmati da due raffinati studiosi: Elisabeth Sladek, esperta di arte, archeologia classica e architettura barocca e Georg Ruppelt, studioso di storia, lingua e letteratura tedesca, biblioteconomia e storia cultu-





LA PIÙ MODERNA A TAIPEI

Qui sotto: Biblioteca della Certosa di Padula, aperta nel XV secolo. Nella pagina a fianco, dall'alto: National Central Library di Taipei, Taiwan, fondata nel 1933; Biblioteca Apostolica Vaticana nella Città del Vaticano, fondata nel 1475. @ fotografie di Massimo Listri

PATRIMONIO DELL'UMANITÀ

rale, vicedirettore della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel e direttore della Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek di Hannover.

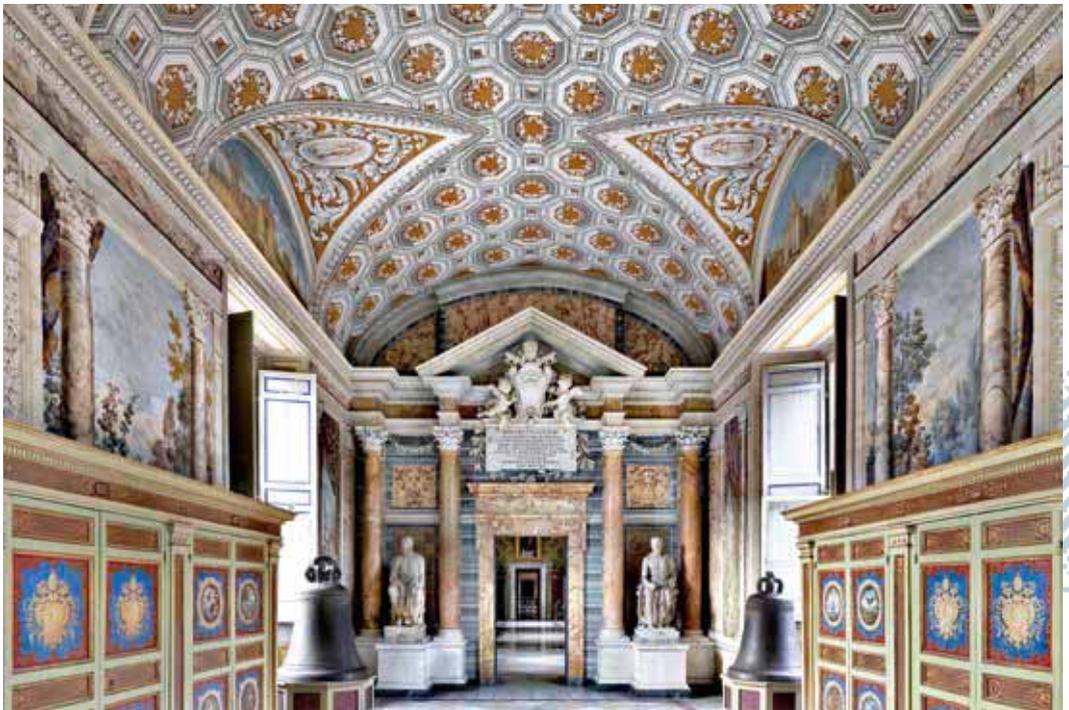
Tra le biblioteche scelte da Listri troviamo la Biblioteca Apostolica Vaticana, la Trinity College Library, dove sono custoditi il *Libro di Kells* e l'*Evangelario* di Durrow, nonché l'inestimabile collezione della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, progettata da Michelangelo. Le minuziose descrizioni delle biblioteche analizzano non solo le loro splendide collezioni – con illustrazioni dei tomi più pregiati – ma anche la loro storia, spesso movimentata, turbolenta e controversa: come quella dell'abbazia

di Altenburg in Austria, avamposto dell'imperialismo cattolico più volte distrutto durante le guerre di religione europee, o quella del monastero francescano di Lima, in Perù, con il suo notevole archivio dell'Inquisizione.

Le biblioteche sono tutte di una bellezza senza paragoni, ma Massimo Listri in una recente intervista ha confessato: «Sì, c'è una biblioteca che preferisco; è la Biblioteca Anna Amalia a Weimar, dove ha lavorato anche Goethe. È una biblioteca piena di libri, quadri e sculture neoclassiche. È la biblioteca dove io vivrei!».

testo di Maria Canella, foto di Massimo Listri





LA FIAMMELLA CHE CI ATTIRA

Nella pagina a fianco, Italo Calvino. Un personaggio del suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dice: «Alle volte è il titolo che basta ad accendere in me il desiderio d'un libro che forse non esiste».

LEGGERE AL TEMPO DEI ROBOT - 1

LA PAROLA UMANA INCONTRERÀ QUELLA SINTETICA?

LE MACCHINE CI SCRIVONO

IL LIBRO È, DA QUANDO ESISTE, UN NOSTRO INTIMO COMPAGNO. MA COSA SUCCEDERÀ SE L'AUTORE È UN ALGORITMO? DOBBIAMO LIBERARCI DAI PREGIUDIZI PER UNA NUOVA FORMA DI DIALOGO?

di PAOLO COSTA

Sappiamo quanto intensa, esclusiva e coinvolgente – per non dire sconvolgente – possa rivelarsi la relazione che il lettore instaura con il libro. Una relazione così intima da essere vissuta alla stregua di una peculiare forma di amicizia. «Leggere è come parlare con un amico», scrive Roberto Bolaño in *2666*. Per Virginia Woolf scrittore e lettore si rendono addirittura «complici» l'uno dell'altro (*Come leggere un libro*). Mentre il famoso epigramma riportato da Possidio in chiusura della sua *Vita di Sant'Agostino* celebra l'immortalità dell'autore, la cui voce continua a vivere in quella del lettore: «Vuoi sapere, viandante, se il poeta vive dopo la morte? Tu leggi, ed ecco io parlo: la tua voce è la mia».

La virtù delle grandi amicizie

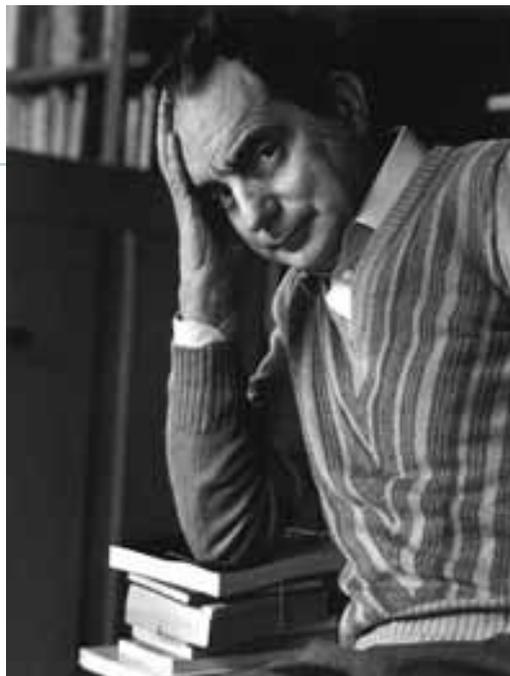
Siamo portati a ritenere che una simile intimità si manifesti in particolare quando facciamo esperienza della scrittura come arte, ossia di quella specifica famiglia di testi o tipi di discorso cui attribuiamo lo status di opere letterarie. Tanto che forse la letteratura si potrebbe definire proprio a partire dalla sua capacità di sollecitare essenzialmente il lettore, collocandolo in una dimensione alternativa che lo sfida e arricchisce interiormente. La stessa virtù, appunto, che riconosciamo alle grandi amicizie. Peraltro, se mi volgo indietro e penso ai libri che, negli anni della mia formazione, hanno contribuito a fare di me ciò che sono, ponendomi di fronte a un modo nuovo di vedere le cose ed emozionandomi fino alle lacri-

me, scorgo anche opere non appartenenti alla letteratura. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* di Claudio Magris, per dire, non è per me “solo” un libro; è realmente un vecchio amico.

Ci sono testi che ci modificano in modo significativo, insomma. In essi vi è depositata una soggettività – quella dell’autore – che entra in risonanza con la nostra soggettività di lettori. I testi veicolano una particolare esperienza dialogica, che potremmo definire *in assenza*. Uno dei due soggetti, infatti, non è presente. L’autore affida al testo il compito di trasmettere il proprio pensiero, ma è consapevole dell’indeterminatezza in cui colloca il testo stesso, nel momento in cui se ne allontana. Al di là del testo ci sono solo il congedo e il silenzio dell’autore. E c’è il periglioso lavoro del lettore.

In questo senso vi è una differenza essenziale fra la lettura e l’amicizia. La prima, infatti, presuppone solitudine. Questa prerogativa è segnalata in un passo spesso citato di Marcel Proust: «La lettura, al contrario della conversazione, consiste per ciascuno di noi nel ricevere comunicazione del pensiero di un altro, ma restando pur sempre solo, ossia continuando a godere della potenza intellettuale che si possiede nella solitudine e che la conversazione dissipa immediatamente» (*Sur la lecture*).

Un dialogo in solitudine, insomma. C’è un altro (l’autore), ma non è presente. Anche Proust ha in mente l’esperienza letteraria, ma in fondo ogni lettura è la manifestazione di un’assenza. Di tale circostanza si nutre il pregiudizio di Platone nei confronti della scrittura. Nel momento in cui viene messo in iscritto, il logos «ha sempre bisogno dell’aiuto del padre; esso infatti non è capace di



respingere un attacco e di difendersi da sé» (*Fedro*).

Se l’altro è un agente artificiale

Siamo abituati all’idea che il linguaggio non sia solo uno strumento di comunicazione, ma anche il fondamento della soggettività. Perché è proprio nella conversione della lingua in discorso che ciascuno di noi ha la possibilità di designarsi come *io*. Il presupposto di questo dialogo, nel quale il testo si fa discorso, è che l’altro sia un essere umano come noi. Ma che cosa succede se l’altro è una macchina? Più in generale, che cosa succede se uno dei due attori della partita – l’enunciatore (colui che scrive) o l’enunciatario (colui cui è rivolto il testo) – è un agente artificiale?

Oggi la macchina può essere l’attore che scrive. Accade in tutti i casi, sempre più frequenti, in cui ci capita di leggere testi prodotti da software: articoli di giornale, manuali tecnici, traduzioni, ma anche testi di carattere “creativo”. Egualmen-

PRIMA DELLE MACCHINE

Nella pagina a fianco,
Vincent Van Gogh, *La lettrice di romanzi*,
olio su tela del 1888.

LEGGERE AL TEMPO DEI ROBOT - 1

te la macchina può essere l'attore che legge. Pensiamo ai software che eseguono la scansione delle sentenze dei tribunali, dei lavori scientifici o di altri testi. Insomma, siamo di fronte a una straordinaria e inquietante novità: l'esperienza della lettura che si consuma in uno spazio enunciazione ibrido. Chi legge – o chi viene letto – non è un essere umano, ma una macchina.

I casi di studio sono sempre più numerosi. Grande impressione ha suscitato, all'inizio del 2019, il rilascio da parte dell'americana OpenAI, del modello GPT-2. Si tratta di un sistema capace di generare testi sostanzialmente indistinguibili da quelli redatti da un autore umano, applicando diversi generi e stili: dagli articoli di attualità ai racconti di finzione. GPT-2 è anche in grado di leggere, seppure in modo per ora rudimentale, così come di tradurre, rispondere a domande e riassumere testi preesistenti. Il tutto senza dover ricevere uno specifico addestramento.

Rischio *fake news*

Peraltro, OpenAI ha deciso di non rendere noti dati e parametri del modello. Troppo alto – sostengono i suoi creatori – il rischio di abusi. Immaginiamo l'impatto derivante dalla generazione automatica di *fake news*, le quali andrebbero ad aggiungersi, su una scala difficilmente controllabile, a quelle che già intossicano l'ecosistema dell'informazione. Tutto ciò non ha impedito ad Adam King, giovane ingegnere canadese, di sviluppare TalkToTransformer, una piattaforma basata sulla stessa tecnologia di OpenAI, in grado di produrre brevi storie, composizioni poetiche e notizie.

Va detto che la redazione robotica di notizie è già una realtà in diversi contesti editoriali. È il caso

dell'agenzia Bloomberg, la quale produce ormai in modo automatico o semiautomatico, con il supporto di algoritmi di *machine learning*, circa un terzo dei propri contenuti di carattere finanziario. Sulla stessa scia si muovono Reuters e Associated Press. All'inizio del 2019 l'edizione australiana del *Guardian* ha pubblicato il primo articolo generato dalla piattaforma ReporterMate. Quanto al *Washington Post*, ha ampiamente usato il robo-reporter Heliograf già nel 2016 per coprire grandi eventi come i giochi olimpici e le elezioni presidenziali americane.

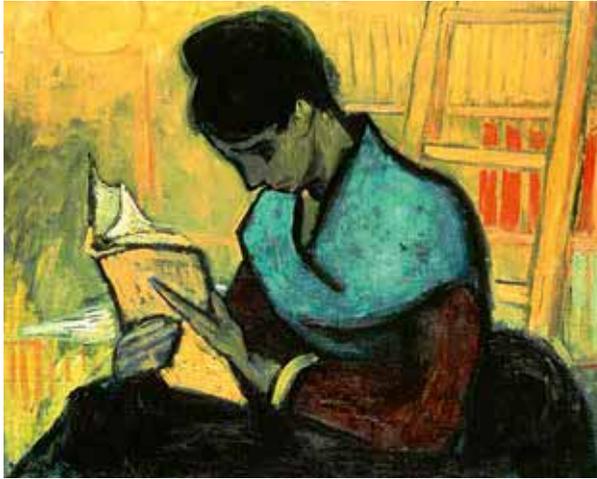
Nel frattempo, nascono tecnologie per la lettura e la sintesi di testi scientifici. Un gruppo di ricercatori dell'MIT ha sviluppato una rete neurale artificiale basata sulla rotazione dei vettori in uno spazio multidimensionale (*Rotational unit of memory* o RUM) in grado di leggere articoli scientifici di grande complessità e di redigere, a valle della lettura, *abstracts* di due o tre frasi in lingua inglese.

A questo punto sembra lecito chiedersi quanto tempo dovremo attendere, prima che l'intelligenza artificiale si dimostri capace di produrre un testo letterario; un testo, cioè, che non si esaurisca nella sua funzione informativa e referenziale, ma agisca sul piano dell'esperienza estetica del mondo. Coi testi "artificiali", ossia prodotti dalle macchine, istituiremo mai quella particolare forma di amicizia e di complicità che instauriamo con la grande letteratura, la quale ci fa sentire meno soli e più ricchi? In questi termini, la domanda rischia di essere mal posta. La letterarietà di un testo, infatti, non dipende solo dalla sua forma linguistica, ma dall'interazione complessa fra l'intenzione dell'autore e le assunzioni del lettore. Dovremmo semmai domandarci quali

siano – appunto – le intenzioni di un autore artificiale.

Esiste una retorica computazionale?

La competenza letteraria del lettore consiste nell'assumere che l'autore stia cercando di dirci qualcosa di rilevante sulla condizione umana, a prescindere dalla maggiore o minore complessità del contenuto proposizionale. Il paradosso di questa esperienza è che l'autore sembra agire per un'urgenza extralinguistica, ma non può evitare di esprimersi linguisticamente. Il testo letterario è un atto generativo, il cui fine comunicativo è il testo stesso. Ciò che si scrive in letteratura è ciò che non potrebbe essere scritto altrimenti. Ma il dispositivo retorico e stilistico del testo letterario è fatto per lasciare una certa indeterminatezza, affinché il lettore possa colmarla con la propria capacità immaginativa. La lettura è anche fatta di presupposti e aspettative. Se il dialogo è una congiunzione fra due soggetti, il momento dell'attesa, che precede tale congiunzione, è decisivo per definirne lo sviluppo. Viene in mente uno dei personaggi che il protagonista di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino incontra nell'XI capitolo del romanzo, il quale così sintetizza le sue attitudini di lettore: «Il momento che più conta per me è quello che precede la lettura. Alle volte è il titolo che basta ad accendere in me il desiderio d'un libro che forse non esiste. Alle volte è l'incipit del libro, le prime frasi...».



Quando leggiamo un testo nella consapevolezza che sia stato scritto da una macchina, o viceversa scriviamo un testo assumendo che sarà letto da una macchina, ci collochiamo in una posizione particolare. In entrambe le situa-

zioni siamo guidati dai nostri pregiudizi nei confronti della controparte. Ma i pregiudizi non sono, in quanto tali, un'invariante antropologica. Essi si formano e si disfano a seconda della nostra condizione culturale. Un vecchio studio di Alan Kennedy, Alan Wilkes, Leona Elder e Wayne S. Murray, apparso sulla rivista *Cognition* nel 1988, portava a conclusioni in tal senso significative. Nel dialogo mediato da un terminale l'enunciatore tendeva ad adeguare il proprio discorso, nel presupposto di avere a che fare con una macchina. Per esempio, riduceva la lunghezza delle frasi, sacrificava l'ampiezza dello spettro lessicale, minimizzava l'uso delle anfore pronominali e dei soggetti non espressi.

Allora la macchina ci appariva come un corpo estraneo, al quale sembrava necessario rivolgere un discorso apposito. A distanza di oltre trent'anni, la capacità delle macchine di capirci e parlarci è molto aumentata. Forse si avvicina il momento in cui anche noi aumenteremo la nostra capacità di capire e parlare alle macchine. E di leggere senza pregiudizi ciò che le macchine ci scrivono.

Paolo Costa

SOGNARE FORSE...

Nella pagina a fianco, Michiel Sweerts,
Portrait of a Young Man
(autoritratto?), olio su tela, 1656.

LEGGERE AL TEMPO DEI ROBOT - 2

COME CAMBIA IL NOSTRO APPROCCIO AL TESTO
TRA AUDIOLIBRI E SCORRIBANDE VERTICALI

PERDERSI TRA LE RIGHE

DALLA CONCENTRAZIONE DI DANTE ALLO SLALOM SUL
TABLET. CI STIAMO FORSE PERDENDO QUALCOSA?

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Lettura profonda. Nel *Trattatello in laude di Dante*, Boccaccio racconta che l'autore della *Commedia*, trovandosi a Siena nella bottega di uno speziale, scovò un libro che non era ancora riuscito a leggere. Mentre in città imperversava la festa, l'Alighieri si immerse nella lettura: «Mai non fu alcuno che muovere quindi il vedesse, né alcuna volta levare gli occhi dal libro: anzi, postovisi quasi ad ora di nona, prima fu passato vespro, e tutto l'ebbe veduto e quasi sommariamente compreso, che egli da ciò si levasse». Gli amici rimasero sorpresi dalla sua capacità di concentrazione, in tutta quella confusione, e dal fatto che Dante non si fosse accorto di quello che stava succedendo tutto intorno a lui. Più di un secolo dopo, nella celebre lettera del 10 dicembre 1513 all'amico Francesco Vettori, Niccolò Machiavelli confida: «Venuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'u-

scio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antiche corti delli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e ch'io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro humanità mi rispondono; e non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro». Dante e Machiavelli testimoniano «il rituale magico della lettura, la sua forza di incantamento, i piaceri e i benefici che essa dà», come scrive Lina Bolzoni nel suo magistrale *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna* (Einaudi, 2019), in cui riflette sulle trasformazioni della lettura a partire dall'esperienza che ne avevano Petrarca, Boccaccio, Bembo, Federico da Montefeltro, Erasmo...

Ma tu leggi “a F” o “a Z”? Ai tempi di Dante e Machiavelli, i libri – faticosamente ricopiati dagli amanuensi – erano una rarità che permetteva di dialogare con i grandi uomini del passato. Lo scenario è completamente cambiato. Il Global Industry Centre dell’Università della California a San Diego ha calcolato che oggi consumiamo su vari dispositivi mediamente 34 gigabyte di testo al giorno. È l’equivalente di 100.000 parole, come se leggessimo quotidianamente un romanzo come *Il piacere* di Gabriele D’Annunzio. Ma questa alluvione non ci immerge in un unico flusso narrativo: si polverizza in una raffica di microtesti che frammentano la nostra attenzione. L’informazione atomizzata diventa distrazione, diversivo, *infotainment*, impossibile da ricondurre a un insieme coerente. I testi che leggiamo in Rete non sono in genere oggetto di quella che viene definita «lettura profonda» da Sven Birkerts in *The Gutenberg Elegies*. L’esperienza viene approfondita e discussa da Maryanne Wolf nel suo *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale* (Vita e Pensiero, 2018), con il supporto di numerose ricerche.

Ziming Liu (nei saggi *Reading Behavior in the Digital Environment*, in *Journal of Documentation*, 61 (6), 2005, pp. 700-712; *Digital Reading*, in *Chinese Journal of Library and Information Science*, 5 (1), 2012, pp. 85-94) e altri scienziati che studiano i movimenti oculari hanno scoperto che la lettura digitale tende a seguire uno stile “a F” (si legge per intero la prima riga, e poi segmenti sempre minori andando verso il fondo della pagina), o “a Z” (zigzagando) al fine di individuare «rapidamente alcune parole nel testo (spesso sul lato sinistro dello schermo) per cogliere il contesto, guizzare alle conclusioni poste alla fine del testo e, solo se è giustificato dal contenuto, ritornare al corpo del testo per selezionare



dettagli di sostegno» (Maryanne Wolf). Si diffondono lo *skimming* (lettura superficiale), lo *skipping* (salto di parti del testo) e il *browsing* (scorrimento veloce), anche perché su schermi e microschermi manca la dimensione concreta dello spazio della pagina e si perde la fisicità del libro. Queste analisi sono confermate dal report *How People Read on the Web: The Eyetracking Evidence*, prodotto dal Nielsen Norman Group a uso di inserzionisti e pubblicitari, che raccoglie in 350 pagine i dati dell’*eye-tracking* di oltre 300 persone per circa 1,5 milioni di “fissazioni” (ovvero sguardi) su centinaia di pagine web. La lettura profonda ci impone di staccarci da qualunque altra attività, lo *skimming* può rientrare nell’ambito del *multitasking*.

Il rotolo e la tavoletta, ovvero ritorno al futuro.

Se volessimo proseguire una storia della lettura, invocata da Robert Darnton e poi realizzata da Alberto Manguel (Feltrinelli, 2009), basterebbero queste informazioni per sollecitare l’apertura di un nuovo capitolo. Bisognerebbe iniziare da un paradosso, perché il lessico della lettura del terzo mil-

IN DIFESA DELLA LENTEZZA

Nella pagina a fianco, le copertine di: Maryanne Wolf, *Lettore, vieni a casa.*

Il cervello che legge in un mondo digitale, Milano, Vita e Pensiero, 2018;

Manfred Spitzer, *Connessi e isolati. Un'epidemia silenziosa*, Milano, Corbaccio, 2018.

LEGGERE AL TEMPO DEI ROBOT - 2

lennio riprende quello dell'antichità: *to scroll* significa oggi scorrere un testo sullo schermo, ma gli *scroll* sono i papiri, i rotoli che popolavano la Biblioteca di Alessandria, poi soppiantati dal codex, il libro, che si è affermato con il cristianesimo, secondo la ricostruzione di Anthony Grafton e Megan Williams (*Christianity and the Transformation of the Book*, Belknap Press, 2006). All'epoca i tablet erano le tavolette cerate utilizzate dai bambini per imparare a leggere e scrivere e dagli adulti per rapidi ed effimeri appunti.

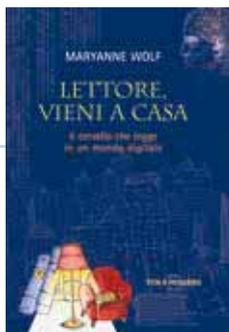
Risorge anche l'oralità. Fino ai primi secoli dell'era cristiana, non esisteva la lettura silenziosa e solitaria, oggi prevalente: quando Agostino, giunto a Milano dall'Africa, vide il vescovo Ambrogio leggere senza pronunciare alcuna sillaba, ne fu tanto sorpreso da annotare l'episodio nelle sue *Confessioni*. In questi anni, grazie anche a Audible e Storytel, si diffondono audiolibri e podcast. Le "giornate della lettura ad alta voce" rivalutano una pratica che può essere destinata a persone in difficoltà e soprattutto all'infanzia. La narrazione ad alta voce permette all'adulto di sintonizzarsi con la propria parte infantile, e al bambino di ampliare la conoscenza del mondo, di sviluppare fantasia e immaginazione, di incrementare la capacità di attenzione e concentrazione, come spiegano Marta Stella e Sara L. Bruzzone nel loro blog di sostegno alla genitorialità www.mammechefatica.it.

Ma perché lo leggi? Non esiste un solo modo per leggere. E non è mai esistito. Utilizziamo i testi con obiettivi diversi e in maniere diverse, con livelli variabili di attenzione e di coinvolgimento emotivo: un manuale di anatomia quando studiamo Medicina, un noir o un rosa per distrarci in spiaggia o sul

treno, l'*Almanacco di Frate Indovino* per sapere quando interrare i bulbi, un dizionario di inglese, le istruzioni della nuova lavatrice, il resoconto dell'ultima partita della nazionale, una poesia di Hölderlin, la deposizione di un imputato... Ognuno di questi testi attiva centri d'attenzione diversi a seconda del lettore: nell'ultimo caso, il verbale cambia significato se a leggerlo è l'avvocato difensore, il giudice, un giornalista o lo storico.

Che ci siano diverse modalità di lettura, e diverse motivazioni che spingono a leggere, i professionisti dell'editoria lo sanno da sempre. Sul fronte delle motivazioni, la stessa definizione dei generi letterari, come la disposizione dei volumi sugli scaffali delle librerie, riflette la loro varietà e complessità. Editori e librai sanno che esistono testi che "dobbiamo" leggere per motivi di studio o manuali che ci insegnano come svolgere determinati compiti, e che ci sono testi che leggiamo per svago e per passare il tempo (la "letteratura d'evasione") o per ampliare il nostro bagaglio culturale (per esempio i classici o i testi di storia e le biografie), o ancora per essere informati sull'attualità.

La distribuzione di un testo nello spazio vuoto si adegua ai nostri limiti percettivi. La pagina di un quotidiano, di una rivista illustrata, di un volume utilizza diversi corpi, ovvero caratteri di dimensioni diverse, e cambia anche la giustezza, ovvero la lunghezza della riga. È necessario rispettare l'equilibrio tra le due misure: una riga troppo lunga in un corpo minuscolo risulta illeggibile. I titoli utilizzano corpi maggiori: risultano più facilmente leggibili e attirano l'attenzione. Il testo deve risultare più leggibile delle note. Vengono così suggeriti e quasi imposti una gerarchia e un ordine di lettura. Lo stesso accade in Rete, anche se lo schermo rigetta molte sottigliezze dell'arte tipografica.



Per una nuova scienza della lettura. I nostri organi di senso e il nostro cervello non sono stati progettati incorporando un efficace sistema di OCR (*optical character recognition*). L'invenzione dell'alfabeto risale più o meno al 1200 a.C., l'homo sapiens si è evoluto in un ambiente dove la scrittura non esisteva. Riusciamo a leggere grazie a quello che Stanislas Dehaene definisce «riciclaggio neuronale»: funzioni cerebrali nate per altri scopi sono state riadattate a un nuovo compito (*I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, 2009). Alcuni adattamenti avvengono nell'infanzia. I bambini che usano i tablet – e dunque guardano a lungo un oggetto a distanza ravvicinata – rischiano più facilmente disturbi alla vista: per evitare questa “miopia acquisita”, i medici raccomandano di farli giocare o passeggiare all'aria aperta per almeno un'ora al giorno. La plasticità neuronale non riguarda solo i bambini. Il gruppo guidato da Gregory S. Berns della Emory University ha fatto leggere ad alcuni studenti un *page turner* come *Pompei* di Robert Harris (Mondadori, 2003), per scoprire che leggere un romanzo può cambiare la connettività cerebrale, in particolare nelle aree che regolano il rapporto sonno-veglia (*Short- and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain*, in *Brain Connectivity*, 3 (6), 1 dicembre 2013, pp. 590-600). Ma cosa succede nel nostro cervello quando leggiamo, sulla carta o su uno schermo, o se ascoltiamo un audiolibro o una lettura ad alta voce? È davvero la stessa cosa? Diversi ricercatori stanno cercando di capire quali siano le aree del cervello e le funzioni attivate nel complesso processo di lettura, decodifica e interpretazione di un testo. Il processo di *storytelling* è fondamentale nella costruzione della



nostra identità personale, offrendoci una gamma di narrazioni in cui riconoscerci e sulle quali modellare la nostra identità. La capacità di capire una storia e le sue emozioni non dipende da fattori culturali, ed è dunque radicata nel profondo, come ha dimostrato lo studio del gruppo guidato da Morteza Dehghani *Decoding the neural representation of story meanings across languages* (in *Human Brain Mapping*, 38 (12), dicembre 2017, pp. 6096-6106): è stato possibile dedurre quale delle 40 storie selezionate stesse leggendo il soggetto (nella sua madrelingua: inglese, cinese o farsi), a partire dalla rilevazione tramite *neuro-imaging* delle aree del cervello attivate. La lettura coinvolge i centri del linguaggio e della cognizione, oltre alle emozioni, ma non solo. Leggere può attivare i neuroni specchio. I neuroni che mettono in moto i muscoli del nostro braccio non si attivano solo quando vediamo compiere il gesto da chi sta di fronte a noi, ma anche mentre leggiamo *Madame Bovary* ed Emma alza la mano per salutare. La lettura avrebbe dunque un ruolo importante nell'attivare l'empatia anche a livello neuronale. Se leggiamo un romanzo “attentamente”, si attivano regioni del cervello allineate con quello che stanno facendo i personaggi e con le emozioni che provano. «*Madame Bovary, c'est moi!*» non lo può dire soltanto Flaubert (che pare non l'abbia mai detto), lo possono dire anche i lettori del suo capolavoro. La narrativa ci permette di capire – fisicamente prima che razionalmente – che cosa significa “essere un altro”. Per la scrittrice Jane Smiley, una società in cui il romanzo diventasse marginale, rischierebbe di imbarbarirsi e di diventare più violenta perché gli individui andrebbero perdendo la

capacità di capirsi. Quello relativo all'empatia è solo uno dei filoni della ricerca sulla lettura affrontati in questi anni. Un'ampia serie di ricerche ha l'obiettivo di valutare "a posteriori" l'effetto della lettura di un testo, sia al livello della comprensione sia al livello delle tracce che lascia nella memoria a medio e lungo termine. Sono diversi i ricercatori che hanno studiato l'impatto della lettura su carta e su dispositivi elettronici (un po' meno, finora, quello di un audiolibro), attraverso una serie di test che mettevano a confronto le differenti esperienze.

Tecno-fan e tecno-apocalittici. La rivoluzione digitale è ancora in corso. Ebook, tablet e smartphone si sono diffusi capillarmente solo nell'ultimo decennio. Sul fronte degli innovatori, gli entusiasti, a cominciare da tecnocrati e uffici marketing delle grandi multinazionali, magnificano i benefici e le potenzialità dei nuovi strumenti e spingono per la loro diffusione, anche in ambito scolastico. Come sempre accade, hanno iniziato a far sentire la loro voce anche gli scettici. Manfred Spitzer, neuroscienziato tedesco, lancia l'allarme fin dai titoli e sottotitoli dei suoi documentatissimi saggi: *Demenza digitale. Come la nuova tecnologia ci rende stupidi* (Corbaccio, 2013), *Solitudine digitale. Disadattati, isolati, capaci solo di una vita virtuale?* (Corbaccio, 2016), *Connessi e isolati. Un'epidemia silenziosa* (Corbaccio, 2018). Ugualmente preoccupata è un'altra neuroscienziata cognitivista, specialista della scrittura sumera e dell'alfabeto greco, la già citata americana Maryanne Wolf: dopo aver esplorato i meccanismi della lettura in quello che è già un classico, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge* (Vita e Pensiero, 2009), ha lanciato un accorato appello nel pamphlet *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo di-*

gitale (Vita e Pensiero, 2018). La diagnosi dei due studiosi, basata su varie ricerche in tutto il mondo, è chiara. Leggere su carta e leggere sullo schermo sono due attività diverse. È diversa l'attenzione: sullo schermo restiamo concentrati meno a lungo e scivoliamo sulla superficie del testo. Di conseguenza l'impatto è differente: capiamo meno, ricordiamo meno e meno a lungo quello che abbiamo letto. Anche per questo l'82 per cento degli studenti delle scuole superiori italiane preferisce ancora studiare sui vecchi e pesanti libri cartacei, dice un sondaggio condotto da ScuolaZoo su oltre 4mila studenti d'Italia. E risultati analoghi si trovano per le università americane.

Ma gli effetti della lettura online riguardano anche gli adulti. Secondo alcune valutazioni, la capacità media di memoria di molti adulti è diminuita di oltre il 50 per cento nell'ultimo decennio (cfr. Daniel J. Levitin, *The Organized Mind. Thinking Straight in the Age of Information Overload*, Dutton Penguin, 2014). Particolarmente devastante sarebbe l'effetto sui bambini: l'uso di tablet e pc (e Internet) abbassa i risultati scolastici. Clifford Stoll (autore di *Miracoli virtuali*, Garzanti, 1996), in un'intervista al *New York Times*, paragonava già nel 1995 i computer ai video usati in classe: «A noi piaceva guardarli, perché per un'ora non dovevamo pensare. Agli insegnanti piacevano, perché per un'ora non dovevano fare lezione e ai genitori piacevano, perché dimostravano che i figli frequentavano una scuola all'avanguardia. Però non imparavamo niente».

Il paradosso del lettore forte. La decodifica di un singolo testo non avviene nel vuoto pneumatico. La lettura, come altre esperienze culturali, è "cumulativa". Senza un bagaglio di conoscenze di base, qualunque testo risulta incomprensibile. Il *cumula-*

tive reading, ovvero l'elaborazione di una grande quantità di testi, è alla base dei nuovi algoritmi utilizzati dai traduttori automatici, che non si affidano più alle rigide "tabelle" dei dizionari bilingui ma operano su base statistica. Ogni nuova informazione entra in dialogo con quello che già sappiamo. Nel caso della lettura profonda, ogni parola entra in risonanza con una galassia di ricordi, emozioni, associazioni... Dunque più libri abbiamo letto, maggiore è il nostro bagaglio culturale, e più facilmente riusciamo a interpretare un testo attraverso le deduzioni e l'analisi critica. Ma nel momento in cui siamo travolti da un'alluvione informativa, sprofondiamo in un paradosso, di cui paghiamo il prezzo: semplifichiamo, elaboriamo le informazioni più rapidamente, seguiamo le priorità. Spesso utilizziamo informazioni predigerite e distillate. Il bombardamento costante produce noia, disaffezione.

È questo il motivo che ha ispirato a Maryanne Wolf la sua riflessione. Pressata dalle necessità della ricerca, aveva smesso di leggere libri, o meglio aveva continuato a leggere ma «più per essere informata che per immergermi nel libro, e ancor meno per essere trasportata al suo interno». A quel punto decise di fare lei stessa da cavia. Iniziò a leggere *Il giuoco delle perle di vetro* di Hermann Hesse, per accorgersi che un decennio di letture veloci aveva cambiato il suo stile di lettura: «Adesso leggevo superficialmente e molto rapidamente; leggevo troppo velocemente per comprendere i livelli più profondi, il che mi costringeva continuamente a tornare indietro e rileggere varie volte la stessa frase, con crescente frustrazione; ero impaziente nei confronti del numero di proposizioni subordinate in ogni frase, come se non avessi mai incontrato con reverenza le ben più lunghe frasi di Proust o di Thomas Mann; mi sentivo assolutamente offesa dal



numero di parole che Hesse riteneva necessario usare in una frase sì e una no; e, infine, i miei cosiddetti processi di lettura profonda non riemergevano. Ecco. Ero cambiata» (pp. 95-96).

La mutazione non riguarda solo i nativi digitali della Generazione Z. Ha conseguenze significative per tutti. Una comunicazione fondata su immediatezza, facilità ed efficienza tende a ridurre il tempo e lo sforzo necessari a un autentico processo interpretativo e azzerare il pensiero critico, ovvero la capacità di esaminare e potenzialmente confutare le proprie convinzioni e credenze. Senza un sistema di convinzioni personali, e senza attivare gli aspetti profondi e cumulativi della lettura, è impossibile attivare il pensiero critico.

Gli antidoti. Di fronte a questa diagnosi, si possono e si debbono attuare alcuni correttivi. Il primo è quello lanciato dal libro-manifesto di David Mikics,

Slow Reading. Leggere con lentezza nell'epoca della fretta (Garzanti, 2015). Si tratta di «leggere per provare piacere e per capire», in modo che «otteniate di più da ciò che leggete» (pp. 7-8).

Sul versante della formazione è possibile far ricorso al *close reading*, diffuso nei programmi scolastici americani (ma adottato in varie forme anche altrove). È «l'analisi ponderata e critica di un testo, che si concentra su dettagli e motivi, con l'obiettivo di sviluppare una comprensione profonda e precisa di un testo, della sua forma, delle sue modalità di produzione, dei suoi significati eccetera» (si veda Beth Burke, *A Close Look at Close Reading*, disponibile online). Le tecniche sono diverse: utilizzo di brevi estratti, confronto diretto con il testo senza attività preparatorie, concentrazione sul testo, riletture, riletture con annotazioni, segnalazione degli elementi di difficile interpretazione, discussione collettiva, rispondere a domande sul testo... Si tratta di un allenamento alla lettura che parte dal confronto con la «vera presenza» del testo (per rubare l'espressione a George Steiner), prima che dal suo inserimento in un contesto storico e culturale.

Forse il rimedio più efficace è concentrarsi sulle motivazioni. Anche qui possiamo affidarci alla scienza. Per cominciare, leggere – e in genere praticare attività culturali – fa bene al cervello. Ricordiamoci, per esempio, quanto affermato nello studio *Short- and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain* (2013): leggere aumenta la connettività delle diverse aree cerebrali, tra cui quelle associate all'elaborazione linguistica e alla risposta sensoriale primaria (che aiuta a comprendere e visualizzare il movimento). Questa attivazione, secondo il neuroscienziato Gregory S. Berns, non è effimera, ma resta «quasi come una memoria muscolare» (pp. 590-600).

Per alcuni, leggere un libro ci renderebbe persone più brillanti ed eticamente migliori. Secondo il filosofo Gregory Currie, professore di Filosofia all'Università di York, che ha affrontato il tema in un editoriale sul *New York Times* nel 2014, la questione è controversa: siamo persone migliori perché leggiamo Proust, oppure leggiamo Proust perché siamo persone migliori? Anche se va aggiunto che questo non implica che dobbiamo smettere di leggere Proust, anzi.

Alcune ricerche sembrano suggerire che leggere ci rende davvero persone migliori: a queste conclusioni sono giunti Raymond A. Mar e i suoi collaboratori negli studi *Bookworms versus nerds: Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds* (in *Journal of Research in Personality*, 40 (5), ottobre 2006, pp. 694-712; ed *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes* (in *Communications*, 34 (4), dicembre 2009, pp. 407-428). Leggere ci rende più empatici, perché ci consente di identificarci nell'altro e di comprendere le sue motivazioni.

Sono decine gli studi pionieristici realizzati negli ultimi anni. Certamente ne arriveranno altri, che amplieranno e approfondiranno le nostre conoscenze: la mutazione è stata troppo rapida e profonda, e le sue conseguenze restano difficilmente immaginabili. Come al solito, la battaglia vede contrapposti i futuristi e gli apocalittici. Al momento, per chi ama leggere, l'importante è non privarsi del piacere del testo, quel godimento sottile che ci porta a perderci nelle parole degli altri, per emozionarci, ragionare, imparare, divertirci, commuoverci. E poi magari ci aiuta a ritrovare noi stessi.

Oliviero Ponte di Pino



E^{ditori}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

LA NUOVA SQUADRA

Nella pagina a fianco: 25 novembre 2015, nasce La nave di Teseo. Seduti: Furio Colombo, Edoardo Nesi, Mario Andreose, Umberto Eco, Sandro Veronesi; in piedi, Anna Maria Lorusso, Guido Maria Brera, Eugenio Lio, Elisabetta Sgarbi, Sergio Claudio Peroni, Nuccio Ordine, Pietrangelo Buttafuoco.

UNA VITA PER I LIBRI – 3

DALLE GRANDI MOSTRE DI PALAZZO GRASSI
ALLA NASCITA DELLA NAVE DI TESEO

ALL'AVVENTURA. CON ECO

QUANDO I PADRONI DELL'EDITORIA ITALIANA
CAMBIARONO E INIZIARONO A MISCHIARE LE
CARTE. RESTAVA UNA SOLA VIA D'USCITA: RISCHIARE
IL TUTTO PER TUTTO RICOMINCIANDO DA CAPO

di MARIO ANDREOSE

Anche se quello di Palazzo Grassi non è che un capitolo aggiuntivo alla mia normale attività di direttore editoriale del Gruppo Fabbri, in quel momento mi pare di assaporare i vantaggi di svolgere un lavoro nel seno di un grande gruppo industriale, un lavoro in tutti i sensi straordinario, se si vuole, che mi evoca una desueta, un tempo prestigiosa etichetta di “fornitore della Real Casa”. Palazzo Grassi per gli Agnelli è il luogo di richiamo delle élites intellettuali, sociali e politiche che convergono da ogni parte agli appuntamenti annuali, ma per l'istituzione è anche un trionfo di partecipazione: folle di visitatori visibili in lunghe file ordinate, fino ad allora inimmaginabili per mostre d'arte moderna e contemporanea, di archeologia e ar-

chitettura. I cataloghi Bompiani, spesso opere di riferimento al di là della contingenza espositiva, si vendevano in mostra a decine di migliaia, in versione italiana, inglese e talvolta anche francese, e poi in libreria e all'estero, belli e pronti per essere pubblicati da Abrams, Rizzoli USA, Flammarion, ai quali bastava apporre il loro marchio in copertina. La loro progettazione procedeva di pari passo con l'ideazione della mostra, e questo mi costringeva, si fa per dire, a visitare i musei del mondo al seguito del curatore di turno o, più spesso, del direttore artistico Paolo Viti, capace di ottenere il prestito delle opere anche dai conservatori più gelosi. Iniziata con *Futurismo & Futurismi* nel 1986, l'avventura di Palazzo Grassi si conclude vent'anni dopo con una grande monografica di *Dalí* (2004), una conclusione su

cui hanno pesato prima l'uscita di Romiti dalla Fiat (1998) e poi la scomparsa di Gianni Agnelli (2003). Incredulo che la Fiat potesse sbarazzarsi di tale fiore all'occhiello, avevo ottenuto, grazie ad Alain Elkann, di essere ricevuto da Umberto Agnelli al Lingotto, nel suo ufficio diviso, significativamente mi sembrava, con un imponente bronzo *Pensatore* di Rodin. La mia argomentazione breve ma, mi pareva, ineccepibile si aggrappava alla logica del "non c'è due senza tre" perché in quel fausto momento la Ferrari aveva appena vinto il campionato del mondo e la Juventus l'ennesimo scudetto. Garbata e ferma la risposta di Agnelli, suonava come un pontificio *non possumus*. E pensare che l'intera gestione annua di Palazzo Grassi valeva un po' meno dello stipendio di Bobo Vieri, come ebbe a riferirmi un contabile della ditta, ma evidentemente non era questo il problema.

Dagli esiti delle strategie industriali del capitalismo nostrano in campo editoriale emerge più di un dubbio sulla loro reale vocazione. Ne ebbi un distinto indizio, a metà degli anni Ottanta, quando l'Avvocato, decisi finalmente a salvare il *Corriere della Sera* dal naufragio procurato dall'*affaire P2*, si trovò in dote anche il settore della Rizzoli Libri. D'altra parte, tramite la finanziaria IFI possedeva già il Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas. È un momento questo in cui in tutto il mondo è in atto una pratica definita M.&A. (fusioni e acquisizioni) volta a creare gruppi di aziende per aumentarne la competitività con annesse importanti economie di scala, eufemismo che sta per riduzione dei co-



sti. Nel nostro caso nasce così la RCS Editori con società distinte riguardanti libri, quotidiani, periodici e pubblicità. Senonché i manager preposti, non sapendo probabilmente da che parte cominciare, almeno per quanto riguarda i libri, si rivolsero a una delle più costose e rinomate società americane di consulenza aziendale. Dopo molte settimane di "studio", per lo più banali interviste a dirigenti e quadri, la soluzione proposta e attuata, a dirla oggi non ci si crede, fu: non più singole case editrici, ma confluenza dei marchi editoriali e articolazione orizzontale in tre linee di prodotto, ossia narrativa e saggistica, libri tascabili, libri illustrati e ragazzi, il tutto sotto l'egida RCS Libri. Alle riunioni mi sgolavo per ricordare che tutti i grandi gruppi americani, francesi e tedeschi, come Random House, Hachette, Bertelsmann, che dovevano essere il modello di riferimento, si erano guardati bene dal far ricorso a un *melting pot* che, a dir poco, de-

pauperava l'identità delle case editrici. Ce ne volle del tempo, e l'avvicinarsi di due amministratori delegati, prima di tornare alla ragione. Un'ulteriore svolta nell'assetto della proprietà della RCS avviene quando Romiti, uscito dalla Fiat nel 1998 per raggiunti limiti di età, ottiene una partecipazione azionaria nella finanziaria Gemina sufficiente per controllare il gruppo editoriale, che nel 2002 sarà ribattezzato RCS MediaGroup, dopo un non proprio felice intermezzo all'insegna della cosiddetta diversificazione. Nell'intento di creare sinergie tra aziende di proprietà di diverso indirizzo merceologico, capitava, per esempio, che si organizzassero weekend in navi da crociera per consentire a manager, giornalisti ecc. di fraternizzare e individuare "obiettivi comuni": a me era capitato di dover fare una specie di compito con un direttore marketing della FILA.

Fortuna volle che, a inaugurare il nuovo millennio, tra i nuovi investimenti capitasse anche l'acquisizione del gruppo Flammarion, in un momento in cui la famiglia eponima non vedeva la possibilità di una continuità dinastica. «*Mieux que les boches*» (meglio dei crucchi), commentarono alcuni dei nuovi colleghi l'ingresso degli italiani: si sapeva infatti che anche un importante gruppo tedesco era interessato all'acquisto. Registi dell'operazione furono Claudio Calabi e Gianni Vallardi, amministratori delegati rispettivamente di RCS Editori e RCS Libri. A mia volta, cooptato nel consiglio di amministrazione della nuova società, ho avuto modo di favorire una politica editoriale condivisa nel campo delle coedizioni, avendo come sponda anche la Rizzoli americana. Avevo, per esempio, l'opportunità di favorire le nostre società, e la bilancia dei pa-

gamenti, con la pubblicazione contemporanea in più lingue, e con tirature ragguardevoli, dei libri illustrati di Umberto Eco; e, poiché i suoi *option publishers* di lingua inglese e francese non pubblicavano libri illustrati, ne venivano gratificati i nostri Flammarion e Rizzoli.

Storia della bellezza, Storia della bruttezza, Storia delle terre e dei luoghi leggendari e Vertigine della lista, in coincidenza con l'omonima mostra del Louvre a cura di Umberto Eco, sono i libri che più hanno coinvolto, e divertito, Eco, intrecciati alla stagione dei grandi romanzi. Al di là della prosecuzione, in piena autonomia, dell'attività editoriale garantita dall'italiana *émigrée* Teresa Cremisi, la rinascita di Flammarion venne propiziata anche da un oculato intervento del management RCS riguardante la gestione, i sistemi informativi e l'organizzazione. Se ne accorse anche *Le Monde* con un articolo che, per una volta, rendeva merito all'imprenditoria italiana.

Un'altra felice acquisizione al sorgere del nuovo millennio fu quella del catalogo, non del marchio, Rusconi per la rinuncia degli eredi di Edilio a proseguirne l'attività. Era un catalogo più attento alla tradizione che al progresso e, come tale, ritenuto allora di destra, ma il suo innesto nella Bompiani diede frutti assai rigogliosi e tuttora vividi. Intanto un rilancio clamoroso della saga del *Signore degli anelli* di J. R. R. Tolkien, in quel momento quasi offuscato dal culto esoterico dei neofascisti campi Hobbit, grazie anche alla coincidenza del successo planetario della trilogia cinematografica di Peter Jackson. Ma il frutto più prezioso di questa acquisizione fu quello di Giovanni Reale e delle collane di classici della filosofia che portava in dote, "Il pensiero occiden-

le” e “Testi a fronte”: solo un punto di partenza per una fioritura rigogliosa che, nei tre lustri che ci sono stati concessi per la nostra collaborazione, ha potuto arricchire il catalogo Bompiani di oltre trecento titoli, tra riprese e novità assolute. E tutto questo in controtendenza con la dismissione o il ridotto impegno, nel campo dei classici, di precedenti, prestigiose iniziative editoriali. Lo stesso accadrà, qualche anno dopo, con i “Classici della letteratura europea” che Nuccio Ordine rileverà dalla UTET. Mi sembrava così di rinverdire la tradizione delle Grandi Opere di Valentino Bompiani, ora accessibile anche per il pubblico della libreria grazie a un’opportuna pratica di sponsorizzazione, in varie forme, concordata con Reale e Ordine. Tra i numerosi *longseller* mi piace ricordare Platone, *Tutti gli scritti* a cura di Giovanni Reale, Michel de Montaigne, *Saggi* a cura di Fausta Garavini e *Corpus Hermeticum* di Ermete Trismegisto, attendibilmente adottato dalla comunità massonica.

Nel frattempo Elisabetta Sgarbi, che con il nuovo millennio mi subentrerà nella direzione editoriale della Bompiani, aveva celebrato il suo esordio di editor con l’acquisizione di due scrittori fin lì sconosciuti o negletti dagli altri editori: Paulo Coelho e Michel Houellebecq. Per non dire degli italiani, come Sandro Veronesi vincitore dei premi Strega, Campiello, Viareggio, Femina e Méditerranée; Edoardo Nesi, premio Strega; Antonio Scurati, premio Campiello, e Andrea De Carlo riacquisito dopo una temporanea emigrazione. Quella del nuovo millennio si profila come una stagione in crescita, sul piano editoriale, per RCS



MediaGroup, ma, ancora una volta, è dall’assetto proprietario che arrivano segnali non sempre rassicuranti. Nel 2004 Romiti passa la mano, così che il pallino di azionista di riferimento torna alla Fiat, ora di John Elkann.

Ha inizio un *turnover* manageriale nervoso, altalenante, talvolta orientato allo sviluppo, talaltra alla dismissione. Ricordo, per esempio, che Vittorio Colao, il primo amministratore delegato dopo l’era Romiti, aveva avviato in Francia la trattativa per l’acquisizione del gruppo Editis che, associato a Flammarion, avrebbe consolidato RCS MediaGroup nel mercato editoriale francese come il più diretto concorrente del gigante Hachette. Non gli fu consentito o non ne ebbe il tempo. In compenso i suoi successori acquistarono il gruppo spagnolo Recoletos (non libri ma quotidiani e periodici), nei brevi anni a venire vera spina nel fianco del bilancio RCS. A partire da un certo momento, la politica, per così dire, industriale volge alla tecnica commerciale dello



“spezzatino”: venderci a pezzi. All’annuncio della (s)vendita del palazzo di via Solferino, sede storica del *Corriere della Sera*, i giornalisti proclamarono per protesta uno sciopero, e non escludo che qualcuno di loro si sarà ricreduto circa l’antipatia nutrita a suo tempo nei confronti di Colao per il fatto che intendeva intaccare qualche loro privilegio, retaggio dell’età dell’oro. Noi dei libri, invece, leggemo agghiacciati la notizia che il gioiello, per prestigio e redditività, Flammarion era stato ceduto a Gallimard, a un prezzo, ci fu detto a mo’ di consolazione, sensibilmente superiore a quello d’acquisto. Ancora qualche mese e cominciò a circolare la voce che la Fiat di John Elkann non riteneva più strategico il business dell’editoria libraria. Poi, siamo nel 2015, circola nella stampa la notizia che Mondadori è interessata ad acquistare la RCS Libri, un obiettivo, si direbbe, di pura concentrazione monopolistica. Sta di fatto che il CdA di RCS Media-Group, che ha la fama di salotto buono dell’imprenditoria e della finanza italiane, con la sola opposizione del presidente Piergaetano Marchetti e del consigliere Urbano Cairo, dà via li-

bera all’operazione. E qui comincia l’avventura. Con Umberto Eco ed Elisabetta Sgarbi, valutata inaccettabile tale prospettiva, costituimmo subito una specie di consiglio di guerra. Si tratta, per la prima volta in Italia, di richiamare l’attenzione dell’Autorità dell’Antitrust e dell’opinione pubblica sull’impatto che una simile concentrazione avrebbe sul mercato e sul funzionamento della filiera editoriale. Se ne occupa, da par suo, Umberto con una lettera indirizzata all’Antitrust ma ripresa anche da molti giornali del mondo occidentale. Umberto sta per entrare nella fase terminale di una malattia che per due anni gli ha consentito di vivere quasi normalmente, viaggiare, nuotare nella sua piscina di Monte Cerignone, scrivere soprattutto. Ora decide, senza esitazioni, che è il momento di fondare una nuova casa editrice, un’esperienza inedita nel suo peraltro ragguardevole curriculum editoriale, come sarà per tutti noi che lo seguiremo. (Per immaginare il suo stato d’animo in questo momento, evocherei la citazione dalla *Città del Sole* di Tommaso Campanella da lui stesso scelta per la lapide che il Comune di Monte Cerignone gli ha dedicato: «Aspetta, aspetta» – «Non posso, non posso»). Nell’immediato provvede al versamento di una somma per la costituzione del capitale sociale, seguito, nello stesso compito, dall’amico e suo storico editore francese Jean-Claude Fasquelle e dalla moglie Nicky, accorsi a rinforzare il consiglio di guerra. Come pure Piergaetano Marchetti regista dell’assetto societario e della campagna acquisti di altri soci di una *startup* ancora anonima. La ricerca del nome, un momento ludico, imprescindibile nella prassi echiana, ci fa scoprire che in Italia denominazioni tra le più scontate o bizzarre sono già registrate come attività edi-

Nella pagina accanto, Sandro Veronesi vincitore del Premio Strega 2006. Qui sotto, Umberto Eco e Mario Andreose a New York (fotografia di Leonardo Cendamo).

toriali. La prima proposta di Umberto era Forte Alamo, ma Jean-Claude gli fa notare che gli eroici resistenti, con i quali avremmo amato identificarci, alla fine muoiono tutti. Nel frattempo Elisabetta sta ottenendo l'adesione alla nuova impresa del nucleo più significativo di autori italiani e stranieri e dei colleghi e collaboratori che, da anni se non decenni, erano con noi alla Bompiani. Appare così particolarmente felice l'ultima proposta di Umberto per il nome: La nave di Teseo, ispirata a un passaggio di Plutarco sulla volontà degli Ateniesi di mantenere inalterata l'identità del vascello, seppure costituito, per esigenze di manutenzione, di elementi e pezzi diversi. Nel nostro caso, molti pezzi erano gli stessi: stesso Ammiraglio, stessa ciurma. Prima in ambito RCS, poi da parte del nuovo proprietario Mondadori non mancano tentativi di dissuasione rivolti a Elisabetta, attraverso blandizie varie e promesse di autonomia operativa. Altri editori si propongono invece attraverso partecipazioni azionarie di minoranza o tramite un inglobamento organizzativo per consentirci una pura attività editoriale scevra da incombenze gestionali. Tutte situazioni impensabili per chi aspiri a diventare un (piccolo) editore indipendente. Finalmente nel novembre 2015, a casa di Elisabetta, viene annunciata la fondazione della Nave di Teseo alla presenza di alcuni autori, soci e giornalisti. Un giornalista di *Repubblica*, nell'intento di sottolineare l'inevitabilità della nostra secessione, riferiva la battuta di un assistente secondo il quale Elisabetta e Marina Berlusconi sarebbero «antropologicamente incompatibili». Una gaffe non priva di conseguenze, a mio parere, a giudicare dall'immediata reazione piccata di Marina che fino ad allora aveva tenuto un dialogo piuttosto



aperto con Elisabetta. Com'è noto, in risposta alla lettera di Umberto l'Antitrust aveva imposto alla Mondadori la cessione di Bompiani e Marsilio, mentre l'Adelphi si era già staccata dal gruppo esercitando un'opzione contrattuale. Ho fatto in tempo a comunicare la notizia a Umberto, ormai vicino ad andarsene, che mi ha sussurrato: «Non speravo tanto». Per dire come fosse partecipe fino all'ultimo alle vicende della Nave, mi aveva anche domandato: «E lo svizzero arriva?», riferendosi al nuovo romanzo di Joël Dicker, punta di diamante, assieme al suo *Pape Satàn Aleppe*, dell'ingresso della Nave di Teseo in libreria. Forse il nostro entusiasmo per il varo felice della nave ci ha tolto lucidità critica quando abbiamo creduto di poter acquistare la Bompiani soprattutto per restituire ai nostri autori il loro catalogo. Vi avevano creduto anche i nostri soci e altri nuovi, pronti a un impegno finanziario superiore al presunto valore reale dell'editrice. Ma potevano la Mondadori e Marina Berlusconi favorire dei secessionisti fautori, tra l'altro, dell'intervento dell'Antitrust? Un'utile, ancorché amara, esperienza sulle insidie della navigazione.

Mario Andreose (3 – fine)

UNA PASSIONE SOCIALISTA

Nella pagina a fianco, l'editore Enrico dall'Oglio, da fattorino autodidatta a stampatore capace di sfidare i diktat del regime fascista.

EDITORI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO - 1

ENRICO DALL'OGGIO
E L'ESPERIENZA DEL CORBACCIO

GLI IDEALI FINITI NEL TORCHIO

CONTRASTÒ L'ASCESA DEL FASCISMO ED ENTRÒ
NEL MIRINO DELLA CENSURA. SOPRAVVISSE NEL
VENTENNIO E TORNÒ A COMBATTERE DOPO IL 1945

di ADA GIGLI MARCHETTI

Figlio di Andrea, professore di liceo, Enrico dall'Oglio nacque ad Imola il 25 luglio 1900. Rimasto orfano in tenera età per la prematura scomparsa del padre, trascorse un'infanzia travagliata da difficili condizioni economiche. Entrato a sei anni nel collegio milanese Calchi Taeggi, dove riuscì a mantenersi usufruendo di borse di studio, vi conseguì la licenza tecnica nel luglio del 1913. Compiuto questo primo, regolare, ma anche ultimo ciclo di studi, tornò a casa. Rispose ad un'inserzione di un quotidiano e, a soli dodici anni, il 27 luglio 1912, venne assunto come fattorino di studio, a 40 lire mensili, in una casa editrice: la Società Editrice Libreria di Milano. Con questo primo ed assai modesto impiego dall'Oglio entrò nel mondo della carta stampata.

A diciassette anni dall'Oglio si arruolò come volontario nel corpo dei bersaglieri e partì per la

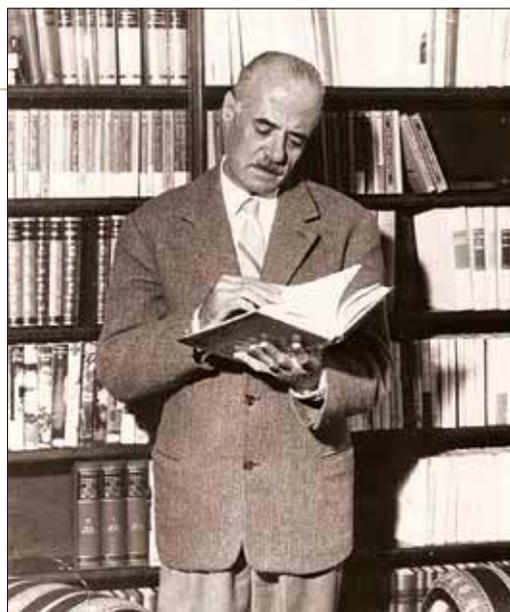
Grande guerra. Questa esperienza si rivelò assai più drammatica e lacerante di quanto non potesse prevedere. Rimasto ferito sul Piave nel 1918, tornò a casa. E dopo un periodo di convalescenza, durante il quale non è improbabile si fosse dedicato ad appassionante letture da autodidatta, si gettò nell'agone politico, per il momento limitato all'ambito sindacale. Negli irrequieti anni del primo dopoguerra milanese, quando tutte le categorie dei lavoratori, in particolare della carta stampata, scendevano in piazza per ottenere migliori condizioni contrattuali (otto ore di lavoro e aumenti salariali), dall'Oglio si fece battagliero sindacalista della classe dei librai, organizzandone il primo sciopero.

Nel giovane non ancora ventenne si era così risvegliata e già manifestata la duplice passione che lo accompagnerà per tutto lo scorrere della sua esistenza: quella per la letteratura e quella per la politica.

Conclusasi questa prima e giovanile stagione della lotta politico-sindacale, Enrico dall'Oglio, nel 1919, rientrò nella concretezza del mondo del lavoro e si impiegò nuovamente in una casa editrice milanese: la Modernissima. Fondamentale fu per il giovane e futuro editore l'esperienza qui vissuta. Se è vero che l'impiego nella Società Editrice Libraria lo aveva immesso nel mondo della carta stampata, è ancor più vero che la sua attività nella nuova – e particolare – casa editrice lo introduceva decisamente nel mondo della cultura elevata ed impegnata, quasi obbligandolo ad un percorso di vita sul quale non avrebbe mai indietreggiato. Qui, infatti, conobbe letterati e scrittori di rilievo, molti dei quali sapevano coniugare l'amore delle arti con quello della politica: da Icilio Bianchi a Decio Cinti e a Gerolamo Lazzeri, da Angelo Frattini a Gian Dàuli, per non citarne che alcuni. E con molti di questi egli seppe intrecciare rapporti e legami ponendo le basi di quello che sarebbe stato poi il suo primo importante “portafoglio” autori.

Dopo qualche anno, dall'Oglio decise di mettersi in proprio e acquistò il marchio editoriale Il Corbaccio. Passati pochi mesi pubblicò ben diciassette titoli raccolti per lo più in cinque collane: “I classici dell'amore”, la “Piccola biblioteca di studi politici”, varata su commissione dell'Associazione italiana per il controllo democratico, “Cultura contemporanea”, “Res publica” e “Confessioni e battaglie”. Proprio queste tre ultime collane costituirono l'originalità e la coraggiosa specificità con cui il nuovo Corbaccio andò affacciandosi nel mondo della carta stampata.

Se diversi furono i contenuti, identici furono l'intento programmatico e il messaggio ideale delle tre collane. Le tre collezioni infatti, pressoché uguali nella severa ed essenziale impostazione



grafica, avevano tutte il proposito – più o meno scoperto – di difendere con forza i principi e i fondamenti della democrazia e di combattere, con altrettanta forza, le idee propugnate dall'ormai vincente fascismo. E, a questo fine, furono affidate tutte ad un unico e particolarissimo direttore, il critico letterario Gerolamo Lazzeri. Autore di numerosi commenti a testi classici, il Lazzeri sembrava essere quasi un ideale fratello del giovane editore. Con dall'Oglio infatti egli condivideva l'amore per la cultura e, soprattutto, per la politica, aderendo alle aspirazioni socialiste. La passione di Lazzeri per la politica, così come quella di dall'Oglio, non passò affatto inosservata, tanto da meritarsi i rimproveri della critica contemporanea che lo invitò «a guardarsi dal turbare con la sua passione la serenità della storia».

L'intendimento etico-politico che permeava le collane “Cultura contemporanea” e “Res publica”, si velò di pathos con la terza collana politica: “Confessioni e battaglie”. Luogo di raccordo tra le altre due, “Confessioni e battaglie” si propone-

FIUTO E SFIDA

Le copertine di alcuni dei grandi successi: *La signorina Elsa* di A. Schnitzler, *Una vita* di I. Svevo, *La montagna incantata* di T. Mann e *Viaggio al termine della notte* di L.-F. Céline. A destra: *Reliquie* di G. Matteotti, *Ma che cosa è quest'amore?* di A. Campanile, *Libertà di stampa* di M. Borsa e *Coscienza* di E. dall'Oglio.

EDITORI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO - I

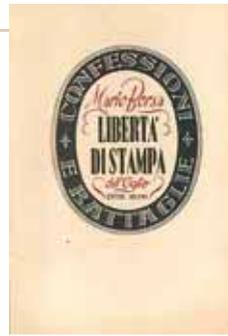
va sostanzialmente la pubblicazione di pamphlet – oggi diremmo *instant book* – legati alla stretta attualità, sia politica sia letteraria. Occasione per l'uscita del primo volume della nuova collana fu un drammatico fatto di sangue: il barbaro assassinio di Matteotti. Nell'agosto 1924, infatti, la Corbaccio fece uscire una raccolta di scritti (per lo più già pubblicati dal quotidiano *La Giustizia*) del deputato socialista, intitolata *Reliquie*. Introdotta da una prefazione di Claudio Treves e conclusa da uno scritto di Filippo Turati, la raccolta si chiudeva con l'ultimo discorso – che i fascisti ignobilmente definirono «provocatore» – tenuto da Matteotti alla Camera nella seduta del 30 maggio 1924. Grandi furono la forza emotiva e il valore simbolico che la giovane casa editrice volle attribuire a questa pubblicazione, i cui proventi vennero destinati alla sottoscrizione nazionale in memoria del “martire”.

Dall'Oglio, perseguitato dal regime fascista che continuò a sequestrare tutte le opere politiche da lui pubblicate, fu costretto a cambiare linea editoriale, concentrandosi sul filone della narrativa.

Passati i tempi eroici della passione – e dell'editoria – politica, pressato da una vigilanza poliziesca sempre più stretta, dall'Oglio infatti aveva perso la nicchia di mercato sulla quale aveva potuto sino ad allora contare e si era trovato a dover fare i conti con un mercato più vasto e difficile. Non potendo più confidare su un pubblico elitario di persone veramente colte ed avverse al fascismo, l'editore do-



veva ora rivolgersi ad un pubblico più ampio e più popolare, anche se con ambizioni e pretese, dai gusti più superficiali e mutevoli. E per far ciò fu obbligato ad assecondarne «le simpatie, i bisogni, gli svaghi». Egli dovette insomma imboccare la via di quella letteratura che Prezzolini bollò come «letteratura commerciale», pubblicando romanzi e novelle costruiti secondo schemi e stereotipi, ben collaudati e di sicuro successo. In questi romanzi, come ben ricordava Prezzolini, «gli eroi» non lavoravano. «Non si sa che cosa facciano, o almeno esercitano una professione tanto perché il personaggio abbia un titolo, ma esso non appare mai effettivamente, ma non occupa un posto vero e non ha mai un'influenza sulla vita e sulle espressioni di lui. Sono, in generale, tutta gente della buona società, ed han libera tutta la giornata per fare a l'amore. Questa è la principale occupazione dell'eroe dei nostri giorni, quale appare in quei romanzi. Quanto alle donne, tali romanzi insistono sul tipo della “donna fatale”, divoratrice di uomini, per raffigurare la quale debbono ricorrere alle immagini del mondo animalesco, genere felino, o a quello mitologico, sottoclasse delle sfingi». Il ricorso alla letteratura commerciale e ai romanzi di facile consumo non fu tuttavia totale. Dall'Oglio infatti non abdicò mai completamente alla sua vocazione di editore di cultura. Testimonianza di ciò fu la pubblicazione di opere di Gianna Manzoni, Achille Campanile, Orio Vergani... L'apertura alla narrativa italiana e anche



a quella straniera non si fermò alla pubblicazione di romanzi più o meno impegnati o più o meno popolari di autori contemporanei. Interpretando i bisogni del nuovo pubblico, dall'Oglio si cimentò, con la collaborazione del noto scrittore ed editore Gian Dàuli, in una impegnativa operazione culturale: la riscoperta e la divulgazione dei classici stranieri. Pubblicò infatti, e con grande e immediato successo di pubblico e critica, due importanti collane: "Tutto Balzac" e le "Opere complete di John Galsworthy", cui fece seguire, tra l'altro, *I fiori del male* e i *Poemetti in prosa* di Baudelaire. Mentre la produzione editoriale si ampliava e il favore del pubblico si allargava, crescevano anche le disavventure con il regime fascista.

Se è vero, infatti, che fin dal 1926 si stava indagando sulle pubblicazioni della Corbaccio che avevano portato a numerosi sequestri, è anche vero che, nel 1929, a dall'Oglio giunse una citazione in giudizio «per avere, in Milano, dal 1924 al 1925, pubblicamente fatto l'apologia di fatti preveduti dalla legge come delitti e incitato alla disobbedienza della legge e all'odio fra le varie classi sociali in modo pericoloso per la pubblica tranquillità, con la pubblicazione e diffusione degli opuscoli *La ricostruzione Fascista*, *Le opposizioni parlamentari*, *Tre pregiudizi*, *Il Governo Fascista nelle colonie*, *La maggioranza parlamentare*, *Le dittature in Italia*».

In quegli anni a dall'Oglio non bastarono i sequestri delle opere politiche. Non bastò la citazione in giudizio presso il Tribunale Penale di Milano. Ma ci si mise anche la stampa con frequenti attacchi personali (soprattutto nei giornali *Il torchio* e *Camicia rossa*) e il sindacato dei giornalisti per il tramite di uno dei più stretti collaboratori della casa editrice, Orio Vergani. Lo scrittore, infatti, facendosi portavoce delle esigenze politiche maturate in seno a quella organizzazione, propose all'editore di lasciare la direzione della Corbaccio e di affidarla a persona gradita al regime. Cosa che egli fece trasferendo la sua carica a un non ben conosciuto Angelo Oliva. Nonostante tutto ciò, l'attività editoriale continuò. Nel 1932, dall'Oglio rilevò infatti la collana "Scrittori di tutto il mondo" edita dalla casa editrice Modernissima di Gian Dàuli, che ne rimase il direttore. Nello stesso anno egli varò la collana "I Corvi", antesignana delle molte edizioni economiche che da quegli anni incominciarono a riversarsi in un mercato sempre più ricettivo e voglioso di leggere.

Il 1932 non fu solo l'anno delle due più prestigiose collane di dall'Oglio, ma fu anche l'anno in cui l'editore volle rendere concreta e visibile la sua presenza nel cuore di Milano. Affittò nella Galleria Vittorio Emanuele II, a due passi dal Duomo, i locali dell'ex libreria Unitas e vi installò la sua libreria. Luogo di incontri, più che emporio di vo-

lumi, la libreria fu per qualche anno – fino al 1936 – l’ambiente in cui dall’Oglio, lasciata la casa editrice verso le sei di sera, per un paio di ore amava intrattenersi con i clienti e con gli intellettuali e gli scrittori – da Guido da Verona, che vi capitava con i suoi levrieri, a Riccardo Bacchelli – che a quell’ora solevano passeggiare in Galleria per finire poi la serata al ristorante *Savini*, magari solo per una bicchierata.

La nuova strategia editoriale di dall’Oglio volta, da una parte, a far dimenticare al regime la pubblicazione delle opere antifasciste dei primi anni della sua attività e, dall’altra, a potenziare la produzione di romanzi sia di consumo sia di qualità, non sembrò ancora convincere il regime stesso, che anzi continuò a sorvegliarlo strettamente.

Nel 1934 venne meno all’editore la fruttuosa e importante collaborazione di Gian Dàuli, e questo per due ordini di motivi. Innanzitutto l’editore si era stancato delle richieste di denaro che, sotto forma di anticipi, lo scrittore, sempre ai limiti del disastro finanziario, continuava ad avanzare. In secondo luogo, un mutar di spirito di Gian Dàuli in senso fascista, li aveva portati così lontani l’uno dall’altro da costringerli alla rottura del sodalizio. Questa rottura non fu però né drastica né definitiva. Gian Dàuli infatti continuò, da quel momento in avanti, a figurare nel catalogo della Corbaccio nonostante gli esiti economici delle sue opere fossero assai discontinui e non sempre esaltanti.

Vecchie e nuove difficoltà ancora una volta sembrarono non scalfire più che tanto dall’Oglio. Egli continuò infatti a pubblicare con la salda volontà di chi voleva rimanere presente e vitale, in un mercato editoriale in ascesa quale era quello italiano in quegli anni.

A partire dagli anni Quaranta, dall’Oglio inserì nel

suo catalogo una nuova collana: “Lucilla - Libri per ragazzi”. Costretto dalla bonifica libraria voluta dal regime a limitare la pubblicazione della narrativa, soprattutto straniera, che era stata il suo punto di forza e di qualità, sorvegliato – se non impedito nella sostanza – nella pubblicazione di saggistica di attualità non di regime, dall’Oglio tentava ora di penetrare, in modo organico e sistematico, in un tipo di mercato fin ad ora da lui poco praticato, quello del pubblico giovanile, pubblicando, ad esempio, *I ragazzi della via Pal* di Ferenc Molnár nel 1935 e *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain nel 1938.

L’apertura all’editoria per ragazzi non impedì un progressivo impoverimento sia in termini qualitativi sia in termini quantitativi del catalogo della casa editrice, ma non impedì anche ad Enrico dall’Oglio di compiere un ultimo gesto di ottimismo.

Nel 1941, infatti, decise di stampare in proprio le opere che fino ad allora erano state affidate a varie imprese, anche fuori città (e in particolare a La Tipografica Varese), acquisendo una piccola tipografia nel centro di Milano, la cui denominazione modificò in S.T.E.D. Stabilimento tipografico dall’Oglio, e che egli dotò di buone macchine dando lavoro ad una decina di operai. Non solo. Accanto alla sigla Corbaccio editore, volle apporre il suo proprio patronimico. Da quel momento ogni libro uscito dalla sua tipografia (ma non solo) si fregiò del marchio Corbaccio-dall’Oglio.

Di fronte alla difficile situazione politica dall’Oglio volle reagire, maturando, nell’ambito di una ristretta cerchia di amici, l’idea di fondare un nuovo partito, il Partito democratico del lavoro che, ispirandosi ai principi del socialismo riformista, potesse partecipare alla vita politica del Paese, una

volta caduto il fascismo; del che nessuno dei sodali pareva minimamente dubitare.

Tuttavia il tempo per la realizzazione di un tale sogno politico appariva ancora lontano; molti ancora gli ostacoli da superare, e molti i compromessi cui scendere.

Nel 1943 dall'Oglio pensò comunque che fosse venuto il momento di rompere gli indugi e di ritornare dichiaratamente nell'agone politico. E lo fece con l'unico strumento a lui veramente congeniale: un libro. Il 30 luglio 1943, a soli cinque giorni dalla caduta di Mussolini, egli fece uscire dalla propria tipografia, a sua firma, un opuscolo: *Coscienza*. Primo numero di quella che doveva essere la ricostituita gloriosa collana "Res pubblica", *Coscienza* voleva essere un'aperta presa di posizione contro il fascismo e una ferma esortazione al Paese perché si impegnasse nel rinnovamento politico e culturale. Manifesto di un programma politico da realizzare in un'Italia liberata dalla dittatura, *Coscienza* era anche la testimonianza del dramma personale di Enrico dall'Oglio, del prezzo da lui pagato pur di continuare la sua attività di editore nella vigilata libertà d'azione concessagli dal regime negli anni Trenta.

Alla dichiarazione d'intenti professata in *Coscienza* non poterono seguire i fatti. L'editore infatti fu presto costretto alla clandestinità dalla Repubblica di Salò; qualche mese dopo, il 19 febbraio 1944, con il solito ritardo delle burocrazie di tutti i tempi, il ministro della Cultura popolare della Repubblica di Salò, Fernando Mezzasoma, disponeva «l'immediato sequestro dell'opuscolo *Coscienza*». Costretto all'esilio in Svizzera, dall'Oglio anche lì riprese a lavorare con rinnovata lena ad un ultimo progetto, quel progetto che tanto gli stava a cuore e che traeva le sue radici proprio dall'espe-

rienza dell'esilio: la collana delle biografie di personaggi dell'antifascismo. Tornato in patria, nell'aprile del 1945, Enrico dall'Oglio ricominciò da dove era partito. Riprese la sua attività politica e riprese la sua attività editoriale. Si presentò alle elezioni del 2 giugno 1946 quale candidato socialista-riformista all'Assemblea Costituente, ma non fu eletto seppure avesse avuto un buon numero di consensi personali.

La sconfitta elettorale non lo allontanò affatto dalla politica, ma semplicemente lo convinse a muoversi con gli unici strumenti che veramente conosceva: i libri. Il catalogo Corbaccio ricostruito, a quasi tre anni dal ritorno dall'esilio, nel 1948, ne era la prova evidente: tra i titoli e le collane riproposte, accanto all'ormai mitica raccolta dei capolavori della narrativa mondiale, "Scrittori di tutto il mondo", continuava ad aver posto, con significativo rilievo, la raccolta delle memorie, delle inchieste, dei diari, dei documenti che erano serviti – e che sarebbero ancora serviti – a custodire e a diffondere i principi della democrazia: la nuova serie della collana "Confessioni e battaglie". *Reliquie* di Matteotti e *Libertà di stampa* di Mario Borsa ora erano accostati a *L'avventura fascista* di Bortolo Belotti, *Missione segreta* di Alberto Berio, *Storia politica italiana* di Luigi Degli Occhi, *Diario di un deputato* e *La via del Campidoglio* di Luigi Gasparotto, *L'Italia: ieri e domani* di Ettore Janni e *Croce a sinistra* di Arturo Lanocita. A tutti questi libri, come nel passato, era affidato il compito «di offrire indicazioni, stimoli, proposte di riflessioni di vita morale e culturale», affinché le giovani generazioni, come avevano fatto le vecchie, vi potessero costruire un po' delle loro «conoscenze» e un po' delle loro esperienze di vita.

Ada Gigli Marchetti

CAPOLAVORI STRANIERI

Nella pagina a fianco,
illustrazione di Arthur Rackham per l'opera *Ondina*
del barone de La Motte Fouqué.

EDITORI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO - 2

ALBERTO CORTICELLI: PUBBLICARE
E VENDERE LIBRI IN UN'ITALIA DIFFICILE

LA FATICA DI FARE CULTURA

PUNTO DI RIFERIMENTO PER ANTIFASCISTI
CHE TROVARONO POSTO NELLE SUE COLLANE

di CARLO CAROTTI

Gaetano Alberto Corticelli (1882-1952) non è stato soltanto l'editore di libri per ragazzi e delle opere di Kipling ma ha anche collaborato per un breve periodo con Rodolfo Morandi, autore di una *Storia della grande industria in Italia* (Laterza, 1931), promotore del Centro Interno Socialista durante il fascismo, futuro ministro dell'Industria nel governo di coalizione del 1946, milanese dimenticato dalla sua città e dagli stessi socialisti per il suo "periodo staliniano" che non ha potuto cancellare per la morte prematura avvenuta il 26 luglio 1955, nonostante ne esistessero le premesse nel Congresso del Partito tenutosi a Torino in quello stesso 1955. La collaborazione venne interrotta per l'insufficienza dei mezzi finanziari anche se aveva ottenuto dei risultati significativi.

La casa editrice e la libreria di via Santa Tecla (ora Libraccio) aperta nel 1940 sono state anche un

luogo d'incontro per gli antifascisti che trovarono posto come autori o traduttori nelle collane della Corticelli. Fra di loro Aldo Garosci che pubblicò il suo primo libro, *Jean Bodin. Politica e diritto nel Rinascimento francese* (1934). Paolo Treves, figlio di Claudio, diede alle stampe nel 1932 il romanzo *La strada nel cerchio*. Daria Banfi Malaguzzi, moglie del filosofo, pubblicò i romanzi *Per la vita si cambia, Signori!* (1937) e *Al giorno d'oggi* (1939). Giovanni Titta Rosa, critico dell'*Avanti!* dal 1923 al 1926, si segnalò per *I racconti della fortuna* (1937) e la traduzione di *Erewhon, ovvero dall'altra parte della montagna* (1928) di S. Butler. La scrittrice Fausta Terni Cialente, autrice di *Cortile a Cleopatra* (1936), diventò una attiva antifascista. Vittorio Albasini Scrosati, aderente a Giustizia e Libertà, deferito al Tribunale Speciale e condannato a due anni di reclusione, tradusse *L'evoluzione del Giappone a potenza mondiale* (1934). Alessandro Schiavi, vecchio so-

cialista, si dedicò alla versione italiana de *La Cina. Realtà e risorse economiche di un continente* (1934). Mario Malatesta che era stato direttore del *Lavoro socialista* a Trieste, tradusse alcune opere di Kipling. Mario Bonfantini, che nel 1944 evase da un vagone piombato che lo portava in Germania, offrì un saggio della sua bravura con la versione italiana de *La Rivoluzione francese* (1933) di Albert Mathiez. Fabio e Bruno Maffi, traduttori. Antonio Valeri, giornalista, saggista, pubblicitario, pubblicò *Maria Luisa (1791-1847)* nel 1934. Erich Linder, ebreo, sotto pseudonimo (Aldo R. Gerrini), tradusse nel 1943 *Elogio della Pazzia*. Fidia Sassano si dedicò alla traduzione di *Napoleone* di E. Tarlé. Ignazio Balla, ebreo, incorse nella censura della “bonifica libraria”. Infine Mario Soldati, con lo pseudonimo Franco Pallavera, pubblicò nel 1935 *24 ore in uno studio cinematografico*.

Inizialmente Corticelli, dopo aver lavorato in un setificio comasco, opera presso importanti librerie milanesi, attività che si concluderà con la sua partecipazione alla gestione della casa editrice Quintieri-Potenza, ai quali succederà «dopo una lunga pausa» nel 1932 con la ragione sociale A. Corticelli Succ. di L. Potenza, ben presto diventata Casa editrice A. Corticelli.

Le fonti per ricostruire la storia editoriale della Corticelli sono scarse e parzialmente disponibili:

1. quanto è rimasto dell'Archivio della casa editrice depositato presso l'editore Mursia;
2. il carteggio fra Morandi e l'amico siciliano Pie-



- tro Hernandez pubblicato da Aldo Agosti negli *Annali della Fondazione Luigi Einaudi* (1969) non integralmente. Sono sunteggiate le lettere che davano dati e informazioni sulla Corticelli. (Il carteggio originale non era nel 2000 reperibile);
3. quindici lettere di Morandi a Corticelli del periodo 1933-35 messe a disposizione da Adelaide Gentili Corticelli, moglie del figlio Max;
4. una lettera di Max Corticelli a Ugo Mursia del quattro aprile 1958;
5. altri due carteggi riguardanti il primo la vendita della casa editrice a Ugo Mursia; il secondo relativo ai rapporti tra il figlio minore Cyril e il padre Alberto;
6. altre notizie, dati e recensioni riportati dal *Gior-*

nale della Libreria e da altre pubblicazioni.

Se si esamina dal punto di vista quantitativo la produzione libraria della Corticelli dal 1922 al 1932, si rileva che solo nel 1928 la casa editrice prende vigore e slancio. Sino a quell'anno aveva proceduto a "piccoli passi", talora piccolissimi.

In una recensione del 1931 su *L'Italia che scrive* Corticelli veniva elogiato poiché «può essere soddisfatto: 21 volumi [di Kipling] si allineano davanti ai lettori e parecchi di essi esauriti; segno questo palese che la sua opera di editore è apprezzata dai lettori ancor più che dai recensori e dai critici».

Le edizioni di Kipling sono state nel tempo numerose, composte con eleganza e con pregevoli illustrazioni. Accanto alle opere complete pubblicate dal 1926 al 1931, si aggiunsero edizioni speciali de *Il libro della giungla* (1928) e de *Il secondo libro della giungla* (1929) e di altri romanzi dell'autore inglese. Opere importanti furono soprattutto le traduzioni che alla fine degli anni Venti si infittirono e si arricchirono di altre versioni di autori stranieri, da Conrad a Dickens, da London a Stevenson e Wells.

Anche tipograficamente i volumi della Corticelli ebbero una evoluzione significativa. Da una valutazione negativa («Tutt'altro che gradevole all'occhio, brutta carta, brutta stampa e una copertina nettamente sconcertante») a quella positiva, dopo qualche anno, in cui i testi venivano giudicati signorili e la veste tipografica decorosa.

Altre due iniziative editoriali saranno costante-

mente coltivate a partire dal 1928 e portate avanti negli anni. Da *Il bridge* del 1923 prese corpo una collana chiamata "I giuochi" poi "I giochi", volumetti tascabili illustrati ben rilegati, che arriveranno nel 1941 a 27 titoli.

Vennero inoltre pubblicate una serie di opere pregevoli dal punto di vista tipografico: una magnifica edizione di *Ondina* (1928) del barone de La Motte Fouqué, la poetica favola di Oscar Wilde *Il giovine Re* (1928) e infine «un volume tipograficamente squisito come gli *Idilli* di Shakespeare, raccontati da C. e M. Lamb» (1929).

Molto significativa del percorso editoriale della Casa fu la pubblicazione della collana per fanciulli "Prime luci" del 1932, con copertina e testo, stampati a quattro colori, del pittore Roberto Aloi.

Un'ultima proposta di Corticelli nei primi anni Trenta può essere considerata la meno innovativa. Alberto dà vita alla collana "Il fiore del mondo" o "Il fiore di ogni

paese" dove pubblica solo tre volumi per ripiegare più tardi su una generica collezione di "Narratori stranieri", iniziata nel 1933. Alla prima si affiancò una discutibile "Opera prima. Romanzi di autori italiani inediti" che si trasformerà in seguito nella raccolta di "Narratori italiani".

La collaborazione con Rodolfo Morandi

«Mi tormenta il bisogno di una attività pratica, quasi come una necessità di completare la mia umanità, perché nella speculazione non si è uomi-



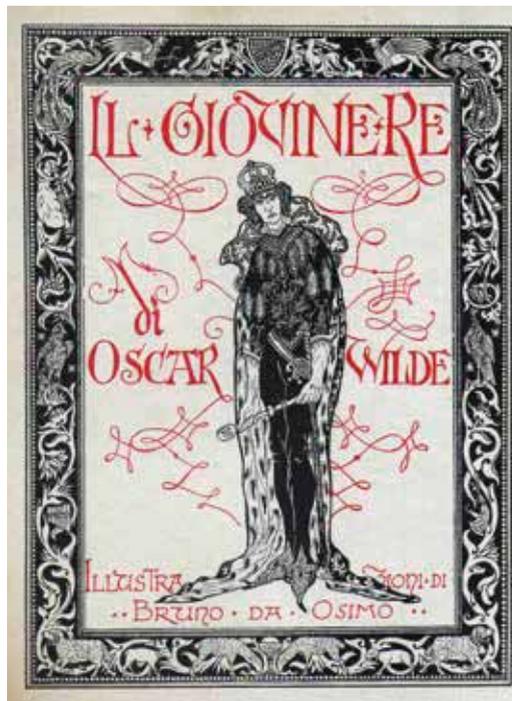
Nella pagina a fianco, la copertina di *Pel di Carota* di Jules Renard. Qui sotto, la bellissima copertina de *Il giovine Re* di Oscar Wilde, con le illustrazioni di Bruno da Osimo.

ni che a mezzo». Così Morandi il 20 aprile del 1928 spiega all'amico Hernandez l'importanza di una «impresa editoriale [che] potrebbe forse in questo periodo attuarsi nel suo vero carattere adeguandosi senza troppo lunghi giri alla necessità del tempo». Non può però accingersi nel maggio del 1932 a qualcosa «di più largo stile» autonomamente, e quindi necessariamente abbandona l'idea di una attività autonoma e si sposta «su un terreno molto più sicuro»: «Esiste una piccola casa a conduzione familiare di cui io ben conosco i componenti, la loro serietà e onestà ineccepibile». L'azione di Morandi si concretizza dal 1933 nella direzione di due collane: «Storica» e «Inchieste», di seguito illustrate (l'enumerazione è data in base all'anno di pubblicazione e quindi in ordine alfabetico).

Collana «Storica»: A. Birnie, *Storia economica dell'Europa occidentale (1760-1933)*, 1933; A. Mathiez, *La Rivoluzione francese*, 3 voll., 1933; H. Sée, *Origini ed evoluzione del capitalismo moderno*, 1933; A. Hedenström, *Storia moderna della Russia (1878-1918)*, 1934; H. Pinnow, *Storia della Germania*, 1934; R. Altamira, *Storia della civiltà spagnola*, 1935; R. Freschi, *L'azione politica di Gioberti*, 1935.

«Storia. Serie critica»: R. Freschi, *Giovanni Calvino*, 2 voll., 1934; A. Garosci, *Jean Bodin. Politica e diritto nel Rinascimento francese*, 1934.

Questa collana voleva «soddisfare con modernità di criteri alle esigenze del più recente orientamento della cultura, volgentesi verso gli studi di carattere storico [...]. Per quanto informata a criteri rigorosamente scientifici, essa si propone[va] di arrivare oltre la cerchia degli studiosi al più vasto pubblico della persona colta».



Collana «Inchieste»: K. Mehnert, *Inchiesta sulla gioventù sovietica*, 1933; J. B. Condliffe, *La Cina. Realtà e risorse economiche di un continente*, 1934; F. C. Jones, *L'evoluzione del Giappone a potenza mondiale*, 1934; W. Koch, *La politica salariale dei sindacati bolscevichi*, 1934; S. Wolff, *L'oro della Francia*, 1934; G. C. Brusati, G. Galleani, *Etiopia*, 1936. Questa seconda collana comprendeva «indagini chiare ed esaurienti sulle questioni più vive del mondo contemporaneo».

Evidentemente la tendenza della critica più uff-

ziale tese a ignorare certi testi e talune loro “particolarità” che furono messe in rilievo da altre pubblicazioni meno “conformiste”. Molto lusinghiera fu la presentazione di Carlo Morandi sulla *Rivista storica italiana*, che non parlerà più delle opere della “Storica” quando alla sua direzione venne chiamato nel 1935 Gioacchino Volpe. Anche *Problemi del Lavoro*, la rivista di Rinaldo Rigola, lodò la serietà di intenti e di propositi dell’iniziativa. Su *L’Ufficio Moderno* di Guido Mazzali era stata recensita da r.t. (Roberto Tremeloni) la *Storia della grande industria in Italia*. Inoltre parlava della collana “Storica” come di una iniziativa «lanciata con successo dalla coraggiosa casa editrice Corticelli».

L’insufficienza di mezzi finanziari è un *leitmotiv* che percorre tutto il carteggio Morandi-Ernandez. La progettazione di opere culturalmente valide, infatti, deve essere sostenuta economicamente. La delusione e la stanchezza di Morandi e il suo ritiro dalla Corticelli devono essere principalmente attribuiti a questi problemi, nonostante i rilevanti risultati raggiunti. Tale periodo non può tuttavia essere considerato un “corpo estraneo” nella produzione di Corticelli poiché vi rimane anche in seguito con i suggerimenti di Morandi (*Epoepa dell’America* di J. T. Adams, 1937; *Napoleone* di E. Tarlé, 1938; *Augusto* di J. Buchan, 1939). Probabilmente alcuni libri di memorialistica sulla Prima guerra mondiale e dei romanzi stranieri di sicuro interesse, non particolarmente fortunati sotto l’aspetto commerciale, sono da attribuirsi alla sua influenza. Infine la serie di divulgazione scientifica che ver-

rà intrapresa nel 1938 ebbe con lui la sua iniziale ideazione.

Dopo l’abbandono di Morandi, Alberto Corticelli continuò la sua attività editoriale con alcune concessioni al regime, forse dovute alla precedente azione di contrapposizione culturale e alla necessità di reperire finanziamenti. Nel 1936 “partecipò” al dominante clima colonialista e “imperialista”, determinato dall’avventura etiopica, inaugurando una collana chiamata significativamente “Problemi di ieri e... di oggi”.

Non mancarono però le edizioni di particolare pregio come *Graziella* (1937) di A. de Lamartine. Già si è detto dei libri di divulgazione scientifica illustrati che iniziarono con *L’universo nello spazio e nel tempo* (1938) di G. Van den Bergh.

Verso la fine del 1938 Corticelli inizia una nuova attività testimoniata da quattro Cataloghi di libri di antiquariato nei quali si legge che la casa editrice «acquista a prezzi equi e per contanti opere di qualche importanza ed intere biblioteche».

Tuttavia dopo l’*exploit* del 1934 (pubblicati una trentina di volumi), a causa di una crisi finanziaria, Corticelli poté risollevarsi per l’intervento di Mario Ghisalberti, anche autore della Casa, il quale contribuì altresì con una somma consistente all’apertura della libreria avvenuta il 22 dicembre 1940 in via Santa Tecla 5, di cui divenne socio.

Durante il periodo 1940-1944 si nota una vivacità produttiva che però non corrisponde, probabilmente per ragioni di censura preventiva, a una inventiva pari a quella che aveva caratterizzato gli anni pre-



Nella pagina a fianco, *Il libro della jungla*, copertina; qui a fianco, la copertina di *24 ore in uno studio cinematografico* di Mario Soldati (con lo pseudonimo Franco Pallavera).



cedenti. La più duratura e distintiva delle iniziative fu la collana “Strenne”, espressione usata con un duplice significato: come collezione di testi e come offerta editoriale di fine anno. Impostata alla fine degli anni Trenta continuò sino agli anni Cinquanta comprendendo oltre quaranta titoli, fra novità e riedizioni, indirizzati ai ragazzi. A questa collezione vanno aggiunti per i più piccini gli “Album”. È opportuno inserire, dopo la presentazione della collana più famosa, un cenno agli illustratori della casa editrice a partire da Bruno da Osimo (Bruno Marsili) che illustrò *Il giovine Re* (1928) di Oscar Wilde. Nello stesso anno il pittore toscano Memo Vagaggini iniziò la sua collaborazione che durerà sino al 1937. A Roberto Aloï, pittore autodidatta, palermitano di nascita ma milanese di

adozione, venne affidata la strenna *Le rose rosse* (1931) di N. Polonskaja, mentre di Piero Bernardini, pittore e incisore, uno dei massimi “figurinaï” italiani, Corticelli si avvalse dalla fine degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta. Un altro significativo illustratore, dall’inizio degli anni Quaranta agli anni Cinquanta, fu Arturo Bonfanti, pittore bergamasco, che collegava «con grande naturalezza le conquiste dell’arte moderna a una visione del mondo tutta personale e indipendente».

Nel dopoguerra il desiderio di cambiamento coinvolse anche Alberto Corticelli che si impegnò in campi praticati solo nel breve periodo morandiano. Nel 1944 venne progettata la traduzione delle opere di Karl Marx con risultati qualitativi non lusinghieri. Neppure l’esito commerciale fu positivo. Si affiancarono alcuni testi di carattere politico e filosofico dell’amico Ferdinando Targetti, di Piero Malvestiti, di Giorgio Kieser, di N. A. Berdjaev, di C. A. De Michelis, di Massimo Lupo dai quali però non si poteva dedurre una ben precisa linea editoriale.

Il figlio minore Cyril, che si era impegnato da sempre nell’attività paterna, aveva avuto divergenze gestionali con il padre e per questo motivo aveva dovuto “cercare nuove vie”. Ritornato nel 1949 nella libreria paterna, alla morte di Alberto, avvenuta il 17 febbraio 1952, insieme all’altro figlio Max, di professione avvocato, assunse la direzione dell’azienda. I contrasti fra i due fratelli, dopo una divisione dei compiti (Max alla casa editrice, Cyril alla libreria), per motivazioni economiche, ebbero come risultato la vendita della casa editrice a Ugo Mursia il 10 febbraio 1954. La libreria fu ceduta nel 1956.

Carlo Carotti

AL SERVIZIO DI CHI VUOLE SCOPRIRE

Qui sotto: vecchie e nuove "Guide Rosse", alcuni volumi della collana "Guida dei Monti d'Italia" e libri del catalogo attuale. Nella pagina a fianco e nella successiva: vecchie e nuove "Guide Verdi", atlanti, esemplari della serie "Capire l'Italia" e cartografie (fotografie di Lorenzo De Simone).

STORIE EDITORIALI FUORI DAL COMUNE

IL TOURING CLUB ITALIANO
ALLE PRESE CON I LIBRI

MAMMA DI TUTTE LE GUIDE

IL PRIMO VOLUME VENNE REALIZZATO DAI "FONDATORI
CICLISTI" PER FAR CONOSCERE L'ITALIA AGLI ITALIANI

di CRISTIANA BAIETTA



La storia di Touring Editore è strettamente legata a quella del Touring Club Italiano, la più grande e prestigiosa associazione turistica d'Italia. Fondato l'8 novembre 1894 da un gruppo di 57 velocipedisti con l'intento di diffondere i valori ideali e pratici della bicicletta, del viaggio, della conoscenza della neonata nazione, il Tci (allora Touring Club Ciclistico Italiano) attira l'interesse delle componenti più sensibili della società e raggiunge i 16mila soci già nel 1899.

La volontà di far conoscere l'Italia agli italiani si traduce presto nella realizzazione della prima guida turistica: nel 1895 esce la *Guida-itinerario dell'Italia e di alcune strade delle regioni limitrofe*, volume tascabile di 390 pagine rilegato in tela azzurra con impressioni in oro.

Con l'avvento dell'automobile il Tci si apre alle nuove forme di turismo e mobilità. Alle prime guide (veri censimenti descrittivi delle strade percorribili in bicicletta) si aggiunge nel 1906 la prima *Carta Turistica d'Italia* in scala 1:250.000, prodotta interamente dal suo rinomato Ufficio cartografico dopo un iniziale periodo di collaborazione con l'Istituto Geografico De Agostini.

Nel 1914 pubblica il primo volume della "Guida d'Italia", dal titolo *Piemonte, Lombardia e Canton Ticino*. L'idea è di produrre e diffondere gratuitamente a tutti i soci la "risposta italiana", fatta da e per gli italiani, alle Baedeker e Joanne che avevano la leadership anche nel nostro Paese. Su queste guide, che per il colore del raffinato cofanetto divengono note come le "Guide Rosse", si formeranno generazioni di turisti e di cittadini italiani che ne apprezzeranno

la precisione e l'eshaustività. Qualità che ancora oggi ne fanno, per riconoscimento ufficiale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il maggior repertorio dei beni culturali del nostro Paese.

Nel 1922 nasce la prima *Guida d'Italia per Stranieri* e nel 1931 la *Guida gastronomica d'Italia*, che applica alla cucina regionale il concetto di bene culturale. Nel 1934 viene avviata, con il CAI, la collana "Guida dei Monti d'Italia", la bibbia grigia di alpinisti e scalatori.

Durante il Ventennio il Tci, nonostante le difficoltà dell'epoca, consolida il suo ruolo culturale e di divulgazione della coscienza geografica.

Alcuni titoli: nel 1927 esce la prima edizione del monumentale *Atlante Internazionale* e nel 1934



nasce un nuovo modello di cartografia turistica, la *Carta Automobilistica d'Italia* a scala 1:200.000, base di riviste di grande spessore culturale (*Le Vie d'Italia* dal 1917, *Le Vie d'Italia e d'America Latina* dal 1924 poi *Le Vie del Mondo*). Per far conoscere l'Italia agli italiani anche mediante la fotografia il Tci lancia una collana di

monografie regionali dal titolo “Attraverso l’Italia”; dal 1930 i suoi volumi azzurri formeranno l’immaginario e il gusto estetico degli italiani. La collana verrà ripresa negli anni Sessanta e negli anni Ottanta adeguandola all’evoluzione del linguaggio fotografico.

In un’ottica di servizio per il crescente fenomeno del turismo il Tci pubblica riviste specializzate (*L’Albergo in Italia*, nato nel 1925), il *Manuale dell’Industria alberghiera* (1923), il *Manuale del Turismo* (1934) e – best seller dell’epoca – la collana delle “Guide pratiche ai luoghi di soggiorno e di cura in Italia”, repertorio illustrato per la scelta consapevole dei luoghi di villeggiatura.

Gli anni del Secondo conflitto mondiale segnano un periodo difficile, ma alla fine della guerra il Tci partecipa alla ricostruzione morale e materiale del Paese ricominciando a pubblicare guide, riviste e cartografia e ammodernando linguaggi, tecnologie e procedimenti.

Nel 1958 nascono le “Guide Rapide”, per rispondere al bisogno di un turismo che si va facendo più veloce, mentre nel campo della divulgazione memorabile è la collana “Conosci l’Italia”, in dodici volumi distribuiti gratuitamente dal 1957, che offrono uno sguardo enciclopedico su paesaggio, natura, arte e storia dell’Italia.

Nel 1961 esce *Svizzera*, il primo volume di una nuova collana denominata “Guida d’Europa” e contraddistinta da una copertina verde. Questo colore le rende ancora oggi note come “Guide

Verdi” e saranno destinate a una tale diffusione che lo scrittore Giorgio Manganelli le definirà «mamme di plastica» dei viaggiatori italiani all’estero.

Il periodo tra i decenni Sessanta e Novanta vede il consolidamento e l’adeguamento delle strutture in termini di risorse umane, culturali e tecnologiche. Tra i titoli di questi anni, la collana “Capire l’Italia” (distribuita ai soci dal 1978), che introduce il concetto di bene culturale anche per il paesaggio, i segni del lavoro e l’organizzazione urbana. Ancora oggi i saggi contenuti in quei volumi sono validi e utilizzati nella didattica universitaria. Indimenticabili anche i volumi delle serie “Attraverso l’Europa”, “Italia Meravigliosa” e “Attraverso l’Italia”, che lanciano fotografi come Gianni Berengo Gardin, Toni Nicolini, Francesco Radino, Mario Cresci, Mimmo Jodice.

Oggi Touring Editore è indiscusso punto di riferimento nel campo dell’editoria turistica in Italia. Da

oltre un secolo, la sua attività accompagna l’evoluzione del tempo libero: dalle gloriose “Guide Rosse” alle attuali guide su iPhone, dalle prime carte stradali ai navigatori, le sue pubblicazioni e i suoi prodotti forniscono agli italiani gli strumenti per praticare un turismo consapevole e di qualità. Il suo catalogo conta attualmente oltre 700 titoli. Gli oltre 100 titoli delle “Guide Verdi”, insieme alla cartografia stradale e turistica, coprono l’Italia con le sue regioni e città, quasi la totalità dell’Europa, oltre alle principali mete



turistiche del mondo. Prodotti fatti a regola d'arte che rispecchiano tutta la passione di chi li progetta e li scrive a beneficio della comunità dei viaggiatori. Un patrimonio unico di luoghi narrati e turisticamente valorizzati.

Altre collane si affiancano per soddisfare tutti i gusti: "Guide Touring" con percorsi in camper e in bicicletta per il viaggiatore *slow*, gastronomia e cultura nelle guide "Itinerari" realizzate in collaborazione con Slow Food Editore, repertori dedicati alla ricettività e alla ristorazione di livello e ai vini da vitigno autoctono; guide di formato tascabile sulle città ("Cartoville") o sui comprensori turistici italiani (guide "Verdi pocket") per il viaggio più breve o per coloro che desiderano un prodotto più snello e agile.

La casa editrice si configura quindi come il principale produttore nazionale di contenuti turistici, di cartografia e di prodotti editoriali turistici multimediali; prosegue, senza sosta, il lavoro quotidiano teso a recepire e a riflettere con tempestività nel catalogo i mutamenti delle culture e dei gusti che segnano la storia di una società. All'interno di Touring Editore, e intorno ad esso, continuano a gravitare professionalità di forte caratura, profondamente caratterizzate da competenze specifiche nell'ambito tradizionale della storia dell'arte, delle discipline legate al paesaggio come pure in ambiti maggiormente legati al concetto moderno di turismo, dai cammini religiosi al trekking urbano, dal turismo consapevole e responsabile al marketing territoriale, dai percorsi a piedi, in bicicletta o a cavallo alla ricettività alberghiera ed extralberghiera, dalla ristorazione legata al territorio o di qualità, al prodotto tipico e alle tradizioni popolari.

Cristiana Baietta

ALCUNI DATI (2018)*

Il mercato dell'editoria turistica pesa, sul totale del comparto editoriale, per il 2,7%. All'interno di questo settore, Touring Editore occupa stabilmente, da diversi anni, la seconda posizione, con una quota di mercato pari al 14,0%.

Scendendo ancora di livello la posizione migliora; infatti, se si analizza il mercato delle guide turistiche dedicate all'Italia, la posizione di Touring Editore è di leadership con una quota di mercato corrispondente al 22,8%, una posizione dovuta principalmente al fatto che le sue guide sono realizzate in Italia, da autori italiani capaci di offrire al pubblico di casa, specie per quel che riguarda le mete nazionali, un prodotto di ottimo livello.

*FONTE: Nielsen BookScan 2019

IL TARGET

Il mercato di riferimento di Touring Editore è composto da un pubblico medio-alto, di buona scolarizzazione, interessato principalmente ai viaggi individuali, che necessita di informazioni puntuali, non banali e non scontate. È un pubblico attento, anche critico quando occorre, che cerca il dialogo con l'editore attraverso la segnalazione di emergenze artistiche o paesaggistiche non segnalate o non correttamente valorizzate. Anche per quel che riguarda l'indicazione delle notizie pratiche dedicate all'accoglienza e alla ristorazione, il lettore delle guide Touring è attento, pronto a segnalare quel locale o quel b&b di recente apertura, e come tale non riportato dalla guida, ma che secondo l'utente deve essere riportato nella nuova edizione della guida.

Un lettore, in sostanza, che ha nei confronti della casa editrice la stessa attenzione che ha per il Touring Club Italiano il proprio corpo sociale.

I LIBRI DI GIORGIO RICCARDO CARMELICH
ED EMILIO DOLFI

UN'AVVENTURA FUTURISTA

COME DUE RAGAZZI SCAPIGLIATI DALLA BORA
HANNO FATTO SENTIRE IL LORO "CANTO PAROLIBERO"

di SIMONE VOLPATO

Appare inusuale constatare come nella Trieste degli anni Venti operassero in contemporanea due private press specialissime: una era quella ideata dal duo, ben più maturo, Umberto Saba e Virgilio Giotti, di cui ho scritto (S. Volpato, M. Menato, *La biblioteca di Virgilio Giotti e il suo sodalizio con la Libreria di Umberto Saba*, pref. di A. Modena, Macerata, Biblohaus, 2018), l'altra era quella di due scapiigliati ragazzi di cui recentemente sono stati rintracciati preziosi documenti; di loro ci occupiamo in queste pagine.

1928. La bora soffiava forte (ma a Trieste si è abituati) e a un tratto due individui incrociarono una figura alta e magra che li salutò. «Chi è quel ragazzo?», domandò Eugenio Montale e l'altro, Bobi Bazlen, rispose un po' distaccato: «Oh nulla... Un futurista!» (N. Zar, *Giorgio Carmelich*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 2002, p. 15). 1929. Quel ragazzo, dopo aver viaggiato a Praga e conosciuto Karel Teige, il 17 agosto muo-

re a Bad Nauheim, presso Francoforte sul Meno; nella sua ultima lettera del 27 luglio 1929, inviata al sodale Emilio Dolfi, si lamenta dell'inattività forzata che sta provando ad alleviare leggendo, invano, «*Gli indifferenti* del giovanissimo (22 anni) Moravia (Pincherle) romano, del quale parla tanto bene Borgese. Il contenuto è orrendo» (*Giorgio Carmelich "Oh nulla un futurista..."*, a cura di M. Masau Dan, Milano, Electa, 2010, p. 202). 1930. Mostra antologica delle opere del ragazzo con catalogo di Manlio Malabotta (M. Malabotta, *Carmelich*, Trieste, Tipografia del Partito Nazionale Fascista, 1930, 201 esemplari). Tra i visitatori vi fu anche quel Montale, sempre accompagnato da Bobi. «Ma chi è questo Giorgio Riccardo Carmelich?», chiede Montale, «Ma ti ricordi quel ragazzo che incrociammo due anni fa... Ebbene, è lui ed è morto». Montale, ubbidendo a una sorta di pietà emotiva, compra dei quadri di questo ragazzo, che nato nel 1907 visse solo ventidue anni (cfr. E. Montale, *I quadri in cantina*, in *Corriere*

d'Informazione, Milano, 21 marzo 1946, poi in *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 241-246; Id., *Ricordo di Bobi Bazlen*, in *Corriere della Sera*, Milano, 6 agosto 1965).

Immaginate voi la Trieste mitteleuropea di inizio Novecento dove camminavano in piazza Svevo, Saba, Giotti, Stuparich e dove in una elegante casa in via San Zaccaria 6, vive quel ragazzo che apparve nella scena artistica come una meteora; del resto, come scrisse lui stesso, «meglio fare sogni pazzeschi per il futuro che guardare questa miseria d'oggi» (*Verso il nuovo cartellone*, in *Epeo*, a. II, n. 2.5, Trieste). S'accompagna a Emilio Dolfi, il suo alter ego, e insieme si mettono a creare giocattoli di carta; Dolfi si riserva di norma la stesura della parte letteraria mentre Carmelich si prende, voracemente, la parte figurativa: veste i libretti, cura la legatura, inserisce elementi vivivi, applica le pubblicità in un continuo taglia e cuci quasi a rimodellare lo status del libro creando copie uniche. Nel 1920 inventano la loro casa editrice Cardol Editori della Real Casa e pubblicano a loro uso, in copie limitatissime, dei racconti come *Girotondo Girotondo Carola*, *La storiella di Lenin*, *Il sindaco di Cork e il cane inglese*; tra il dicembre del 1921 e il giugno del 1922 danno vita a *Le Cronache*, rivista stampata in tre/quattro copie; nel 1922 le loro menti partoriscono i sei fascicoli della Bottega di Epeo (chiaro rimando alla Bottega di Poesia di Marinetti) dedicati a Giuseppe Marradi, a Giuseppe Mazzini, alla primavera, al cartellonismo, al futurismo. Nel 1923 Carmelich viaggia a Vienna, città meravigliosa. Sono solo pochi giorni, come scrive in una lettera del 27 luglio 1923 a Dolfi, ma necessari per respirare in una capitale degna di noi e «sufficiente al nostro desiderio di purifi-

cazione futurista dall'abbruttimento triestino» (*Giorgio Carmelich "Oh nulla un futurista..."*, cit., p. 184). A Vienna però il futurista Carmelich in un certo senso purifica anche la sua biblioteca privata e acquista riviste (da *Der Kubismus* a *Das Moderne Bühnenbild*) e le cartoline *Sturm*, legni per fare le xilografie; poi passa a Venezia, il 19 agosto, ed è un tripudio di immagini: «Città dei colori, città della festa, città di ogni bellezza, vita ultra-futurista fra croste-passatiste Venise carezza di melanconia futurista» (ivi, p. 188). Il 21 gennaio 1924 è spettatore al Politeama Rossetti di Trieste dello spettacolo della compagnia del Nuovo Teatro Futurista di Rodolfo De Angelis. In quell'occasione furono eseguiti la sinfonia *Bianco e Rosso* di Silvio Mix, i balletti meccanici con scenografie e costumi di Depero *Anihccam del 3000* e *La danza dell'elica* di Casavola, oltre la recitazione di poesie di Marinetti da parte di Diana Mac Gill e di altri componimenti di Cangiullo e di Folgore (la notizia di questa serata era apparsa nel primo numero di un'altra strepitosa rivista goriziana, *L'Aurora. Rassegna mensile d'arte e di vita italiana* – direttore Sofronio Pocarini, illustrazioni di Carmelich – del dicembre 1923). Il 1924 è anche l'anno in cui quel ragazzo, che ha solo 17 anni, scrive delle meravigliose favole, surrealiste, che sarebbero piaciute a Buster Keaton e a Samuel Beckett. Ecco i protagonisti: un reuccio che apre un'officina di ventilatori, una nobile fanciulla lettrice dei romanzi di Marinetti, un viandante poeta desideroso di avere un aeroplano da cui spargere i versi, un palombaro che anela la Luna, un aviatore che non ha mai visto il mare, un uomo cannone stanco del circo; questi i protagonisti delle uniche fiabe futuriste mai scritte in Italia. Ma come nascono queste

inedite fiabe? Le prime tre appaiono nella rivista mensile triestina *Femmina* (marzo 1924), diretta da Ada Sestan, nata a Pisino, poetessa di versi dedicati all'Istria (vi è un fondo archivistico presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste) che crea questo foglio per il gentil sesso e lo rallegra con grafiche Liberty eseguite da Marcello Claris e da Marcello Mascherini, con racconti di Cesare Rossi, Lina Galli e rubriche sulla moda. Forse la Sestan aveva già incrociato la matita e la scrittura del vulcanico Carmelich che assieme a Emilio Dolfi si dilettava sulle pagine del *Piccolo dei Piccoli* a creare le vignette *Il Geografo* e *Cercando la pietra filosofale* (21 gennaio e settembre 1922) e il racconto *Io scendo tu sali o viceversa* (7 luglio 1923); sta di fatto che gli commissiona tre favolette. E tanto dovevano esser piaciute che la Sestan pensa di pubblicarle in un libretto a parte, una sorta di lussuosa strenna per la Casa editrice Femmina. Ma la rivista chiude nel marzo del 1925 e con essa tutti i progetti. Di questi libretti, ne ho rintracciati ben quattro (due, di cui offro le foto e le descrizioni, sono conservati presso la Fondazione Echaurren Salaris, altri due sono presso Spazi 900 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). A Carmelich l'idea di creare manualmente dei vivaci libretti-giocattolo con carte colorate, legatura artigianale, allegri collage doveva solleticarlo non poco; e così forgia dei prototipi, da sottoporre allo sguardo della Sestan. Il primo libretto [qui a fianco] del 1924, che riporta le tre favole apparse su *Femmina*, presenta, con un *lettering* proprio della Wiener Werkstätte, il titolo *Fiabe Futur Futariste* e una

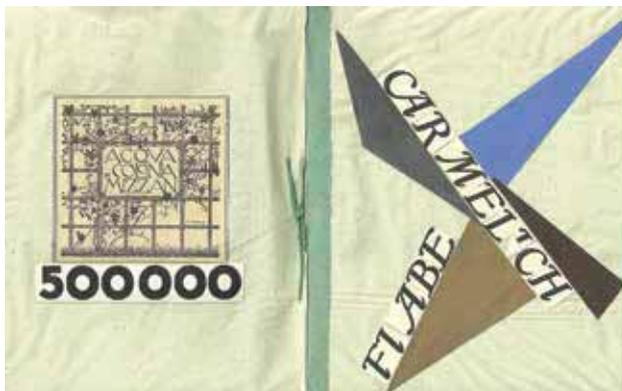
sorta di giustificazione di pubblicazione dal tono canzonatorio, che recita così: «Terminato di stampare a Trieste, città italiana, per le amiche mie e di *FEMMINA* nel marzo 1924. Tirato in 100.000 copie, tutte avidamente esaurite, le poche sopravvissute sono in vendita, a prezzo altisonante, presso le migliori librerie di Trieste, Gorizia, Torino, Venezia, Firenze, Milano, Genova, Roma, Napoli, Palermo. Alcuni, e noi ci crediamo, hanno visto copie a Parigi, Vienna, Berlino. Ai pochi futuristi copie GRATIS!». Ovviamente nessuno crede alle 100.000 copie e forse le uniche erano state regalate a chi andava a trovare Carmelich nella sua casa di via San Zaccaria 6 a Trieste. La caratteristica del libretto è quella di essere un concentrato di ritagli pubblicitari: alla c. 5v è applicata la pubblicità dell'Hotel de la Ville, a c. 6r compare la scritta "Pubblicità" sia dattiloscritta che a china e poi la carta di sigarette Excelsior, il grande deposito di biciclette Francesco Bednar, il velodromo triestino di via Montanelli 1, la fabbrica di liquori R. Vlahov di Zara su carta leggera rossa, l'oreficeria di Vittorio Fei e ancora la Luminosa "la più moderna forma di réclame". Il secondo libretto [nella pagina a fronte] ha come titolo *Carmelich Fiabe* e presenta altre tre fiabe inedite – il palombaro, l'aviatore e l'uomo cannone –, con il medesimo furbastro lancio pubblicitario che gioca ancora su tirature da bestseller: «Terminato di stampare a Trieste, città italiana, il dicembre 1924 per le amiche mie e di *Femmina*. A seguito del grandissimo successo delle prime fiabe, sono state stampate 200.000 copie, tutte dattiloscritte, altre 1.000 a mano,



Nella pagina a fianco, *Fiabe Futur Futuriste*, del 1924, che riporta le tre favole apparse su *Femmina*. Qui sotto *Carmelich Fiabe*, del dicembre 1924, con una copertina di gusto costruttivista.

una ad una, inchiostro rosso e nero. Sono in vendita solo a Trieste in via... (chi indovina riceve gratis 2 copie). Ai pochi veri futuristi copie gratis!» (su questo stratagemma, cfr. G. Coronelli, *L'incisione nell'editoria futurista*, in *I futuristi e l'incisione. Il segno dell'avanguardia*, a cura di G. Marini e F. Parisi, Milano, Silvana Editoriale, 2018, pp. 88-97). In questo caso troviamo una copertina di gusto costruttivista con la scritta *Carmelich Fiabe* fatta da lettere giustapposte che si adagiano su triangoli di vario colore. Nel piatto posteriore campeggia la pubblicità del 1921 dell'Acqua di colonia Mizzana di Argio Orell (una réclame di Orell fu utilizzata nel numero triplo 4-5-6 di *Epeo* del marzo 1922; cfr. D. Palazzoli, *Futurdada*, Milano, Derbylius, 1998, p. 29) e nei successivi le inserzioni della macchina da scrivere Yost, dell'emporio fotografico M. Padovan "specialità Kodak", della Satrap "photo-papier e u. chemikalien", del negozio L. Smolars & Nipote specializzato in "carte da lettera registri stampati strenne per Natale e Capodanno". In tutte e sei le fiabe aleggia un'atmosfera alla Charlie Chaplin (attore amatissimo da Carmelich e da Augusto Černigoj), irreal e metafisica; per esempio, il palombaro, stanco di scendere nelle viscere del mare, decide di costruire una scala per sbarcare sulla luna come farà Neil Armstrong ma alla fine gli manca uno scalino. I finali sono infatti amari: impossibilitati a esaudire i propri desideri, il reuccio apre un'officina di ventilatori, la nobile fanciulla muore per il dolore e il viandante, desideroso di avere un aeroplano, spicca un salto fuori del Mondo e fa i suoi versi nell'eterno!

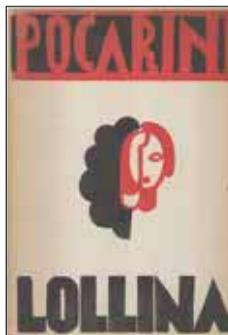
Nel 1925, sempre a Gorizia, Sofronio Pocarini



pubblica *Lollina. Strascico viola di due stagioni* (Tip. Sociale) [nella pagina successiva]; le xilografie e il linoleum sono sempre di Giorgio Carmelich. Fu mia grande fortuna ritrovare, in assenza dell'autografo, il corposo dattiloscritto che funge da scartafaccio d'autore [nella pagina successiva]. In questo menabò entrano con mani e piedi Pocarini con il suo testo e Carmelich con le illustrazioni, disegnando la copertina e il frontespizio (giocando sulle diversità dei colori – la stampa definitiva mostrerà una copertina con la scritta "Pocarini" in rosso circondata da tonalità nere e la scritta "Lollina" in nero). Pocarini in alcuni punti dell'elaborato (è ovvia la necessità di fare una edizione critica) mostra delle incertezze testuali e le appunta inserendo dei bigliettini con varianti che poi non saranno accettate. Lo stesso Carmelich disegna molti fregi ornamentali geometrici e ben tre figure (ne mancano altre che invece appaiono nel testo a stampa licenziato). Il dattiloscritto deve essere passato per la tipografia e maneggiato durante la composizione in quanto quasi ogni foglio mostra evidenti segni d'inchiostro e di sporcizia. Il reperto poi faceva parte del fondo libraio del Circolo Artistico di Gorizia, come testimoniato da un timbro (visibile in P. Sanzin,

Bruno G. Sanzin. *Futurista triestino*, Trieste, Irci, 2006, p. LXVII: lettera di Pocarini del 18 ottobre 1923), ideato e fondato da Pocarini e Antonio Morassi: con «iscopo l'incremento delle arti, riunisce nel suo seno artisti e cultori d'arte, ed offre ai suoi soci mezzi di studio e d'istruzione. Per raggiungere lo scopo prefissosi, il Circolo promuoverà esposizioni, conferenze e convegni d'indole artistica, provvederà ad una scuola per lo studio del nudo e del costume, istituirà una biblioteca di opere d'arte, si interesserà delle varie manifestazioni artistiche cittadine [...]» (R. M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, Arti Grafiche F.lli Cosarini, 1948, pp. 416-417). Il 1925 sarà battezzato dall'ideazione della rivista *Energie Futuriste* che durerà solo due numeri; ed è anche l'anno in cui Carmelich lascia i lidi futuristi per immergersi, con il proprio sommergibile mentale, in altri abissi, quello dei volumi e delle matite colorate. Ma questa è un'altra avventura. Volendo in un certo senso trovare un filo rosso bibliologico ed editoriale della loro produzione di effimere plaquette, possiamo osservare quanto segue: 1. per la Cardol Editori della Real Casa e la Casa Editrice Il Vomere, il duo Carmelich-Dolfi pubblica libretti con misure cm 17x12 o cm 16,5x11,5, sempre manoscritti, cucitura in filo, disegni a matita, china, acquerelli; 2. con *Le Cronache*, rivista scritta e illustrata a mano copia per copia «in forma veramente indecente» come osserva Carmelich, abbiamo misure di cm

19x12, composizioni manoscritte e dattiloscritte, figure in china e matite colorate; 3. con *Epeo* del 1922-1923 (I numero del febbraio 1922-giugno/luglio 1923) abbiamo le misure cm 25x19, copertine in cartoncino grezzo marrone o grigio o avana, china e matite colorate, inserti di cartoline, réclames o riproduzioni, composizione dattiloscritta, cucitura in punti metallici; 4. del 1923 vi sono quattro numeri de *Le mardi des amis*, tutti dattiloscritti, editi dalle Edizioni della Bottega di Epeo: anche in questo caso vi è una notevole uniformità di misure (da cm 18x15 a cm 19,5x15, da cm 17x15 a cm 21x17); 5. nel caso dei libretti di favole presenti presso la Fondazione Echaurren Salaris, vi sono delle costanti: le misure sono di cm 15x12, le copertine sono in cartoncino rigido, i testi dattiloscritti, molti inserti pubblicitari, disegni a china, legatura in filo o in lana. Ma vi è un'ulteriore timbratura: le copertine sono tutte interessate da interventi grafici marcatamente futuristi, sono oggetto di riflessione e di profondi interventi strutturali che nelle esperienze delle *Cronache* e di *Epeo* non sono ravvisabili. A mio avviso intervengono fatti concreti tra la fine del 1923 e tutto il 1924 (ricordiamo che con la fine del 1924 termina l'esperienza del Movimento futurista giuliano); Carmelich si nutre dell'ambiente goriziano e di tutto ciò che ruota attorno e dentro *L'Aurora*, va a visitare il padiglione russo della XIV Biennale di Venezia con opere di Stepanova, Rodčenko, Malevič, a ottobre partecipa alla Mostra interna-



Nella pagina a fianco, *Lollina. Strascico viola di due stagioni* (Tip. Sociale); le xilografie e il linoleum sono sempre di Giorgio Carmelich. Sopra, il menabò ritrovato dall'autore.

zionale della nuova tecnica teatrale a Vienna, invitato da Prampolini, ma soprattutto ad agosto passa dei giorni nel laboratorio di Depero; «l'influenza che Depero ebbe sull'artista triestino fu di carattere [...] visivo. Numerosi elementi dell'arte di Carmelich riconducono infatti a stilemi tipicamente deperiani: dai profili a saetta, agli accesi colori a tinte piatte, al ricorso al collage» (*Giorgio Carmelich "Oh nulla un futurista..."*, cit., p. 99). Vi è anche un ulteriore scatto di ricezione: mentre prima Dolfi e Carmelich facevano libretti a loro uso e consumo, qui si rivolgono a una platea differente, quella dei lettori di *Femmina* per le fiabe e quella della biblioteca del Circolo Artistico di Gorizia. Sembra quindi avverarsi quello che il duo scriveva sul numero di *Epeo* del 14 maggio 1922: «L'*Epeo* può assumere la stampa e la pubblicazione di volumi di versi e prose, adornati magnificamente di incisioni in legno, composti e impaginati con gusto, di *ex libris*, stampe, annunci, cartelloni». Morirà troppo presto Carmelich per dare seguito a questi progetti. A proposito di Bazlen, anche il nostro Carmelich lo guardava con diffidenza, quando scriveva in una lettera del 9 luglio 1924: «ho conosciuto il famoso Bobi: immaginati uno scemo con la lingua di fuori e la voce da ebete, in complesso però intelligentissimo, coltissimo e anche spiritoso». Sempre amorevoli tra di loro i triestini!

Ma come si configura questo menabò? Databile fine 1924, presenta questi dati bibliologici: misura cm 23x28 (cm 20x18 copertina chiusa; aperta cm 20x28); [2] c. per copertina e frontespizio, [17] c. datt. La copertina, formata da un foglio leggero incollato su un cartoncino morbido, presenta una grande scritta epigrafica a matita "Pocarini" (con alcune lettere colorate in modo dif-

ferente), un disegno centrale (che sarà riportato nella copertina a stampa) a lapis e matite colorate con la firma autografa "Carmelich" e una etichetta con firma autografa a penna "Sofr. Pocarini". Troviamo applicato un ulteriore foglietto ripiegato con scritta epigrafica in inchiostro nero "Lollina" e/o "Pollina", mentre alcune lettere – "LLI" – presentano degli inserti di collage rosso chiaro, arancione, rosso porpora quasi a suggerire varie tipologie del colore definitivo della copertina. Sul retro della copertina è applicata una carta grezza grigia (simile a quella usata per la rivista *L'Aurora*) con scritta a matita blu e gialla "Edizione di 25" e il numero "25" ripetuto due volte; questo foglio è ripiegato e se si apre troviamo incollato un volto stampato di donna liberty. La copertina, su carta vergellata, presenta la scritta a matita «Sofronio Pocarini | La fiaba di Lollina | Strascico viola di due stagioni | xilografie | G. Carmelich | Trieste | 25» e sul lato sinistro la scritta, in verticale, "Pollina". Nel retro della copertina in basso troviamo il timbro del "Circolo Artistico Gorizia". Seguono 17 fogli datt. in rosso e nero con applicati 15 fregi, disegnati su carta filigranata in inchiostro nero da Carmelich, un volto di donna sempre in inchiostro nero e due disegni applicati su cartoncino rigido con carte arancioni incollate. Alla c. [17]v appare la scritta a lapis e a matite colorate "FINE". Sui fogli datt. [4], [5], [9] sono applicati dei foglietti datt. lucidi che presentano corpose lezioni testuali differenti dal testo finale a stampa. Anche il finale è differente: il testo a stampa finisce con «di Nelly moribonda.» mentre qui finisce con «di Nelly moribonda | e di Lollina non seppi più nulla... | e di Lollina non tenni più nulla».

Simone Volpato

IL BELLO È LIBERTÀ

Nella pagina a fianco, Z. Celej,
illustrazioni tratte da *Hachiko* di L. Prats
(Premio Strega Ragazze e Ragazzi 2018).

IDEE PER BAMBINI E RAGAZZI

COME E PERCHÉ È NATA
LA ALBE EDIZIONI

PICCOLI LETTORI CRESCONO

IL FONDATORE RACCONTA LA SUA VISIONE
(MOLTO PERSONALE) DEL MERCATO EDITORIALE

di ALBERTO CRISTOFORI

Perché fondare una piccola casa editrice per bambini e ragazzi? La risposta a questa domanda è più complessa di quello che potrebbe apparire a prima vista. Provo a sintetizzare una serie di ragionamenti. Diciamo innanzitutto che, per fondare una casa editrice sono necessarie almeno tre cose: un po' di soldi – forse meno di quello che si potrebbe pensare, ma li metto al primo posto perché vivo (mio malgrado) in un sistema capitalistico e quindi avere un minimo di capitale è la preconditione per diventare imprenditori. In secondo luogo, una serie di competenze, che derivano dall'esperienza di lettori, di editoriali; l'editoria ha le sue specificità e l'idea che si possa diventare editori senza una conoscenza del settore, perché “il libro è un prodotto come gli altri” e “le regole del marketing sono universali”, è una cattiva premessa. Poi, un progetto culturale, che è l'elemento decisivo per l'identità della casa editrice; nel caso dell'editoria per bambini e ragazzi, tale progetto non può prescindere da considerazioni di

tipo pedagogico: il rapporto fra chi propone i libri e chi li leggerà è, in questo caso, particolarmente “squilibrato”, perché è un rapporto fra adulto e giovane, e quindi chiama in causa responsabilità particolari.

Albe Edizioni è nata dunque perché c'erano alcune condizioni favorevoli. La prima è che, a fronte di un mercato editoriale che complessivamente presentava da parecchi anni numeri negativi, in termini sia di copie vendute, sia di fatturato, sia di numero di lettori, il settore bambini e ragazzi manteneva un segno positivo.

Causa o conseguenza di ciò, non saprei dirlo, nell'editoria per ragazzi si respirava un'atmosfera decisamente vivace. Alle fiere si percepiva molta passione, voglia di importare dall'estero, di sperimentare forme nuove, insomma di osare – non voglio dire che tutto ciò in altri settori mancasse, ma faceva più fatica a mostrarsi, a emergere.

E qui, mi pare, interviene la riflessione pedagogica alla base del progetto di Albe. Siccome da parecchi

mesi ruminavo l'idea, ne ho parlato con un'amica dei tempi del liceo, Manuela Galassi. E le ho proposto di darmi una mano, di accompagnarci nei primi colloqui, nei primi incontri, per sondare insieme le possibilità, le proposte con cui potevo pensare di partire... Uno dei primissimi incontri ha avuto come argomento un libro autobiografico del grande poeta triestino-sloveno Miroslav Košuta: un libro bellissimo, con alette, fustellature, foto e disegni (dell'altrettanto grande pittore Claudio Palčič) che si intrecciano e si rimandano di pagina in pagina – uno di quei libri che, senza conoscere una parola di sloveno, innamorano per l'oggetto che sono. All'uscita da quell'incontro, Manuela mi ha proposto di diventare soci. Il libro non abbiamo potuto farlo, per i costi eccessivi (ne abbiamo fatto un altro, meno ambizioso sul piano della cartotecnica); ma ha innescato una reazione da cui è nato un passo avanti decisivo. Perché?

La bellezza del libro di Košuta e Palčič – forse è da qui che dovevo partire. La bellezza come valore. Ha un senso questa espressione? Un senso pedagogico, voglio dire – è importante mettere in mano ai bambini e ai ragazzi dei libri belli? Naturalmente questo solleva il problema della definizione di “libro bello”, ma fermiamoci un passo prima.

La maggior parte dei libri per bambini e per ragazzi non mette al primo posto la bellezza. Non l'ha mai fatto. Al primo posto c'è sempre, e c'è sempre stato, l'intento educativo. Si raccontano fiabe per trasmettere una morale. Se ne riscrivono altre per smussarle, per edulcorarle – penso per esempio alla *Sirenetta* della Disney, ma è un fenomeno cominciato già con i fratelli Grimm: la prima versione delle loro *Fiabe del focolare* era ricca di elementi problematici, perturbanti, accuratamente attenuati o cancellati nelle edizioni successive. Si scrivono filastrocche e



romanzi per insegnare i buoni sentimenti – la pace, la fratellanza, il perdono, tutte cose giuste, ben inteso; per spiegare come è brutto lo sfruttamento, il razzismo, la guerra. Eppure...

Quando ho compiuto otto anni, uno zio mi ha regalato *I pirati della Malesia*. A giudizio di tutti, un libro “troppo da grandi” per la mia età. Fino a quel momento avevo letto le fiabe popolari e *Pinocchio*. Non ricordo se in casa circolava già Rodari. Ricordo benissimo, invece, che quella lettura è stata per me una folgorazione: le storie terribili e sanguinose di Salgari facevano letteralmente sparire tutti gli altri libri per bambini, che leggevo, ma ricavandone poco sugo; laddove duelli, battaglie, grandi passioni, amori tragici, cacce esotiche e tutti gli episodi di spaventosa violenza che si trovano nelle pagine di Sandokan (non esclusi la tortura e il cannibalismo) suscitavano il mio adorante entusiasmo.

I miei genitori e più in generale gli adulti della famiglia guardavano con sospetto uno scrittore del genere, e tentavano di allontanarmene spiegandomi che “scriveva male”. A parte che un incipit come quello del *Corsaro Nero* («Uomini del canotto! Alt! O vi mando a picco!...») va annoverato fra i migliori della letteratura italiana, fidatevi: il bello stile era l'ultima cosa che cercavo nei libri. Non è questa la bellezza di cui dobbiamo parlare.

Molti insegnanti, come guardavano dall'alto in basso Salgari ai miei tempi, oggi lamentano il successo dei *fantasy* presso i lettori adolescenti e preadolescenti. Ma io credo di capire benissimo le ragioni di

LA SCRITTRICE VENUTA DALLA FINE DEL MONDO

Nella pagina a fianco, Sara Bertrand, scrittrice cilena arrivata in Italia grazie ad Albe Edizioni. Qui sotto, la copertina de *La bambina che dipingeva le foglie*, un “quasi *silent novel*”, uno degli ultimi titoli di Albe Edizioni.

IDEE PER BAMBINI E RAGAZZI

...tale successo: con poche lamentabili eccezioni, il *fantasy* si rifiuta di svolgere la funzione di affiancamento a scuola e famiglia che scuola e famiglia vorrebbero assegnare alla letteratura per l'infanzia.

Letture di evasione? Sarebbe comunque diritto di ogni prigioniero tentare di evadere. Ma non è vero, come dice Flaubert, che i bambini, al contrario degli adulti, leggono per divertirsi, cioè per distrarsi – i bambini leggono per concentrarsi. Chiediamoci piuttosto: che cosa vogliono da un libro i bambini e i ragazzi? Certo non chiedono modelli a cui conformarsi, buoni sentimenti e galateo – vogliono pirati, bugiardi, svogliati, maghi, balenghi, personaggi “contro” come Pinocchio e Gian Burrasca, Pippi Calzelunghe e Willy Wonka.

A me pare che gli editori di libri per bambini e ragazzi dovrebbero innanzitutto difendere i loro lettori. Difenderli, ripeto, da tre tendenze che li allontanano dalla lettura. La prima è il pedagogismo: i libri di lettura “educativi” che insegnano come si fa la pipì nel vasino, com'è buona la verdura, come è bella la matematica, com'è interessante la vita dei grandi pittori... sono libri scolastici travestiti da libri di lettura; ma i libri scolastici ci sono già, e si usano a scuola, appunto, e nessuno mette in discussione la loro utilità o la loro funzione. La lettura non di studio schiude un ambito di libertà assoluta – o è un'attività priva di utilità pratica, oppure è ancora studio mascherato. La seconda tendenza è la propaganda: i libri costruiti, magari con grande abilità, per trasmettere valori, per insegnare ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, sono quasi senza eccezioni libri privi di vero *appeal* per il lettore giovane; le eccezioni si hanno quando lo slancio fantastico fa aggio



sull'intento propagandistico e ne brucia le scorie, o lo relega ai margini, come accade per esempio con *Pinocchio*, con certe opere di Rodari. La terza è il moralismo: spero di non suscitare eccessiva sorpresa se dichiaro che a me sembra di assistere a un ritorno di puritanesimo, sia pure accuratamente mascherato. Forse oggi Calvino non purgherebbe *I nostri antenati* per la versione scolastica, eliminando le pochissime allusioni all'eros

che qualche supercilioso vittoriano poteva trovare scabrose quarant'anni fa; ma il *politically correct* spinge autori ed editori a forme di autocensura ancora più sottili – un libro come *Danny il campione del mondo* di Roald Dahl, con la sua franca esaltazione della caccia e del bracconaggio, con ogni probabilità oggi, in Italia, non verrebbe pubblicato.

La notizia, più o meno un anno fa, che alcuni insegnanti marchigiani hanno rinunciato a portare le loro classi al teatro d'opera perché *Così fan tutte* affronterebbe temi troppo scabrosi, o lo farebbe in maniera scorretta, a me pare un ottimo segno. Sia perché fa scattare la risata che seppellirà il moralismo contemporaneo; sia perché vietare Mozart potrebbe essere il modo migliore per renderlo desiderabile agli occhi e agli orecchi di un preadolescente in piena ribellione ormonale.

Più in generale, tuttavia, a me pare che la nostra società abbia nei confronti dei giovanissimi un atteggiamento schizofrenico: da un lato si idolatrano i bambini e si esalta la loro presunta purezza, la loro naturale bontà, come se centoventi anni di psicoanalisi fossero passati invano e come se non si sapesse che negare l'ombra, ampliare il campo dell'indicibile, falsificare la complessità rimuovendo e reprimendo ciò che turba, hanno effetti dirompenti



a livello individuale e collettivo; dall'altro i bambini sono invitati a crescere il più rapidamente possibile – valutati e schedati fin dal-

la scuola materna, vestiti come miniadulti dai grandi stilisti, invitati ad adeguarsi senza perder tempo ai modelli vigenti e soprattutto a diventare il prima possibile consumatori.

Dietro le leziosità e le carinerie si scorge la ferrea esigenza sociale di inquadrare i giovani, di omologarli, di classificarli precocemente – negando il più possibile gli spazi di libertà. Tempo pieno, corsi di musica, di inglese, di informatica, e poi calcio, nuoto, pallavolo, sci, ginnastica artistica, ballo... E naturalmente tv, computer, console, smartphone – tutto congiura per ridurre al minimo o per azzerare il tempo da dedicare alla lettura, cioè il tempo della libertà. Il tempo della fantasia gratuita, inutile, non educativa nel senso distorto che questo termine è venuto assumendo.

Queste sono le idee da cui è nato il progetto della casa editrice. Fare libri che privilegino la fantasia e l'immaginazione rispetto agli intenti educativi. Fare libri belli, perché la bellezza, *siccome* non serve a niente, *siccome* non ha alcuna utilità pratica, è educativa in sé – educativa alla libertà. Perché la libertà è l'unico valore che vale la pena di insegnare, e non lo si può imporre, solo proporre per vie traverse, indirettamente. Raccontare storie, suscitare emozioni, far nascere la passione per la lettura, il disegno, l'avventura, la vita. Sia chiaro: dopo quasi tre anni e una ventina di titoli sono tutt'altro che soddisfatto. Ho pubblicato libri che non corrispondono, o non corrispondono del tutto, a queste premesse. Sto imparando. Migliorerò. Ho la fortuna di avere accanto una persona capace come Manuela...

Però qualche risultato incoraggiante è arrivato, in questi primi anni di vita di Albe: il Premio Strega Ragazze e Ragazzi 2018

(*Hachiko* di Lluís Prats e Zuzanna Celej) è un grande libro; la serie di *Pulcino* di Chiara de Fernex, che il prossimo anno giungerà al terzo volume, è sbarcata in Cina e si appresta a farlo negli Stati Uniti; Sara Bertrand è una delle più importanti scrittrici cilene di questi anni, ed è arrivata in Italia grazie ad Albe Edizioni; abbiamo in catalogo autrici e autori di valore assoluto, riconosciuti ben al di là del settore giovanile – Marina Mander, Daniel Di Schüler, Ellekappa... Sono solo alcuni esempi. Ma in così poco tempo è più di quanto si poteva legittimamente prevedere.

Un'ultima cosa, abbiate pazienza. Ho cominciato parlando di soldi, ho rivendicato la consapevolezza di muovermi nel contesto del sistema capitalistico... Voglio dirlo senza mezzi termini. Il capitalismo è un sistema orrendo. Riduce le persone a schiavi consumatori. Riduce l'arte a intrattenimento. Riduce l'illimitata curiosità con cui ci si affaccia all'universo del sapere all'acquisizione di conoscenze utili per trovare lavoro. È un sistema disumano che stritola insensatamente miliardi di vite, provocando una quantità di dolore immensa. Faccio quello che posso, da scrittore, da traduttore, da editore, perché questo sistema cambi. Non mi illudo che sia possibile cambiarlo fondando una piccola casa editrice per bambini e ragazzi insieme a una compagna di liceo. Spero solo di dare il mio esile contributo affinché le prossime generazioni possano capire meglio di noi «cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Alberto Cristofori

GRATO SCIOLDO E LA SUA INIZIATIVA NELL'OTTOCENTO TORINESE

"FARE" I PICCOLI ITALIANI

COMMESO E POI SUCCESSORE DI TOMMASO
VACCARINO, VANTÒ NEL SUO CATALOGO L'AUTORE
DEI LIBRI DI LETTURE E DI GRAMMATICA PIÙ
ADOTTATI NELLE CLASSI ELEMENTARI ITALIANE

di *GIORGIO CHIOSSO*

Nell'effervescente panorama editoriale della Torino all'indomani dell'Unità, l'editoria per la scuola occupò uno spazio di grande rilievo, politico ed economico. Occorreva sostenere la lotta contro l'ignoranza mediante libri adatti ad alfabetizzare alunni che avevano un breve destino scolastico. In pochi anni occorreva avviarli all'uso della lingua italiana, inserirli nel flusso degli avvenimenti che avevano portato alla proclamazione del Regno nel nome di Casa Savoia e far loro conoscere l'Italia che restava ai più un Paese sconosciuto e tutto da scoprire. Infine, alcune semplici nozioni di aritmetica e di calcolo potevano essere utili per trovare impiego.

Al tempo stesso i libri scolastici costituivano an-

che un grande affare economico perché la loro confezione costava poco, le adozioni si ripetevano nel tempo e i profitti erano facilmente assicurati. È noto che più di un editore (ad esempio Barbèra e Sandron) coltivava l'editoria scolastica per sostenere altre imprese librarie meno redditizie. Alcuni tra questi, poco alla volta si dedicarono in toto o quasi a questo segmento editoriale (Paggi a Firenze, Agnelli, Carrara e Trevisini a Milano), una strada percorsa nella capitale subalpina da Paravia fin dagli anni Cinquanta e, subito dopo il 1861, da Loescher. Questi due editori ben presto divennero due potentati editoriali di livello nazionale, approfittando dei vantaggi che derivavano dagli stretti contatti con il Ministero dell'Istruzione, oggetto di molti sospetti e al centro di più di una critica.



La ghiotta torta del mercato scolastico sollecitò

presto altri librai e tipografi di Torino a occupare gli spazi crescenti legati all'aumento della popolazione scolastica. Fu proprio in tale contesto che operò il libraio-editore Grato Scioldo, che più di ogni altro tentò di dar vita a un'alternativa ai due colleghi già affermati, fino a rappresentare per tutta la seconda parte dell'Ottocento una spina nel fianco di entrambi e, in specie, di Paravia.

Il catalogo del 1876:

Grato Scioldo già Tommaso Vaccarino

Nato in una famiglia contadina il 5 dicembre 1845 nella borgata Tornetti di Viù (località delle Valli di Lanzo, non distante da Torino), Grato si trasferì giovanissimo nella capitale in cerca di fortuna, andando a servizio come commesso presso il libraio-editore Tommaso Vaccarino, suo conterraneo, definito dalla *Bibliografia Italiana* come «un editore di libri scolastici» e «un intelligente e onesto rappresentante del commercio scolastico» (1876, n. 2, p. 7). Non disponiamo di notizie sugli anni giovanili e sulla formazione dello Scioldo. Sicuramente fu parte di quella schiera di montanari di Viù che erano spesso ricercati come domestici, persone di fiducia, tuttofare per il loro buon carattere e la loro proverbiale pulizia, due qualità allora non frequenti nelle persone di campagna. Alla morte del Vaccarino – scomparso prematuramente a 49 anni il 22 gennaio 1876 (cfr. la voce

Vaccarino Tommaso in Teseo. Tipografi e edito-

ri scolastico-educativi dell'Ottocento, a cura di G. Chiosso, Milano, Editrice Bibliografica, 2003, pp. 612-614) – l'attività fu rilevata da Grato. Poco più che trentenne e da tempo inserito nella libreria, era ormai in grado di proseguire il lavoro del Vaccarino. Il passaggio di un esercizio commerciale in famiglia o dal proprietario al commesso più esperto era un fenomeno consueto. Così, avvenne al momento della morte di Giorgio Paravia (1850) con il cugino (da parte della moglie) Innocenzo Vigliardi e in occasione del ritiro dall'attività di Giovan Battista Petrini (1885), titolare dell'omonima libreria editrice, con il figlio Vincenzo e il nipote Giovanni Gallizio.

La vicenda dello Scioldo presenta tutte le tipiche caratteristiche dei protagonisti della temperie *self-helpista*. L'uomo che “si fa da sé”, confidando sulle sue buone capacità e su una sua granitica volontà, sa riscattare la propria origine modesta, si afferma nella vita sociale grazie all'accumulazione di una fortuna economica e riesce a raggiungere una buona posizione nella scala sociale e nella considerazione pubblica. In una parola, per usare un'espressione tipicamente torinese, diventa una “persona distinta”. Ciò che in breve tempo toccò a Grato.

Le ambizioni del giovane libraio si manifestarono subito con due iniziative. La prima fu l'apertura di una libreria tutta sua, in via San Francesco da

Paola n. 34. Non dimentico dell'antico principale e maestro, per molti anni lo Scioldo ebbe tuttavia cura di presentarsi con l'indicazione "già Tommaso Vaccarino" o "succ. Tommaso Vaccarino"; dietro il segno di deferenza c'era la preoccupazione commerciale di presentarsi come erede e continuatore di una tradizione libraria, quella dei Vaccarino, di antica data.

La seconda fu l'adesione, in quello stesso 1876, al primo catalogo collettivo di libri scolastici promosso dall'Associazione Tipografico-Libraria Italiana (*Libreria scolastica di Grato Scioldo, editore, già Tommaso Vaccarino*, in *Bibliografia Italiana*, suppl. al n. 18, *Catalogo dei libri scolastici*, 1876, pp. 17-32). L'acquisto di un notevole spazio pubblicitario (inferiore soltanto a quello di Paravia e superiore a quello di altri editori importanti come, per esempio, Agnelli, Carrara, Treves) documentava ambizioni non nascoste. Si trattava di un'aspettativa non irragionevole. La scuderia di Scioldo/Vaccarino contava numerosi testi di successo e vantava in catalogo l'autore dei libri di lettura e grammatica più adottati nelle classi elementari italiane: Giovanni Scavia (si veda il *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*, a cura di G. Chiosso e R. Sani, Milano, Editrice Bibliografica, 2013, pp. 486-487). In questo ambito Scioldo ereditava una situazione di piena concorrenza con Paravia, che ai volumetti dello Scavia opponeva quelli della coppia, non meno apprezzata dai maestri, Parato-Mottura.

Gran merito del successo dello Scavia – i cui testi spaziavano dai sillabari alle prime letture, dalle "prime grammatiche" ai "principi di composizione italiana" a testi di storia sacra, geografia, fisica, igiene, per le scuole rurali e l'istruzione degli

adulti – era legato alla sua capacità di integrare i libri per gli allievi con manuali rivolti ai maestri. Alcuni semplici accorgimenti tipografici, come ad esempio l'impiego di caratteri diversi (corsivo, grassetto, ecc.), consentivano di distinguere le parti più o meno importanti della narrazione o delle regole grammaticali in relazione alle quali prescrivere lo studio "a memoria" oppure "a senso". Gli schemi di possibili "interrogazioni" e la risoluzione dei problemi di aritmetica, inoltre, aiutavano i maestri meno preparati (non pochi) nella loro quotidiana attività.

Un altro pilastro del catalogo ereditato da Vaccarino erano i manuali di storia e geografia firmati da Luigi Schiaparelli (*ibidem*), corredati da atlanti e da una batteria di carte murali. I manuali dello Schiaparelli riflessero la nuova fisionomia dell'insegnamento storico e geografico che maturò tra gli anni Quaranta e Cinquanta, non più visto solo in funzione degli studi classici, ma connesso alla modernità, volto a documentare spazi geografici sempre più ampi e più disponibili ai traffici e al commercio e a sostenere il programma politico liberale e della dinastia sabauda.

Indicative dei cambiamenti scolastici coevi sono le caratteristiche dei testi più fortunati. Quello di geografia si proponeva come «il compendio possibilmente compiuto delle principali cognizioni geografiche sul mondo attuale» (L. Schiaparelli, *Manuale completo di geografia e statistica dell'Italia*, Torino, Franco, 1855, poi successive edizioni fino alla nona, *Manuale completo di geografia e statistica*, Torino, Vaccarino, 1867), mentre quello di storia si prolungava – novità assoluta per quei tempi – fino alla trattazione delle vicende che avevano portato all'Unità. Si su-

perava così la consolidata prassi che geografia e storia dovessero riguardare soltanto un lontano passato.

Altri punti di forza del catalogo erano numerosi testi di carattere tecnico e pratico, in particolare i manuali di contabilità di Leopoldo Queirolo, quelli di disegno (lineare, artistico, architettonico) di Giuseppe Boidi e i libri di scienze di Michele Lessona, tutti destinati alle scuole tecniche da poco previste nell'impianto della scuola italiana. Un altro fortunatissimo libro che non possiamo non citare era *l'Antologia Italiana ossia Raccolta di esempi in prosa ed in poesia* di Domenico Capellina, in testa alla graduatoria dei manuali ginnasiali più adottati in Italia, su cui sarebbe più tardi pesato il severo giudizio di Benedetto Croce che, giovane studente, se lo trovò tra i libri da studiare.

Consulenti e autori di Scioldo tra gli anni Ottanta e fine secolo

Questi testi e altri che presto ampliarono il catalogo assicurarono allo Scioldo una certa stabilità economica, come si desume dagli investimenti immobiliari compiuti a partire dagli anni Ottanta. A quella data, infatti, corrisponde la costruzione di una elegante villa in stile svizzero nella località di origine, tuttora di proprietà degli eredi. Qui Scioldo era solito trascorrere con i collaboratori più stretti parte delle vacanze estive. Mentre nel 1890 spostò la libreria in una nuova e importante



sede, in corso Re Umberto n. 6 (angolo via Ponzana). L'espansione dell'attività si svolse tra l'ovvia conferma dei testi dal successo consolidato e nuove edizioni. Tre personalità, in particolare, incisero in misura rilevante nell'orientare le scelte di Scioldo.

La prima in ordine di tempo fu Gian Severino Perosino (cfr. *Dizionario Biografico dell'Educazione*, cit., p. 320). Latinista, autore di un dizionario di latino e di svariate grammatiche, di testi di storia antica e raccolte di temi svolti, fu un poliedrico personaggio dal temperamento polemico e aspramente avverso all'approccio filologico all'insegnamento delle lingue classiche che proprio nell'ex capitale contava un centro promozionale di prima grandezza con l'editore Loescher. Nel 1869 il Perosino aveva dato avvio alla rivista *Il Baretti*, rivolto in specie ai professori di materie classiche, vivacemente antigovernativo, favorevole al libero insegnamento e critico contro le "tedescherie" che, a suo avviso, oscuravano la tradizione pedagogica nostrana.

Alla morte del Perosino subentrò nella direzione del periodico il pedagogista Giuseppe Allievo, che

proseguì la linea culturale, politica e scolastica precedente. Memorabili gli attacchi ai ministri dell'Istruzione accusati di «monopolio scolastico» e di soggiacere alla «Gran Chiesa» (la massoneria). Contro «l'esterofilia» del positivismo e dell'hegelismo – entrambi avversati sia pure per ragioni diverse –, Allievo rivendicava la priorità della cultura nazionale e della società civile rispetto allo Stato. Su questa base veniva affermato il primato della «scuola nazionale» rispetto alla «scuola governativa». Con *Il Baretti*, Scioldo dava voce al moderatismo liberale filo cattolico in opposizione alla tendenza laicizzante (ma non anticlericale) di Paravia e al positivismo di Loescher.

Nell'ultimo scorcio del XIX secolo la linea editoriale di Scioldo assunse un'iniziativa esplicitamente militante, pubblicando nel 1889 la rivista per i maestri *La Scuola Nazionale* diretta da Bartolomeo Rinaldi (cfr. *La stampa pedagogica e scolastica in Italia (1820-1943)*, a cura di G. Chiosso, Brescia, La Scuola, 1997, pp. 644-645; per una biografia del Rinaldi, si veda il *Dizionario Biografico dell'Educazione*, cit., pp. 413-414). Il titolo indicava chiaramente l'orizzonte ideale e gli obiettivi politico-scolastici della pubblicazione che veniva così presentata sul catalogo: «Senza rifiutare alcuna specie di reale progresso, specialmente educativo, [...] noi intendiamo che la Scuola nostra, specie quella elementare e infantile, principio e base dell'educazione e della cultura del nostro popolo, sia schiettamente nazionale, cioè legittimamente derivata e informata alle migliori tradizioni nostre». L'obiettivo era quello di sostenere, in antitesi alla cultura evolucionista e scienziata, la validità della tradizione spiritualista

che aveva animato la pedagogia risorgimentale. Di origini cuneesi, discepolo dell'Allievo, professore e poi dirigente ministeriale e, infine, direttore del Collegio Nazionale di Torino, Rinaldi fu per molti anni davvero il «braccio destro» dell'editore torinese in tutti i sensi, con le idee e con un'intensa produzione manualistica. Dopo l'emanazione dei programmi per la scuola elementare del 1888 che rendevano ormai obsoleti i testi dello Scavia, il professore cuneese vi mise mano e con un paziente lavoro di revisione li adattò alle nuove esigenze, oltre a preparare numerosi testi in proprio.

I libri firmati da Scavia e Rinaldi assicuravano all'editore torinese a fine secolo una presenza di prim'ordine nell'ambito della manualistica elementare, come dimostrano i dati pubblicati nel 1898 dal *Bollettino Ufficiale del Ministero della P.I.* riguardanti i testi approvati per le adozioni. La produzione di Scioldo per le classi elementari si attestava tra le prime dieci imprese italiane: avanti, rispettivamente, a marchi importanti come i milanesi Trevisini, Vallardi, Carabba di Lancia e dietro solo a Paravia (Torino), Bemporad (Firenze) e Sandron (Palermo).

Significativa fu anche la sezione pedagogica del catalogo in principio centrata sulla *summa* di Giovanni Antonio Rayneri, *Della Pedagogica*, e in seguito arricchita dalle opere di noti studiosi come Antonio Bobbio, Sante Giuffrida, Matteo Miraglia, Nicola Fornelli e Pietro Trotto.

Il repentino declino e la fine dell'attività

Con il nuovo secolo le pagine pubblicitarie dei libri di Scioldo sul *Giornale della Libreria* si fecero via via più rade e saltuarie. Nel 1901 *La Scuo-*

la *Nazionale* cessò le pubblicazioni, poche le nuove edizioni affiancate alla ristampa di testi dei Fratelli delle Scuole Cristiane, molte le ristampe. Dopo il 1915 l'attività dello Scioldo si ridusse alla sola libreria che fu chiusa alla fine del 1920. Il repentino tramonto di Scioldo fu dovuto a cause molteplici, probabilmente nessuna da sola decise. L'intrecciarsi, tuttavia, di motivi di famiglia, scelte editoriali e cambiamenti del mercato librario portarono all'esaurimento di una vicenda che fino a pochi anni prima sembrava più che solida.

All'inizio del nuovo secolo l'esistenza di Grato Scioldo fu particolarmente travagliata. Alcuni lutti familiari si susseguirono a breve distanza accompagnati dall'improvvisa scomparsa, il 14 settembre 1907, del fedelissimo Bartolomeo Rinaldi e dall'uscita di scena dell'anziano professor Allievo. Ma forse la sofferenza più forte fu la constatazione che nessuno dei suoi numerosi figli e figlie aveva interesse e propensione a proseguire l'attività di famiglia. Proprio il contrario di quanto stava accadendo in Paravia, ove l'unità familiare dava forza anche all'attività imprenditoriale.

Il rinnovamento dei programmi scolastici decisi nel 1905 colse l'editore torinese, ormai sulla soglia dei 60 anni, impreparato a rispondere in modo adeguato. Le nuove istanze didattiche emergenti avrebbero richiesto cospicui investimenti e non soltanto la continua ristampa anche se aggiornata di opere che, come nel caso di Scavia, risalivano in taluni casi a mezzo secolo prima.

Più in generale l'attività di Scioldo pagò un alto prezzo al mutamento in corso nel campo del mercato librario con la graduale concentrazione della produzione nelle maggiori imprese editoriali. Scioldo era stato e restò un editore locale, non

avendo la forza di aprire filiali in proprio e ricorrendo soltanto a corrispondenti librari (a Milano si appoggiò alla ditta Trevisini, continuando una prassi che risaliva già al Vaccarino, a Firenze il deposito dei libri fu stabilito presso la libreria di Paggi e a Napoli raggiunse un'intesa con Pellerano). Una strategia ben più debole e scarsamente competitiva rispetto a quanto mettevano in campo, ad esempio, Paravia, Sandron, Loescher, Vallardi e Bemporad.

A inizio Novecento si manifestò in forme sempre più evidenti lo scarto tra i grandi editori in grado di coprire un mercato nazionale e le piccole e medie imprese a impronta locale. La produzione libraria per la scuola, che per tutto il XIX secolo si era articolata in una miriade di librerie e tipografie, si andò via via concentrando nelle mani degli editori più solidi provvisti di grandi stabilimenti tipografici, di una propria rete distributiva e di un catalogo fornito non solo di libri, ma anche di sussidi didattici, banchi, registri, materiale di cancelleria. La Grande Guerra avrebbe concorso ulteriormente a diradare le presenze editoriali locali e la riforma del 1923 – quando ormai Scioldo aveva abbassato le serrande – a modificare in modo profondo la geografia del libro di scuola. Grato Scioldo morì ottantacinquenne il 19 aprile 1930.

Giorgio Chiosso

[Per la biografia di Grato Scioldo mi sono avvalso delle informazioni che gentilmente mi ha fornito il dott. Milo Julini autore di un profilo biografico ricco di notizie anche private apparso su una pubblicazione locale e coautore con D. Cane del volume *Fatti di... costume. Uso dell'abito tradizionale della Valle di Viù*, Rivoli (Torino), Neos Edizioni, 2002].

VEDERE L'AMERICA DA LIMA

Nella pagina a fianco: Antonello Gerbi a Lima, 1939 (fotografia Faldini); frontespizio de *La disputa del Nuovo Mondo*, ed. Ricciardi, 1983.

LA FATICA DI UN EDITOR "PARTICOLARE"

UN CLASSICO DELL'AMERICANISTICA:
LA DISPUTA DEL NUOVO MONDO DI ANTONELLO GERBI

SULLE ORME DEL PADRE

L'AUTORE MANCÒ QUANDO LA SECONDA (ARRICCHITA) EDIZIONE ERA "QUASI" PRONTA. TOCCÒ AL FIGLIO...

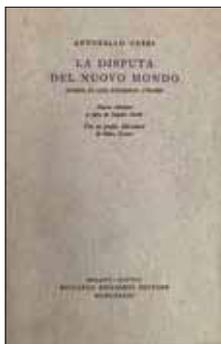
di SANDRO GERBI

Al momento della morte di mio padre Antonello (1904-1976) – già capo dell'Ufficio Studi della Banca Commerciale Italiana e braccio destro di Raffaele Mattioli –, il testo della seconda edizione de *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900* era quasi pronto per la stampa. La prima edizione italiana era stata pubblicata ventun anni prima, nel 1955, dalla Ricciardi di Mattioli. Nel ventennio successivo, il libro veniva tradotto in spagnolo (1960) e in inglese (1973), diventando anche all'estero un classico dell'americanistica. Dal '55 l'autore lo aveva continuamente ampliato, sin quasi a fargli toccare le 900 pagine di testo, 200 in più rispetto all'origine. Non a caso, aveva così concluso la nuova *Avvertenza*: «È questo un tipico libro a organetto, e al coro discorde non sarebbe difficile aggiungere le voci d'altri scrittori all'attacco e alla difesa. Ma per segnare le grandi linee della polemica, confido che il paziente let-

tore sarà d'accordo con me nel giudicare che in queste pagine vi sia quanto basta, – se pure non ne avanza».

Qui vorrei ricostruire a grandi linee il mio quadriennale lavoro di editing della *Disputa* (uscita nel 1983, sempre per la Ricciardi, e nel 2000 per Adelphi): un viaggio non solo tecnico-filologico, ma soprattutto di "formazione", sulle orme paterne. Di che parlava il libro? In sostanza vi si raccontava la storia delle accese polemiche sulla presunta inferiorità fisica delle Americhe: polemiche sorte in Europa verso la metà del Settecento e giunte fino alle soglie del Novecento. Antonello faceva risalire la prima enunciazione dottrinale dell'ardita tesi al celebre naturalista francese Georges-Louis Leclerc de Buffon. A costui s'era accodato l'oggi dimenticato abate olandese Corneille de Pauw, che aveva esteso la feroce condanna dalla realtà fisica e animale (montagne più basse, pianure paludose, animali più piccoli rispetto a quelli europei, ecc.) fino ai nativi ameri-

cani (deboli e glabri). A sollecitare la curiosità iniziale dell'autore era stato il giudizio negativo e ambiguo espresso sul nuovo continente da Hegel. Però, secondo Gerbi sr, le radici della "calunnia" hegeliana erano da individuarsi proprio nei citati Buffon e de Pauw. Partendo da questi due personaggi, che non avevano mai messo piede in America ma ne disquisivano da esperti, mio padre esaminava – sempre con occhio ironico e curioso – da una parte le vivacissime reazioni degli apologeti del Buon Selvaggio, dei gesuiti cacciati dalle colonie iberiche, dei padri fondatori degli Stati Uniti (Jefferson); e dall'altra, ricordava gli storici (Robertson) e i filosofi (Kant e Hegel) che avevano accolto, sia pur con ondeggiamenti vari, le tesi denigratorie buffon-depauwiane. Di queste tesi seguiva i riflessi nella più alta poesia del primo Ottocento (Keats, Goethe, Lenau, Leopardi), nel pensiero di naturalisti e scienziati (Humboldt e Darwin), e nelle elucubrazioni di mistici e filosofi della storia (Herder, de Maistre, Comte, ecc.), concludendo con le critiche di viaggiatori (come gli inglesi Frances Trollope e Dickens) e con le tarde repliche di grandi scrittori americani (Emerson, Thoreau, Melville e Whitman). Poteva uscirne un tomo greve e indigesto. Ma la scrittura piacevole e le solleticanti parentesi – ad esempio sul preoccupante mutismo degli usigno-



li americani o sul libertinaggio dei coloni, sul moto della civiltà da Oriente a Occidente o ancora sull'assenza di geni negli Stati Uniti – consentivano al lettore di superare indenne le secche dell'erudizione. E di meglio conoscere un metodo storiografico (quello della Storia delle idee) che solo negli anni Quaranta aveva assunto la dignità di autonoma disciplina scientifica grazie agli studi dell'americano Arthur O. Lovejoy. Nel 1979, tre anni dopo la scomparsa di Antonello, la Ricciardi – nella persona di Maurizio Mattioli (figlio di Raffaele) – dava il via libera alla ripubblicazione della *Disputa*. Subito si poneva il problema di chi avrebbe dovuto occuparsene. Non la redazione stessa della casa editrice, le cui forze erano già molto impegnate nella fattura dei "Classici" e dei saggi da tempo programmati. Non io, all'epoca trentaseienne giornalista professionista free-lance, specializzato in finanza e del tutto digiuno di editing. Il direttore editoriale della Ricciardi, Gianni Antonini, si rivolse quindi all'amico professor Dante Isella, che suggerì

il nome di una sua allieva. Rimaneva l'incognita del finanziamento di questa giovane. Decisi allora di provare a chiedere un aiuto alla Fondazione Einaudi di Torino, nonostante il fatto che l'ente di norma assegnasse borse di studio solo a ricercatori "interni". Fui ricevuto molto affettuosamente da Mario Einaudi e da Franco Venturi, entrambi amici ed estimatori di mio padre. E ottenni da loro una sovvenzione speciale, sufficiente però a remunerare l'allieva di Isella per un periodo di soli tre mesi. Un lasso di tempo ovviamente troppo breve per portare a termine il lavoro. Tanto più che all'epoca Internet non esisteva e la migliore "risorsa" per effettuare a Milano un controllo bibliografico consisteva nei 500 e più grossi volumi verde-muschio del *National Union Catalogue* (posseduti dalla Braidense), in cui erano schedati nei minimi dettagli tutti i volumi presenti nelle biblioteche statunitensi.

Insomma, eravamo giunti a un'*impasse*. Senonché, del tutto a sorpresa, Antonini mi chiamò e mi disse: «Sandro, perché non te ne occupi tu?». Io rimasi ad un tempo frastornato e lusingato, per ovvi motivi. Stavo per assumere un impegno per il quale non mi sentivo preparato (avevo alle spalle solo una maturità classica e una laurea in Giurisprudenza), per di più riguardante un libro di vaste proporzioni, con citazioni in cinque lingue e note dettagliatissime. Eppure, dopo una breve riflessione, accettai. Non avrei mai immaginato, però, che questo *labor amoris* avrebbe comportato un impegno quasi *full-time* di quattro anni. E una inevitabile contrazione della mia attività giornalistica, che si ridusse al commento settimanale di Borsa per *Il Giorno* e alla redazione di un piccolo mensile sul mercato monetario per una società del gruppo IMI (la *Lettera SIGE*): per

fortuna attività sufficientemente remunerative per un *single* come me, in quel momento senza troppe esigenze di carattere economico (mi sarei sposato solo nel 1983, al termine della mia fatica editoriale).

Nell'autunno del '79 mi tuffai dunque nell'impresa, sotto la guida amichevole, ma severa di Gianni Antonini. Il primo capitolo della *Disputa* dovetti rivederlo ben sette volte, per problemi di *consistency* (coerenza) con quanto già fatto (cioè, alcuni dei criteri da me utilizzati dovevano essere cambiati "in corsa", per sopravvenute incongruenze). Poi, a poco a poco, iniziò il decollo, anche grazie all'assidua presenza del nostro dottissimo cugino Piero Treves, antichista di un'erudizione sconfinata oltre che "ricciardiano" doc (per l'edizione della *Disputa* di cui sto parlando avrebbe scritto un penetrante profilo di Antonello Gerbi).

Non ho ancora chiarito perché il libro era *quasi pronto* e non *pronto* (anche se probabilmente l'autore, per mancanza di tempo e di voglia, lo avrebbe mandato in stampa così com'era). Nel corso degli anni mio padre aveva fatto preparare dalla fida segretaria Maria Luisa Girardi dei "fogli" in formato A3 su cui erano state incollate le pagine della prima edizione del libro. Su questi "fogli" aveva lavorato, limando e aggiungendo a mano oppure incollando a lato appunti dattiloscritti. Nella sua visione, i "fogli" integrati costituivano un testo definitivo da affidare così com'era al compositore. Invece...

Sintetizzerò qui i principali interventi, effettuati in linea con le norme redazionali della Ricciardi: a) tutte le citazioni italiane o in lingua dovevano essere collazionate, sia per verificarne la correttezza, sia per inserire parentesi quadre con tre

puntini in modo da evidenziare i tagli non sempre segnalati; b) a meno di eccezioni, occorreva citare sempre dalla stessa edizione di un'opera (ad esempio, in un solo caso – nel citare il *Kosmos* di Alexander von Humboldt – si utilizzava una traduzione francese anziché l'originale in tedesco del 1845-1862; alla biblioteca universitaria di Princeton trovai il testo in francese, fotocopiai le poche pagine incriminate e uniformai poi la nota, indicando solo la pagina corrispondente dell'edizione tedesca); c) spesso nelle note del dattiloscritto vi erano delle indicazioni ambigue riferite alle opere citate (ad esempio, «II, 25» poteva significare “capitolo secondo, paragrafo 25” oppure “parte seconda, pagina 25”); altro motivo per effettuare un controllo a tappeto.

Con queste *guidelines* cominciai la mia avventura. Per fortuna, la biblioteca casalinga era fornitissima. Ma non bastava. A Milano, mi fu molto utile la Braidense. In Europa soggiornai per una settimana a Londra (British Library) e a Parigi (Bibliothèque Nationale). Il grosso del tempo, però, lo trascorsi negli Stati Uniti e in particolare nell'accogliente New York Public Library (pur con frequenti incursioni nella Butler Library della Columbia University, perché assai ricca di libri rari e vicina al mio alloggio). Fra il 1979 e il 1983 andai dunque in America otto volte, sempre per due settimane, approfittando della generosa ospitalità di mio zio Claudio Gerbi, medico a New York.

Fu così che il mastodontico edificio classicheggiante della New York Public Library, sulla Quinta Avenue, divenne la mia casa. Ogni mattina alle



10 ero nella sala cataloghi con la mia brava ragione di “foglioni” da rivedere, compilavo le schede di richiesta (mi pare due o tre libri alla volta, senza alcuna limitazione giornaliera), le consegnavo agli addetti che le inserivano in contenitori cilindrici e le facevano partire per i sotterranei con la posta pneumatica interna; prendevo posizione in uno dei tavoloni della vastissima *Reading Room* e aspettavo con pazienza (intorno ai 15 minuti) che sul grande tabellone luminoso comparissero i numeri dei libri richiesti, per ritirarli. Qualche volta facevo una puntata anche alla *Rare Book Division*, dove si trovava ogni ben di Dio: i leggii permettevano un'apertura massima di 90 gradi dei testi antichi (per non sciuparli) e vi era un obbligo tassativo di usare sole matite per prendere eventuali appunti. Così per tutta la giornata, fino alle 18, con una sosta per un sandwich all'esterno. Nessuna lungaggine e perfetta efficienza. Lo aveva del resto già constatato Antonello, quando

nell'autunno del 1945 – a guerra appena conclusa – era andato da Lima a New York per rifinire una delle prime versioni della *Disputa*, in spagnolo. Ecco quanto scriveva, una volta rientrato in Perù, all'amico Max Ascoli, politologo ormai da anni residente a New York: «non dico, come Alberto [Pincherle, storico del cristianesimo, anch'egli "esiliato" per motivi razziali], che al Perù non si possa assolutamente studiare, ma è certo sconsigliabile di pubblicare qualunque lavoro scientifico basato solamente sulle risorse bibliografiche locali; ne ho avuto più di una drammatica conferma in queste settimane di lavoro alla N.Y. Public Library, dove in un pomeriggio riesco a combinare più che in 15 giorni a Lima, e dove le lacune di ogni *research* intrapresa al Perù appaiono frequenti e rotonde come i buchi nel Gruyère».

Anche a me l'occupazione alla NY Public Library dava grandi soddisfazioni "scientifiche", cui si accompagnava la stessa sensazione di benessere descritta nel bel romanzo autobiografico di Henry Miller, *Plexus* (1956), che si svolge nelle New York e Brooklyn degli anni Venti: «Quante giornate e serate meravigliose ho passato nella biblioteca della Quarantaduesima, seduto a un lungo tavolo, uno fra migliaia di altri, pareva, in quella principale sala di lettura. I tavoli stessi mi stimolavano. Ho sempre desiderato avere un tavolo di straordinarie dimensioni, un tavolo così grande da poter non solo dormirmi sopra, ma anche ballarvi, e addirittura pattinarvi. [...] Sì, era piacevole lavorare fra tanti altri industri studiosi, in una sala delle dimensioni di una cattedrale, sotto un alto soffitto, imitazione del cielo stesso. Si lasciava la biblioteca leggermente inebetiti, spesso con un senso di santità».

Come ho accennato, *La disputa del Nuovo Mon-*

do usciva per la Ricciardi nell'ottobre del 1983. Nel corso di quattro anni avevo seguito le tracce del genitore e imparato un mestiere nuovo. Non senza aver provato emozioni intense. Come quando mi ero recato a Brera per controllare le citazioni tratte da un resoconto dello scrittore inglese Anthony Trollope (figlio di Frances), dato alle stampe dopo aver visitato gli Stati Uniti all'inizio della guerra di Secessione (*North America*, 1862). La biblioteca milanese possedeva infatti una copia di quel libro nella prima edizione in tre volumi utilizzata nella *Disputa* per il paragrafo a lui dedicato. A mano a mano che collazionavo le frasi riportate, trovavo di fianco a ogni passo individuato un segnetto verticale, tracciato con una matita dalla punta assai fine, quasi timidamente. Dopo quattro o cinque volte che il fatto si ripeteva, mi venne il sospetto che non si trattasse di una semplice coincidenza. Ma come provarlo? Avevo una sola possibilità a disposizione. Mio padre usava scrivere appunti a matita, con la sua *Sheaffer's* dalle mine sottilissime, sul risguardo finale di ogni libro letto: argomento e numero di pagina, una sorta di promemoria ad uso personale. Con un misto di ansia e curiosità, andai al risguardo ed ebbi la conferma inconfutabile: la grafia delle quasi invisibili annotazioni era proprio quella a me ben nota!

Simbolicamente il cerchio si chiudeva. Dopo aver affine conosciuto più a fondo il genitore, accompagnandolo per oceani e biblioteche, abbandonavo di lì a poco il giornalismo finanziario per passare a più consoni studi di storia contemporanea. Galeotti erano stati da un lato l'editing a volte sfiancante della *Disputa*, dall'altro il fascino polveroso di archivi e documenti.

Sandro Gerbi



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

IL FONDATORE E I DUE... FRATELLI

Nella pagina a fianco, da sinistra: Gaetano Semenza;

Il Sole, numero primo, 1 agosto 1865;

Il Commercio-24 Ore, n. 1, 12 settembre 1946.

GIORNALI CHE HANNO FATTO LA STORIA D'ITALIA

IL QUOTIDIANO ECONOMICO PIÙ ANTICO DEL MONDO

SOLE: PER TUTTI SPLENDE

FONDATA A MILANO CON UN TAGLIO RADICAL- DEMOCRATICO SI FUSE UN SECOLO DOPO CON IL 24 ORE

di SALVATORE CARRUBBA

Tra i tanti primati che Milano può vantare, anche in campo editoriale, uno dei più significativi riguarda l'aver dato alla luce quello che è oggi uno dei più antichi giornali economici del mondo, ossia *Il Sole*, trasformatosi poi nell'attuale testata *Il Sole-24 Ore*. Risaliamo infatti al 1° agosto 1865, data che fa di questo quotidiano anche il più antico di Milano oggi in commercio; nel mondo, il *Nikkei* è l'erede di un'iniziativa lanciata nel 1876; il *Financial Times* è del 1888; il *Wall Street Journal*, dell'anno successivo; *Les Echos*, del 1908; l'*Handelsblatt*, del 1946.

La Milano del *Sole* non è ancora la metropoli industriale quale sarebbe diventata nei decenni successivi: i fondatori sono infatti espressione del ceto imprenditoriale legato al commercio e al settore tessile, in particolare quello serico. Ideatore e punto di riferimento dell'impresa fu Gaetano Semenza, commerciante di sete, che raccolse un gruppo di finanziatori e coinvolse l'editore Francesco Vallardi.

Come mai, nella Milano non ancora turbata dai cambiamenti climatici, un giornale intitolato al sole e non, che so, alla nebbia? Lo spiega la stessa testata nel primo numero dove, sotto le parole *Il Sole*, troviamo una sorta di sottotitolo: *Per tutti splende*. E qualche giorno dopo, il 27 agosto, una firma misteriosa, Don Marzio, spiega: «Il Sole è un giornale che deve illuminare e scaldare la libertà. Gli è per questo che si vede in testa il vecchio proverbio francese "*Le soleil luit pour tout le monde*", per indicare che nella moderna società vi sono vantaggi, ai quali tutti gli individui hanno il diritto di partecipare». Parole eloquenti, che danno il segno di un'impresa che nasce con una forte venatura progressista, legata alle convinte posizioni liberali e democratiche di Semenza (che sarebbe stato eletto nello stesso 1865 alla Camera dei Deputati), riconducibili alla sua ammirazione per il modello britannico, ed espresse in battaglie coraggiose quali la campagna per l'abolizione delle dogane e per la libertà delle banche.

A conferma di un certo suo radicalismo, *Il Sole* nel



1867 appoggerà con entusiasmo la candidatura alla Camera di Carlo Cattaneo (che era stato nei mesi precedenti sporadico collaboratore del quotidiano). Quando questi prevale (e sappiamo che alla Camera non metterà piede, per non prestare giuramento al re), il giornale prorompe in toni entusiastici, espressione dell'impegno delle forze democratiche milanesi; scrive infatti in un articolo intitolato *Viva Milano!*: «L'elezione di Carlo Cattaneo al Collegio I° ricorda per la vita la pagina più sublime della rivoluzione italiana e per la mente conferma il supremo diritto del genio, la irrevocabile necessità della riforma, l'invocato rinnovamento dei partiti nel nome della scienza e della verità... Di essa domani sarà lieta tutta la democrazia europea; saranno sbalorditi tutti coloro che credevano morto in questa Italia ogni senso di libertà e di gratitudine. E quando la voce ne sarà corsa sull'ali della fama, ognuno ripenserà a codesta nobile e fiera Milano che in tanto nome riaffermava se stessa al cospetto della patria comune e della storia. Perciocché la elezione di Carlo Cattaneo è una pagina di storia; e Milano può andare orgogliosa di averla aggiunta a quella scritta 19 anni orsono colle Cinque giornate».

Nella sua storia del quotidiano, Piero Bairati aveva efficacemente ricordato gli altri tratti che daranno l'impronta al nuovo quotidiano. Un giornale progressista, come abbiamo visto, ma anche moderno nella completezza dell'informazione, che anzi viene additata come un dovere da perseguire anche da parte del lettore: «L'uomo d'affari deve trovare tempo di leggere tutte le rubriche del suo giornale. Le borse, i mercati, la produzione, il consumo sentono l'influenza degli avvenimenti politici ed economici

che si avvicendano nel mondo e questi avvenimenti è necessario conoscere e seguire», scrive in una sorta di ammonimento quotidiano che comincia ad essere pubblicato sulla prima pagina a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento. Perciò è anche un giornale pluralista, che darà voce a posizioni radicalmente opposte quali quelle espresse nell'arco di quasi trent'anni da due autorevolissimi collaboratori. Il primo è Luigi Luzzatti, il secondo l'imprenditore Alessandro Rossi, polemico spesso con lo stesso giornale su cui scrive per difendere le proprie posizioni improntate a una ferrea difesa del tessuto industriale italiano da perseguire attraverso politiche protezionistiche e la rigida contrarietà a ogni forma di legislazione sociale.

Un'altra particolarità caratterizza il giornale, ossia l'attenzione dedicata ai fatti culturali: ne è testimonianza la lunga collaborazione del critico letterario Felice Cameroni, il cui ruolo venne riconosciuto e apprezzato da Émile Zola nel corso del suo viaggio italiano nel 1894 che lo portò per qualche giorno a Milano. E di Zola il giornale appoggerà senza esitazione le coraggiose posizioni in occasione del caso Dreyfus. Cameroni, anch'egli di ispirazione democratica e repubblicana, aveva iniziato nel 1872 a curare sul *Sole* la rubrica *Rassegna bibliografica*, aprendo la critica italiana alla fascinazione per il naturalismo e in generale per la cultura d'Oltralpe. E non sarà sorprendente che la passione per il natu-

IN OGNI CASA DELLA BUONA BORGHESIA

Nella pagina a fianco, Efrem Sartori,
Ritratto della famiglia Beltrami
di Vescovato (Cremona), olio su tela, 1873.

GIORNALI CHE HANNO FATTO LA STORIA D'ITALIA

ralismo maturi nel tempo in autentica devozione per il verismo e il suo maestro, Giovanni Verga, di cui il giornale seguì con attenzione i primi passi milanesi. Insomma, ricorda ancora Bairati, «la lunga collaborazione [di Cameroni] con *Il Sole*, durata quasi senza interruzione per trentaquattro anni, porta all'attenzione del pubblico un panorama culturale nel quale è compresa una parte molto rilevante della cultura italiana ed europea». Un'attenzione questa che evidentemente doveva essere ignota ai rari lettori (spesso imprenditori assai autorevoli) che, un secolo dopo, avrebbero menato scandalo per l'innovazione rappresentata dall'inserito domenicale dedicato alla cultura lanciato dal *Sole-24 Ore* nel 1983.

Col tempo, la linea radical-democratica degli inizi si ammorbidirà; e *Il Sole*, anche per tranquillizzare gli azionisti, attenuerà l'interesse per la politica per accentuare quello per i fatti economico-finanziari. La natura stessa del quotidiano passerà dall'iniziale *Giornale commerciale e politico* a *Giornale economico, finanziario, commerciale* e poi, dal 1870, ad *agricolo-commerciale-industriale*. Artefice di queste trasformazioni sarà il nuovo direttore, nonché azionista, Pietro Bragiola Bellini (al vertice dopo il garibaldino Giuseppe Guerzoni e il democratico Giuseppe Mussi) che darà una spiccata impronta familiare all'impresa: dopo di lui, infatti, saranno direttori il genero Achille Bersellini, poi il di lui figlio Mario, che mantenne la direzione, assistito dal figlio Guido, fino al 1955, tre anni dopo la vendita del quotidiano dall'Ina alla Confindustria.

Nella sua storia, il giornale condurrà battaglie importanti per la modernizzazione dell'economia italiana, in particolare nei settori dell'agricoltura, delle banche e dell'industria. Ma, anche in campo politico, il giornale non mancherà di denunciare l'urgen-

za della questione sociale («ci è un dovere di cercare i rimedi alle piaghe, che le spogliazioni e le oppressioni hanno lasciato nel corpo sociale», scrive nel 1872). Sempre forte resta il legame con la città e la sottolineatura dei suoi tratti riformisti e democratici: ad esempio, ancora nel 1895, commentando e apprezzando la vittoria a Milano dei candidati contrari a Crispi, *Il Sole* rivendica che «Milano ha chiaramente significato di essere contraria, di condannare l'arbitrio e la prepotenza». E quando, sul finire del secolo, si consolida la linea reazionaria che sfocerà nelle drammatiche giornate milanesi del 1898, il quotidiano, dopo un'iniziale apertura di credito ai conservatori, si batterà contro i decreti liberticidi del governo Pelloux, non perdendo occasione per rivendicare la difesa dei diritti e delle funzioni del Parlamento, «istituzione essenziale della nostra vita politica e civile, guarentigia più efficace e più stabile della libertà».

Sarà negli anni successivi che *Il Sole*, pur con l'autorevolezza garantita dalla collaborazione di alcuni tra i maggiori imprenditori dell'epoca, da Olivetti a Conti, Agnelli, Pirelli, Perrone, Falck, si farà politicamente sempre più guardingo. Si opporrà a Giolitti e alle sue riforme sociali, guarderà con sospetto al progetto di «moderna democrazia industriale» di Francesco Saverio Nitti, diffiderà senza riserve dei socialisti e del loro stalinismo, sarà contrario al suffragio universale, consumerà insomma – scrive Bairati – «negli anni attorno al 1910 una netta e irreversibile dissociazione tra il liberalismo e la democrazia». E quando la psicosi dell'«idra bolscevica» si farà generalizzata e incontenibile, il giornale della borghesia che era stata cattaneana passerà armi e bagagli al fascismo, liquidando le parole profetiche (anche per l'oggi!) di Luigi Einaudi che, nel 1924, aveva denunciato sul *Corriere della Sera* «il silenzio

degli industriali»: «Non si lavora per produrre tessuti o rotaie o frumento, sibbene per creare condizioni di vita sempre più alte per tutti coloro, dal capo ai gregari, che partecipano alla produzione. E tra queste condizioni di vita, insieme col pane, e forse più del pane medesimo, va annoverata la dignità di uomo libero». Parole alle quali il giornale non trova di meglio per rispondere che col sarcasmo: «È ben vero che non si vive di solo pane, ma si persuadano gli uomini politici, i teorici, che le idealità si abbuiano quando il corpo langue o dolora». Ben presto la libertà “si abbuierà” sul serio, e il fascismo ridurrà *Il Sole* a una sorta di bollettino dell'economia corporativa che gli farà perdere identità, nonostante sia sempre stata riconosciuta ai Bersellini l'impronta liberale e, alla fine del regime, il sostegno alle forze antifasciste (pagato da Guido anche con la prigionia).

Caduto il fascismo, il clima febbrile e vibrante della ricostruzione politica, economica e civile della Nazione è dominato dalla nascita di tante nuove iniziative editoriali, alcune davvero effimere, altre destinate a segnare la storia della moderna editoria italiana. Tra queste, una nuova testata quotidiana, voluta e realizzata ancora a Milano da un gruppo di intellettuali ed economisti democratici. Il loro giornale si chiama *24 Ore* e sceglie una giornata faticosa per avviare le pubblicazioni, ossia il 12 settembre 1946, quando dopo la guerra riapre i battenti la Fiera di Milano. La testata completa all'inizio era, e per pochi mesi rimase, *Il Commercio-24 Ore*, a ideale continuazione di una testata torinese portata in dote da uno dei fondatori, Federico Maria Paces, alla quale si era aggiunta la formula “inventata” da un altro ispiratore del nuovo giornale, Roberto Tremelloni, ben presto risucchiato dalla politica attiva. A loro si affiancavano altri due noti economisti, Libe-



ro Lenti e Ferdinando di Fenizio, che negli anni del regime avevano avviato una prima attività editoriale, per la quale avevano ottenuto la benedizione laica di Luigi Einaudi, *Borsa*, di ispirazione antifascista. All'avvio del nuovo quotidiano, i tempi sono duri, la fogliazione è necessariamente ridotta (due pagine all'inizio), la carta manca e perciò ci si accontenta, pur di partire, di una abbondante fornitura in un curioso colore rosa-salmone.

24 Ore si qualificò subito come un giornale assai più vivace del *Sole* che dopo la guerra si era collocato su posizioni rigorosamente filo-governative (e poi sempre più filo-Dc); il merito fu dei fondatori e collaboratori, oltre che del direttore, Piero Colombi, che assunse la guida del quotidiano nel 1948, per tenerla fino alla prematura scomparsa nel 1960, assicurando dunque una linea particolarmente coerente al giornale (di cui fu anche azionista). Colombi, ingegnere per costrizione, giornalista economico per vocazione, antifascista, partigiano (fu anche nel

CLN del *Corriere della Sera*), sodale di Ferruccio Parri, è una figura che andrebbe studiata e riscoperta per l'impulso che diede all'editoria economica: non solo *24 Ore*, ma anche Sasip - Società Anonima Servizi Informazioni Pubblicità, per realizzare prodotti informativi e servizi finanziari, tra i quali quel *Taccuino dell'Azionista* che per decenni è stato uno strumento di lavoro indispensabile per gli operatori della finanza. Egli stesso avrebbe così spiegato la novità rappresentata dal nuovo giornale: una formula di «tipo nuovo ed attuale, che associa[sse] il carattere di dispensatore di servizi a un compito critico ed orientativo svolto su temi fondamentalmente liberisti».

In un colloquio con l'autore di questo intervento, Guido Carli aveva efficacemente evocato la novità della linea del *24 Ore*: «L'indirizzo di fondo del giornale mi pare fosse riconducibile a un liberismo economico ispirato al principio einaudiano per cui il mercato non è la condizione naturale della società, ma una costruzione dell'uomo che detta regole in conformità delle quali si devono comportare i soggetti economici. La concorrenza presuppone regole; in ultima istanza, presuppone condizioni di parità. Il mercato non è altro che un sistema che mette informazioni a disposizione degli operatori economici: di qui l'importanza dell'uguaglianza di accesso all'informazione, la missione alla quale *24 Ore* si dedicò».

La coraggiosa linea "hayekiana" del quotidiano è illustrata da tante battaglie condotte negli anni e, in particolare, dal contributo appassionato e frequente di un collaboratore d'eccezione, un intellettuale di cui l'Italia avrebbe presto perso la memoria, dopo la tragica scomparsa, espressione di una cultura liberal-liberista che l'ambiente italiano si apprestava proprio in quegli anni ad archiviare e dimenticare,

travolgendo nell'oblio perfino il magistero di Luigi Einaudi. In questo caso, si tratta di Bruno Leoni, l'avvocato ed economista che fu per tanti anni noto solo negli Stati Uniti per i suoi scritti liberali e di cui in Italia ha fatto recuperare la memoria l'Istituto a lui intitolato.

Leoni fu collaboratore fecondissimo di *24 Ore* e le sue battaglie contro lo statalismo (al calor bianco quella contro l'Eni di Mattei e, in particolare, contro l'acquisizione della proprietà del *Giorno*) trovarono sponda in altri collaboratori d'eccezione, da Luigi Sturzo a Giovanni Malagodi, Ferruccio Parri, Eugenio Scalfari; esse si accompagnarono a un coraggioso impegno del giornale di Colombi a favore della modernizzazione dell'economia, l'industria e la finanza italiana, a favore dell'Europa (anche a costo di dare qualche dispiacere al ceto imprenditoriale, allora prudentissimo sull'apertura dei mercati), contro l'involuzione burocratizzante e programmatrice. Tendenze che il *24 Ore* considera espressione di un paternalismo statalista che tutto vuole controllare e regolare: «Non ci si fida più della capacità d'intendere e di volere dei singoli cittadini – lamenta il quotidiano in occasione di un intervento repressivo della polizia contro i flipper – e nel contempo si ritiene di poter istradarli sulla buona via con la benedizione del Patrio Governo».

È comprensibile che il giornale, nonostante l'autorevolezza, andasse isolandosi sempre di più rispetto al clima politico dominante, che vedeva un costante e inseparabile allargamento del ruolo statale nell'economia; e la scomparsa improvvisa di Colombi favorirà l'adeguamento del giornale al nuovo andazzo, segnato in particolare dalla fine del centrismo e dalla nascita del centro-sinistra. Anche la fiducia nel mercato si fa più guardinga, e la fiducia nell'intervento regolatore dello Stato più accentuata. L'auto-

nomia anche dagli interessi immediati e dalle posizioni ufficiali degli imprenditori lascia il posto a una linea più prudente, sintetizzata nella formula indicata dal nuovo direttore, Mauro Masone a un fedele collaboratore, Mario Talamona: «Ci vuole più pazienza che coraggio». E di questa prudenza pagherà le spese lo stesso Leoni che col nuovo corso del giornale si vedrà respinti diversi interventi; l'ortodossia filo-industriale giungerà al punto da far contestare con toni accesi l'assegnazione del Leone d'Oro al film *Le mani sulla città*, di Francesco Rosi, accusato non già di demeriti artistici, ma di «gettare fango sulla categoria dei costruttori edili». Si era compiuta nel frattempo l'operazione finanziaria che avrebbe portato *24 Ore* nell'orbita della Confindustria, già proprietaria del *Sole*: quest'ultimo aveva festeggiato il proprio centenario con un monumentale numero speciale pubblicato il 21 ottobre 1965; pochi giorni dopo, l'8 novembre, ne sarebbe stata annunciata la fusione con *24 Ore*, determinata dalla difficile situazione finanziaria di entrambe le testate, anche a causa degli aumenti dei costi dovuti all'ampliamento dei servizi informativi. Terminava così, nota ancora Bairati, «un ciclo del giornalismo economico italiano, un lungo apprendistato iniziato nell'Italia arretrata e proseguito attraverso le spinte e le contospinte del decollo industriale, le tensioni contrastanti della crescita e del ristagno, attraverso le molte sperimentate riforme e le varie,



ben riuscite, controriforme, fino alla grande ondata dello sviluppo postbellico». Guido Carli, nella testimonianza sopra ricordata, aggiungeva che «la fusione tra *Il Sole* e *24 Ore* [fece] guadagnare concretezza, ma ai danni della finezza»; e rivendicava proprio alla propria presidenza della Confindustria il merito di aver cominciato a concedere «maggiore autonomia» al giornale.

Con la fusione, dunque, iniziava un periodo, se non di ripiegamento, di preparazione a un nuovo ciclo della storia italiana, non solo economica. Esso

avrebbe trovato nel *Sole-24 Ore*, a partire dalla fine degli anni Settanta, con le direzioni di Mario Deaglio prima e di Gianni Locatelli dopo, l'espressione di una società che cambiava, si apriva, recuperava il gusto dell'impresa e dell'iniziativa privata, e che individuava, sia pure confusamente, l'esigenza di imboccare la strada di un capitalismo rinnovato. Il successo clamoroso che arrise al quotidiano milanese a partire dagli anni Ottanta fu il segno di un grande impegno professionale, non meno che dello sforzo di modernizzazione del Paese. I risultati furono in quel periodo spesso contraddittori: chi ne voglia seguire speranze e delusioni ancor oggi non potrà fare a meno di sfogliare le pagine color rosa salmone, che, da eredità di anni difficili, si fecero simbolo di una società che voleva recuperare, dopo i cupi anni Settanta, il valore positivo della sicurezza, dell'ambizione e del successo.

Salvatore Carrubba

IL QUOTIDIANO DEL POMERIGGIO LA NOTTE
DIRETTO DA NINO NUTRIZIO

NATO PER ARGINARE STALIN

INVENTÒ UN NUOVO STILE, PER PARLARE "COME SI MANGIA". VENNE OSCURATO DALLE TV COMMERCIALI

di MARCO CUZZI

Tardo pomeriggio del 6 dicembre 1952, Milano. Vigilia di Sant' Ambrogio, la festa della città. Un nuovo quotidiano appare nelle edicole milanesi. Ha un titolo particolare, in apparenza poco dotato di *appeal*: *La Notte*. Si tratta di un progetto scaturito dalla fervida mente di un giovane ma già affermato imprenditore, Carlo Pesenti. Erede di una famiglia di cementieri, cattolico fervente, poco compromesso con il passato regime (a differenza del cugino, epurato dalle nuove autorità democratiche nel dopoguerra), l'industriale bergamasco si distingue per il suo deciso anticomunismo. L'appuntamento elettorale per il rinnovo del primo Parlamento repubblicano è imminente. L'epocale scontro del 18 aprile 1948 ha consegnato al Paese una solida maggioranza centrista a guida democristiana. Il premier incontrastato è Alcide De Gasperi; nel giro di cinque anni l'esponente trentino ha collocato l'Italia nel blocco occidentale, facendola

aderire alla Nato, e l'ha posta al centro del primo processo integrativo europeo, per mezzo della fondazione della Comunità europea del carbone e dell'acciaio insieme a Francia, Germania ovest, Benelux. Scelte contestate con durezza dalle opposizioni comuniste e socialiste. Esclusi sin dal 1947 dal governo, i due partiti della sinistra sono stati arginati all'opposizione. Inoltre, i socialisti, che avevano ottenuto alle elezioni costituenti il secondo posto con più del 20 per cento, sono stati squassati da una serie di scissioni riformiste che oltre a indebolirli hanno rafforzato la formula governativa degasperiana. Parimenti, anche il sindacato unico (la CGIL) si è diviso, e si sono formate un'organizzazione indipendente cattolica e una socialdemocratica. La debolezza parlamentare dei socialcomunisti viene compensata dal durissimo confronto nelle piazze: gli scontri con le forze dell'ordine sono pressoché all'ordine del giorno, soprattutto nel Mezzogiorno. A livello internazionale, la Guerra fredda sta rag-

Qui sotto, nella foto piccola l'imprenditore Carlo Pesenti. Nella grande, il direttore de *La Notte* Nino Nutrizio.

giungendo il suo culmine: in Corea impazza da due anni una guerra fra le truppe delle Nazioni Unite, a guida statunitense, e l'esercito comunista appoggiato, con alterni entusiasmi, da Stalin e da Mao. Il comunismo pare tracimare oltre la cintura di contenimento ipotizzata da Truman:



dall'Europa centrale al Sud-Est asiatico, dal Sudamerica al Medio Oriente, l'URSS, forte dell'alleanza con la Cina maoista, pare inarrestabile. Nel 1949, con l'operazione "Primo raggio" Stalin ha fatto esplodere la prima bomba atomica sovietica, e di lì a un anno giungerà la notizia del test per un ordigno all'idrogeno. La parità strategica con gli occidentali è raggiunta e inizia quell'equilibrio del terrore che caratterizzerà gli anni a venire. Il comunismo internazionale e il suo impero di riferimento non hanno nessuna intenzione di fermarsi ai dettami di Yalta. L'Italia, che era stata attribuita dalle spartizioni del 1945 alla sfera occidentale, rischia di nuovo di essere il prossimo obiettivo del nemico. La questione triestina, tra l'altro, è ancora sul tappeto, e la rottura tra Stalin e Tito non ha di certo allontanato i timori italiani circa gli appetiti della Jugoslavia socialista: alla fine il dittatore di Belgrado è e resta un vecchio comunista e le sue complicate elucubrazioni anticonformiste non fanno breccia nei preconcetti delle forze democratiche nazionali. Le elezioni del 1953 sono viste quindi come



un secondo round per allontanare in modo definitivo i rischi di un trionfo socialcomunista, vale a dire sovietico, sulla Penisola. De Gasperi ne è consapevole e si gioca l'ultima sua partita con una riforma elettorale che dovrebbe garantire al suo partito e alle forze ad esso apparentate una maggioranza stabile e inattaccabile anche nella prossima seconda legislatura. Si tratta della celebre "legge truffa", come è stata definita in tono sprezzante dal PCI e dal PSI.

Pesenti, e con lui don Ernesto Pisoni, direttore dello storico quotidiano cattolico milanese *L'Italia*, sono consapevoli dei rischi che il Paese, e con esso l'intero mondo libero, stanno correndo. Si rende necessario, per sostenere lo sforzo elettorale della DC e dei partiti apparentati (PSDI, PRI, PLI), un quotidiano agile, popolare, dinamico. I tradizionali fogli della "buona borghesia meneghina", in primo luogo il *Corriere della Sera*, non paiono sufficienti, e il *Corriere Lombardo* di Benso Fini manca di quel mordente che il giovane imprenditore vorrebbe utilizzare come strumento di propaganda elettorale. Inoltre, le sinistre hanno uno strumento serale temibile, *Milano-sera*, e bisogna rispondere all'avversario con armi altrettanto efficaci.

È in questo clima, e con quell'obiettivo che nasce *La Notte*. Un quotidiano che, forse, dovrà durare fino alle elezioni politiche del 1953 per poi chiudere, essendo esaurita la sua funzione. Si vedrà. Per il momento, l'Italcementi, con l'appoggio della curia milanese, ci mette i soldi.

Serve tuttavia un nome, da porre alla guida della nuova testata. La scelta cade su Stefano "Nino" Nutrizio. Si tratta di un giornalista di antica scuola (il suo apprendistato inizia dopo il 1920 a Genova), che non ha mai fatto mistero del suo passato fascista. Originario di Traù, in Dalmazia, fratello della famosa stilista Mila Schön, imparentato con i Luxardo (quelli dello squisito maraschino), Nutrizio è stato il responsabile della pagina sportiva de *Il Popolo d'Italia*. Durante il recente conflitto si è imbarcato come cronista di guerra sull'incrociatore *Pola*, affondato a Capo



Matapan nel marzo 1941. Catturato dagli inglesi, ha passato il resto della guerra in un campo di prigionia in India. Tornato in Italia, ha trovato lavoro in alcune redazioni milanesi, aiutato da colleghi antifascisti che ne apprezzano più che le idee, le capacità.

Nutrizio si professa liberale, pur non ripudiando il passato in camicia nera, e distribuirà il suo voto

nell'area "moderata", passando dal PLI ai socialdemocratici per giungere, come si vedrà, a strizzare l'occhio all'MSI in doppiopetto dell'Almirante dei primi anni Settanta. Tuttavia, non sarà mai un fascista nel senso stretto del termine. È, e resterà sempre, un "buon borghese", lontano dai toni quasi aristocratici e classisti dei settori più reazionari della città. Il mondo di Nutrizio ci appare più simile a quel conservatorismo popolare alla Giovanni Guareschi, a quel *Mondo piccolo* dell'autore di Don Camillo, rappresentando nel quarto di secolo che lo vedrà alla guida del quotidiano di Pesenti quell'"area grigia" milanese. Un'area caratterizzata da un "moderatismo itinerante", quasi sempre dominato dalla "balena" democristiana, talvolta (se sedotta dai richiami di un riformismo paternalista meneghino) attratta dai repubblicani di Pacciardi o dai socialdemocratici di Saragat; in altri casi (laddove le spinte a sinistra del gruppo dirigente della DC appaiono eccessive) dai liberali di Malagodi e, perché no, dai missini "disponibili" di Michelinì. Il quotidiano non chiude una volta terminata la tenzone elettorale, che vede la sconfitta della scommessa maggioritaria e il tramonto dell'era degasperiana. L'insperato successo di quello che

Nella pagina a fianco, un lettore de *La Notte*.

Qui sotto, tre prime pagine di giorni in cui la cronaca nera non aveva bisogno di forzature.

doveva essere un esperimento limitato alle consultazioni trasforma *La Notte* in un quotidiano ad ampia diffusione, con una tiratura che una decina d'anni dopo raggiungerà le 250mila copie, spingendo Via Solferino a rispondere mandando in edicola un concorrente diretto, il *Corriere d'Informazione*. La formula de *La Notte* è vincente perché lo è il suo direttore.

Nutrizio, rispetto ai tanti sostenitori del centrismo, è soprattutto un giornalista moderno, intuitivo, lontano dai paludamenti intellettuali di altri. La sua idea di quotidiano è soprattutto quella di renderlo un «foglio di servizio» per i cittadini. Certo, le prime pagine dovranno dedicarsi alla politica nazionale (il compito elettorale e politico de *La Notte* non verrà mai meno) e, come è ovvio, i titoli saranno tutti concentrati sugli «agenti di Mosca» e sulle loro «quinte colonne» nascoste all'interno dei partiti di governo, in *primis* la DC. Anche la politica cittadina verrà ana-

lizzata dal quotidiano, con ampi servizi e puntigliose inchieste, senza fare sconti a nessuno. La giunta centrista del socialdemocratico Ferrari, sebbene attestata sul più deciso anticomunismo, riceverà dal foglio di Nutrizio critiche severe riguardo la gestione della città. E se i centristi sono criticati, il quotidiano sarà spietato nei confronti delle successive giunte di centro-sinistra. Nutrizio introdurrà il metodo che lo renderà famoso, le «pagelle» ad assessori e in generale alla politica municipale. *La Notte* sarà il quotidiano dei giudizi. Tutto verrà valutato, politica cittadina, ma anche spettacoli cinematografici e teatrali: compariranno le celebri «palline» di critica e pubblico, che, unite ai leggendari «riassuntini» delle trame in programmazione, renderanno unico il quotidiano. E ancora: ristoranti e trattorie in città e fuoriporta (una prassi recentemente ripresa dalla stampa), locali notturni (anche quelli «a luci rosse»), balere, discoteche. Non mancheran-



PICCOLA BORGHESIA

Manifestazione della Maggioranza silenziosa
in Piazza del Duomo a Milano,
13 marzo 1971 (fotografia di Uliano Lucas).

IL PRIMO TABLOID ITALIANO

no tuttavia richiami alla passione dell'Italia della Ricostruzione, la cronaca nera, vera miniera per i reporter italiani e milanesi in particolare. Le notizie più piccanti (talvolta con morbosità) sono presentate con caratteri cubitali, dagli anni Sessanta evidenziati con colore rosso per attirare il futuro lettore. Inoltre, non dimentico della piccola borghesia risparmiatrice alla quale si rivolge, il quotidiano dedica attente analisi alle fluttuazioni della Borsa. Lo sport, e non può che essere così viste le origini del direttore, è parimenti centrale negli argomenti trattati, e il quotidiano diventa la faziosa voce delle due squadre della città, difese equamente da tutte le ingiustizie. Il nemico sportivo de *La Notte* è la Juventus, eterna nemica di Inter e Milan, e non si capisce se Nutrizio sia più anticomunista o antijuventino. Ma gli interessi sportivi sono più vasti e oltre al calcio, il quotidiano si occupa anche di ciclismo, di pallacanestro e di altri sport abitualmente meno popolari e commentati.

Il successo de *La Notte*, vero e proprio incrocio

tra un quotidiano d'informazione, un bollettino di "nera", uno zibaldone arricchito del giroscopio degli spettacoli e della vita sociale e una riproduzione quotidiana del *Guerin Sportivo* ricca di notizie che vanno oltre la mera ricostruzione delle partite, è costante sino alla seconda metà degli anni Sessanta. Questo primo tabloid italiano ha avuto una funzione negli anni precedenti il boom della televisione. Poi, con la crescente presenza degli apparecchi televisivi in tutte le case e il miglioramento della qualità di informazione delle emittenti, inizierà il lento declino. Un declino che coincide con la bomba di Piazza Fontana, e la strage sarà descritta nei suoi aspetti più cruenti e dolorosi da un Nutrizio giunto sul luogo dell'esplosione pochi minuti dopo, trasformato di nuovo in un reporter di guerra: perché per *La Notte* la Milano degli anni Settanta sarà una città in guerra.

Gli anni seguenti vedranno il quotidiano schierato accanto alla Maggioranza silenziosa, il tentativo di "contromobilitazione borghese" nato dalla convergenza di alcuni partiti centristi con monarchici e missini. Nutrizio parteciperà alle prime riunioni di quello che si immagina essere un grande movimento di moderati contro il disordine studentesco e sindacale. Il suo foglio diventerà il bollettino ufficioso delle tre grandi manifestazioni del 1971-72 di questo movimento. Per un certo periodo il quotidiano si schiererà con la nuova formazione politica, il MSI-Destra nazionale, nato dalla fusione tra neofascisti e monarchici. Tuttavia, la morte dell'agente Marino, ucciso dai neofascisti il 12 aprile 1973, romperà questo idillio. Nutrizio, uomo d'ordine, aveva



Conterno si adopera per fissare sulla pellicola le smorfie del campione del mondo Rik Van Looy, (Foto Gjemme); fotografia con indicazione di ritaglio per la sua impaginazione ne *La Notte*, 1962 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Archivio *La Notte* - Per gentile concessione).

creduto nel partito dell'ordine presentato da Almirante. Ma quando i suoi militanti si mettono a sparare sugli agenti, il vecchio direttore, tra eversione e legalità sceglie quest'ultima. La strage di Brescia del 1974 non potrà che confermare questa separazione e, mentre l'esperimento della Maggioranza silenziosa tramonta, Nutrizio si avvicina al PSDI di Ferri e Tanassi, forza politica moderata e anticomunista ma riconosciuta come democratica e costituzionale.

La concorrenza televisiva diventa invincibile dopo la riforma e la liberalizzazione del mercato: ai due canali nazionali si sono aggiunte prima le televisioni straniere in lingua italiana (Telemon-tecarlo, Telescapodistria, Tv Svizzera), poi le emittenti commerciali. La reazione del direttore sarà quella di proporre rubriche a tutta pagina dai titoli più fantasiosi, in un divertente gioco di *calembour*, per combattere la spietata concorrenza dell'etere: *Il grande tram-tram*, dedicato ai problemi dei mezzi pubblici; *La borsa o la vita*, sul risparmio; *A breve è tutta Brianza*, nel tentativo di ingraziarsi i lettori della provincia; *La posta è scotta*, sui problemi degli uffici postali; *L'isola delle sirene*, dedicato alle sempre amate forze dell'ordine.

Ma la città non è più quella che Nutrizio aveva conosciuto. Le piazze sono ormai a ferro e fuoco. Il terrorismo brigatista sta disseminando il Paese di attentati, rapine, rapimenti. Quando Aldo Moro verrà rapito, i commenti de *La Notte* appaiono disperati, sconvolti, privi di speranza. La sua morte viene accolta dal quotidiano con un titolo emblematico del clima che si sta respirando nel Paese: *Fucilato!*

Il 15 gennaio 1979 El Nutrisi, come amabilmente lo chiamavano i suoi "vecchi borghesi", si



congeda dai lettori. Nel fondo di commiato afferma di andarsene «con la coscienza di aver dato il meglio della botte», utilizzando come sovente gli capita espressioni popolari, d'origine quasi contadina, per rimarcare il suo "conservatorismo popolare", cifra di riferimento di tutta la sua attività giornalistica. Si ritirerà a Bagno a Ripoli, presso Firenze, dove morirà nove anni dopo, ucciso da un male incurabile. La sua creatura, ereditata da Livio Caputo (e poi da Pietro Giorgianni, Carlo Palumbo e Cesare Lanza), continuerà un lento e dignitoso declino (nel 1987 dichiarerà ancora 140mila copie di tiratura). Nel frattempo, la proprietà passa dai Pesenti ai Rusconi e da questi, nel 1993, a Paolo Berlusconi. Il 30 gennaio 1995, in una città ancora trasformata e alla faticosa ricerca di un'identità dopo il tornado di Tangentopoli, il quotidiano «moderno, veloce e di servizio» come lo aveva battezzato Nino Nutrizio cesserà le pubblicazioni.

Marco Cuzzi

RENZO LARCO, UN GIOVANE INVIATO
DEL CORRIERE DELLA SERA

NEI BALCANI IN FIAMME

TRA IL 1912 E IL '13, ALBERTINI GLI FECE SEGUIRE UN EVENTO STORICO EPOCALE. LA SUBLIME PORTA SI STAVA SGRETOLANDO E SI STAVA ACCENDENDO UNA MICCIA CHE POTEVA FAR ESPLODERE L'EUROPA

di SALVATORE PATELLA

Sul finire dell'estate 1912, l'ipotesi di un conflitto armato tra gli Stati balcanici e "il grande malato d'Europa", l'Impero ottomano, divenne sempre più reale. Bulgaria, Serbia, Montenegro e Grecia erano determinati a portare a termine il loro "risorgimento". Si sarebbero spartiti ciò che rimaneva della Turchia europea, i territori a ovest di Adrianopoli, coincidenti con la Tracia, la Macedonia, l'Epiro, il Kosovo, l'Albania e il Sangiaccato.

Sulla posizione che avrebbe dovuto tenere l'Italia, Luigi Albertini non aveva dubbi. Bisognava scongiurare che l'Austria-Ungheria, dopo l'annessione unilaterale della Bosnia-Erzegovina nel 1908, cogliesse l'occasione per un'ulteriore penetrazione nell'Oriente europeo compromettendo gli interessi italiani al di là dell'Adriatico: per i

quali, al contrario, era fondamentale garantirsi l'amicizia dei popoli balcanici, sostenendone le richieste più ragionevoli. L'Italia, più di ogni altro, avrebbe tratto vantaggio da un'eventuale disfatta degli ottomani.

A rompere gli indugi, l'8 ottobre 1912, ci pensò il piccolo Montenegro, dichiarando guerra al governo di Costantinopoli. Bulgaria, Grecia e Serbia fecero altrettanto il 17, dando inizio al Primo conflitto balcanico, un evento che avrebbe riempito a lungo le prime pagine di tutti i principali giornali internazionali.

In quegli stessi giorni terminava la contesa italo-turca e Albertini poté subito disporre dei migliori inviati: Luigi Barzini in Bulgaria, Gino Berri in Albania e Guelfo Civinini in Serbia. Olindo Bitetti, confermato in Grecia, venne raggiunto da un giovane giornalista sardo, assunto al *Corriere*

della *Sera* solo pochi mesi prima: Renzo Larco, allora 27enne. Larco avrebbe dovuto seguire le operazioni di terra tra Grecia e Turchia, coordinandosi con il più esperto collega. Senonché, sfruttando le sue preziose conoscenze, Albertini riuscì a farlo accreditare al seguito dello Stato maggiore turco, nella Tracia orientale, teatro delle operazioni militari contro le forti armate bulgare. Un incarico delicato e prestigioso per il nuovo inviato, rivelatore delle alte aspettative in lui riposte dal suo esigente direttore.

Larco, secondo di quattro figli, era nato a La Maddalena il 28 settembre del 1885, in una famiglia di modeste condizioni sociali. Con una laurea in Legge conseguita a Siena aveva tentato da subito la strada del giornalismo. La svolta avvenne nel febbraio 1912. Mentre si trovava in Libia, inviato del piccolo quotidiano romano *La Vita* di Luigi Lodi, fu notato dal grande Barzini, il quale non esitò ad arruolarlo alla corte di Albertini. A metà ottobre, ripresosi da un'epidemia di tifo contratta in Tripolitania, Larco partì per la Grecia, raggiungendo Costantinopoli il 19, proprio quando gli alleati balcanici avevano già pericolosamente varcato i confini dell'Impero ottomano.

Larco fu il primo fra gli italiani a essere ammesso nel Paese dopo i fatti di Libia. Albertini era stato chiaro: «Non deve nominare mai nel dispaccio la parola “Costantinopoli” né la parola “Turchia”, perché sarebbe pericoloso. [...] È possibile che da Costantinopoli ella non sia in grado di telegrafare o sia in grado di mandare dispacci molto innocui. In tal caso si serva anche della posta». La rigidissima censura turca non si sarebbe fatta attendere, costringendo spesso Larco a



inoltrare i propri telegrammi da Costanza o da Bucarest e a comunicare con il suo direttore per mezzo di lunghe lettere. Sarà in uno di questi scambi epistolari che i due arriveranno anche a scontrarsi per alcune spese sostenute dal giornalista («Un rimprovero mi è stato fatto: di aver avuto un domestico e un cavallo...», si legge nella lettera del 9 dicembre 1912), giudicate superflue dal rigido e integerrimo Albertini. Quei primi giorni vissuti dall'inviato nella capi-

tale turca furono di febbrile attesa, trascorsi in «un ambiente tanto chiuso, misterioso, impenetrabile», nonostante il conflitto fosse già entrato nel vivo. Il governo della Sublime Porta, colpito colpevolmente di sorpresa, fino all'ultimo aveva creduto che le relazioni con i popoli balcanici fossero sotto controllo. Questi, invece, in meno di dieci giorni inflissero ai turchi cocenti sconfitte in tutti i teatri di guerra, portando uomini e cannoni a soli 150 chilometri dalla capitale.

Larco, come si apprende da un articolo del 30 ottobre, partì per il fronte il giorno precedente, carico di aspettative: «Vedremo e telegraferemo quanto ci permetteranno ma questa guerra resta troppo interessante perché non valga la pena di sopportare degli aspri disagi e dei dolorosi divieti». E in merito alla censura: «Per quanto cogli occhi un poco bendati, saremo sempre testimoni di un grande fatto storico».

Il battesimo del fuoco non si fece attendere. In Tracia si stava combattendo la battaglia di Lule Burgas, a posteriori definita come lo scontro più sanguinoso delle due guerre balcaniche. Dopo quattro giorni di incessanti cannoneggiamenti, la vittoria bulgara alimentò tra i turchi – com'era accaduto il 24 ottobre, dopo la sconfitta di Kirk Kilisse – una nuova e gigantesca ondata di panico che mise in fuga decine di migliaia di sfollati e soldati, falciati sulla strada per Costantinopoli dalle malattie e dalla fame.

L'esodo del popolo vinto, la fitta corrispondenza su sei colonne pubblicata il 12 novembre in quinta pagina, fu il primo importante reportage di Larco: un toccante resoconto di quei «terribili atti compiutisi nelle prime linee dei combattenti», dal quale spicca quel suo gusto per il periodare

complesso, dal sapore ottocentesco, carico di dettagli e struggente lirismo. «Per sei giorni mi sono mescolato a queste colonne infinite di genti che abbandonano quelle che sono state le loro temporanee sedi – scriveva –. Ho camminato anch'io fra le loro file; premuto e quasi sospinto dal lento defludio, scendevo quasi in balia di tale grandiosa corrente, giorni e notti ho marciato e dormito sulla terra e sotto il cielo alla luce della pioggia».

Un popolo intero, dopo sette secoli di un glorioso passato da conquistatore, abbandonava le terre e gli averi appartenutigli solo fino a qualche giorno prima. E non erano solo i bulgari, precisava, con la potenza del loro esercito, a ricacciare i turchi nella loro «selvaggia culla asiatica» (sul finire della guerra Larco arriverà a definirli un popolo dalle «torbide deficienze asiatiche») ma «il mondo occidentale, che li premeva da secoli e secoli ormai su tutti i lati e che ha attinto infine la sua energia suprema nel gagliardo ardore dei coalizzati cristiani». Un giudizio aspro e perentorio, ma che rispondeva a una precisa logica. Quello turco non era più il popolo amico a cui si era applaudito nel 1908, dopo la rivoluzione dei Giovani Turchi, in nome dei valori liberali. Era solo un nuovo avversario che, con la propria intransigenza, aveva logorato non solo la pazienza dei popoli balcanici ma anche quella del popolo italiano, provocando prima la guerra libica, poi quella con la «quadruplici». Preso atto del fallimento della diplomazia europea nell'impedire un conflitto che, in fin dei conti, non conveniva a nessuno, non rimaneva che sospingere la riscossa dei popoli insorti con la carta stampata. Dopo i rovinosi tracolli patiti in quelle prime set-

L'orrenda macabra visione di Hademkioi invasa dal colera, in Corriere della Sera, 18 novembre 1912; Larco, durante la perlustrazione delle linee difensive turche in Tracia, porta alla luce una devastante epidemia di colera che sta falciando l'esercito.

timane, con Adrianopoli assediata dai bulgari, l'esercito ottomano organizzò un'ultima disperata resistenza dietro la linea fortificata di Hademkioi-Ciataglia, a soli 30 chilometri da Costantinopoli. Larco effettuò in automobile una lunga ricognizione di quelle difese, documentando la micidiale epidemia colerica esplosa tra i soldati, che aveva finito col trasformare Hademkioi in «un immenso lazzaretto» isolato dal resto del territorio. Quel resoconto, intitolato *L'orrenda macabra visione di Hademkioi invasa dal colera. Una processione di moribondi*, il 18 novembre riuscì a guadagnarsi la prima pagina. Un nuovo disastro, devastante quanto la guerra, andava producendosi: «Le vie – annotava – sono trasformate nella più dolente *via crucis* che giammai umanità abbia dovuto percorrere. È un corteo ininterrotto, infinito di uomini, una processione di morenti».

In soli quaranta giorni la grave impreparazione militare del Comando turco era stata messa a nudo, spiazzando gli increduli osservatori internazionali e lo stesso Larco: «Vediamo cose che ci sembra impossibile possano sussistere in una organizzazione di un esercito che vuole apparire moderno». A Costantinopoli non rimase che la via dei negoziati. Ma a vanificare l'armistizio del 3 dicembre e la conferenza di pace di Londra iniziata due settimane dopo, ci pensò l'inatteso colpo di Stato dei Giovani Turchi del 23 gennaio 1913, che portò al Governo l'ala radicale unionista, fortemente avversa alla piega che stavano prendendo le trattative. «Mentre ci attendevamo la pace, siamo piombati fulmineamente nella quasi certezza della guerra», evidenziava quattro giorni dopo l'invio del *Corriere* (testimone



oculare di quel rivolgimento) ne *Le tragiche scene della sommossa giovane turca*.

Il 3 febbraio gli eserciti imbracciarono nuovamente le armi. Ma ancora una volta, nonostante alcuni segnali iniziali incoraggianti, la guerra prese per l'Impero ottomano una piega disastrosa. Il mese di marzo decretò la perdita di Janina, in Epiro, occupata dai greci, e soprattutto di Adrianopoli, espugnata dai bulgari il 26, dopo cinque mesi di assedio. «Un senso infinito di scoramento grava oggi sulla capitale ottomana, una tristezza indescrivibile», le parole con cui Larco, tre giorni dopo, commentava da Costantinopoli la perdita della fortezza simbolo della resistenza turca. Il tracollo fu completo sul finire di aprile

IL PRIMO GRANDE REPORTAGE

L'esodo del popolo vinto, in *Corriere della Sera*, 12 novembre 1912: il primo grande reportage scritto da Larco nei Balcani; documenta la tragica ritirata dell'esercito turco dopo le sconfitte contro i bulgari, in Tracia, di Kirk Kilibise e Lule Burgas.

CORRISPONDENZE DALL'INFERNO



quando, nonostante la Porta avesse accettato le condizioni di pace proposte dall'Europa, il Montenegro si impossessò dell'ambita Scutari, culla della cultura albanese.

Il trattato di pace venne firmato a Londra il 30 maggio. Fu subito chiaro, tuttavia, che molte questioni, legate soprattutto al futuro dell'Albania (diventata Stato autonomo) e all'impossibilità di raggiungere un accordo pacifico sulla spartizione della Macedonia, avrebbero scontentato tutte le parti in causa. La formazione di un'alleanza contro la Bulgaria, sorda a qualsiasi ipotesi di compromesso, fu solo questione di tempo.

La Seconda guerra balcanica esplose esattamente un mese dopo, offrendo a Larco una nuova

grande opportunità: seguire quei rivolgimenti bellici sul fronte greco. Per due settimane, usufruendo di ogni mezzo a disposizione, si sarebbe addentrato nelle terre della Macedonia orientale, tra Kavala, Doxato, Drama e Seres: un viaggio «pittresco» ma anche «orrendo», per le dolorose visioni delle stragi e delle devastazioni compiute dalle soldatesche.

Alla nuova coalizione anti bulgara formata da Serbia, Montenegro e Grecia si era unita presto la Romania, fino a quel momento attendista e ora, di fronte a quei minacciosi mutamenti, pronta a battersi con Sofia per il possesso della Dobruvia. Ma le difficoltà subito manifestate dallo stanco e ormai logoro esercito bulgaro, oltre a spingere la Turchia a riprendere le armi per tentare di liberare Adrianopoli, obbligarono il generalissimo Radko Dimitriev a lasciare sul terreno buona parte delle conquiste – compresa la fortezza turca – e a ripiegare precipitosamente verso la capitale, accerchiata dai nemici. Una umiliante ritirata che spinse i suoi uomini, feriti nell'orgoglio, a non risparmiare nessuno dei paesi incontrati sul proprio cammino. Orrori ed efferatezze (compiuti in quelle due guerre da tutte le forze in campo – è bene sottolinearlo –, come evidenzierà nel 1914 il rapporto della Fondazione Carnegie) vennero riportati da Larco, con la consueta dovizia di particolari, in un corposo servizio pubblicato il 25 luglio, in terza pagina: *Attraverso la Macedonia devastata. Le tracce di fuoco e di sangue sulla via dei bulgari*. «Non si potrà mai immaginare dai lettori europei quel che le soldatesche bulgare hanno fatto nell'opera loro nefasta di devastazione – denunciava l'inviato –. Nessuna descrizione è in grado di rendere al vivo, nella

Attraverso la Macedonia devastata. Le tracce di fuoco e di sangue sulla via dei bulgari, in *Corriere della Sera*, 25 luglio 1913; dopo esser stato accreditato con l'esercito greco, durante la Seconda guerra balcanica, Larco, partendo dal litorale greco, si addentra per la Macedonia orientale, documentandovi le devastazioni compiute dall'esercito bulgaro in ritirata.

sua piena tragicità, la realtà. Le impressioni sono troppo violente perché si sappia trovare le parole adeguate a esprimerle. [...] dinanzi ai misfatti compiuti si prova, con lo sgomento che vi prende, un grande senso d'ammirazione. I bulgari hanno rovinato le città e i paesi e hanno trucidato le popolazioni con un sistema prodigioso. In tutto hanno raggiunto la perfezione».

La resa della Bulgaria arrivò il 31 luglio. Appena 32 giorni erano stati sufficienti a ridisegnare il nuovo assetto della cartina geopolitica dell'Europa sud-orientale. I successivi trattati di pace di Bucarest (10 agosto) e Istanbul (29 settembre) avrebbero ratificato la quasi totale espulsione del governo turco dal suolo europeo. La Macedonia – «che sconvolta da quel mese di guerra feroce e di vendetta, si sarebbe ripresa a stento» – fu divisa quasi totalmente fra serbi e greci, la Tracia venne assegnata per buona parte alla Grecia, con la piccola parte orientale ritornata agli ottomani. Quella che era stata propagandata come una «guerra di liberazione» dal giogo ottomano, costata un altissimo numero in vite umane, era finalmente finita. Così vicina geograficamente all'Europa che contava, ma dal sapore irresistibilmente «esotico» o addirittura «asiatico», rappresentò per gli inviati europei l'occasione per affilare (e affinare) quelle armi retoriche che sarebbero tornate utili, di lì a poco, dopo l'attentato di Sarajevo. Ma mai come allora, in nome degli interessi in campo e, non ultimo, delle vendite dei giornali, si mirò a solleticare la fantasia dei lettori con racconti pietosi e toccanti. Un atteggiamento che non risparmiò neanche Renzo Larco, anch'egli protagonista, suo malgrado, di quell'opera di spettacolarizzazione della guerra



e della morte che avrebbe avuto estrema fortuna negli anni a venire. Ciò non toglie, tuttavia, che i suoi articoli dai Balcani (poco meno di un centinaio), troppo presto dimenticati dalla storiografia di settore, a un secolo di distanza offrono ancora una preziosa e imprescindibile testimonianza del giornalismo «eroico» di quegli anni; una «professione-missione» che non si insegnava, ma che veniva imparata giorno dopo giorno sul campo, tra avventurosi viaggi e difficoltà di ogni tipo. E che gli avrebbe permesso, nel corso di tredici anni, di contribuire all'edificazione di quel monumento della carta stampata che, in tempi a venire, sarebbe diventato il *Corriere della Sera*.

Salvatore Patella

IN NOME DI GARIBALDI

Nella pagina a fianco, *Arrivo di Garibaldi a Roma*
il 24 gennaio 1875: i cittadini entusiasti
staccano i cavalli dalla carrozza, ne *L'Illustrazione Universale*, 1875.

FAKE NEWS ANTE LITTERAM

L'AFFAIRE SONZOGNO E LA STAMPA DELL'ITALIA APPENA UNITA

NOTIZIE PER UN DELITTO

COME MATURÒ, NELL'AMBIENTE EDITORIALE E
POLITICO ROMANO, UN ASSASSINIO CHE FECE EPOCA

di SILVIA VALISA

Lil 20 settembre 1870, il patriota e giornalista milanese Raffaele Sonzogno varcò la Breccia di Porta Pia al seguito delle truppe piemontesi. Quel giorno, le truppe del Regno erano riuscite ad aprire un varco nelle mura della città, e l'Italia aveva infine ritrovato la sognata capitale. Secondo i racconti dell'epoca, Sonzogno non portava con sé una bandiera, o un fucile, come da iconografia risorgimentale: si trascinava invece dietro un mulo carico di strumenti tipografici, insieme al (proto) tipografo che li avrebbe fatti funzionare. Grazie a questo apparato, dal giorno successivo iniziò a pubblicare *La Capitale*, il primo quotidiano nazionale basato a Roma.

Raffaele Sonzogno (1829-1875) era una delle personalità più note della stampa democratica italiana. Era il fratello di Edoardo, emergente imprenditore della cultura impegnato a costruire un impero di periodici popolari e libri a basso costo che avrebbe segnato la storia culturale italiana. L'ironia della sorte vuole che, sebbene morisse molti anni prima del fratello, sappiamo molto di più della vita e della

morte di Raffaele Sonzogno di quanto non sapremo mai sul discreto Edoardo. Questo perché solo cinque anni dopo la fondazione de *La Capitale*, la sera del 6 febbraio 1875, Raffaele Sonzogno venne attaccato e ucciso a coltellate nella redazione del suo giornale, in Via de' Cesarini 77. L'omicidio, inizialmente investigato come atto di follia isolato, poi come crimine connesso a infedeltà coniugali, si rivelò presto essere anche professionalmente motivato, cioè legato alla visibilità di Raffaele come giornalista politico. Sonzogno divenne quindi, prima con la sua voce editoriale e poi con il "processo celebre" che seguì alla sua morte, il protagonista di uno degli scandali più mediatizzati dell'Italia post-unificata. Una delle fonti più importanti per comprendere il caso Sonzogno è il *Il Secolo*, anch'esso non necessariamente imparziale). Fondato a Milano nel 1866 da Edoardo, mentre Raffaele Sonzogno dirigeva la *Gazzetta di Milano*, *Il Secolo* aveva già raggiunto nel 1875 una circolazione nazionale di 25-30.000 copie al giorno, rendendolo il quotidiano nazionale

più diffuso in Italia (il *Corriere della Sera*, per esempio, non raggiungeva le 8.000 copie). Tra le corrispondenze specifiche da città italiane e straniere, *Il Secolo* pubblicava ogni giorno in prima pagina una rubrica dal titolo *Lettere romane*, il cui autore, chiaramente vicino alla redazione romana della *Capitale*, discuteva l'attualità della capitale. È attraverso le *Lettere*, insieme agli editoriali della *Capitale*, che possiamo vedere cosa stava succedendo a Roma nei giorni che precedettero l'omicidio.

L'evento più discusso degli ultimi giorni di gennaio era senza dubbio la visita di Garibaldi. Era la prima volta che l'"eroe dei due mondi" metteva piede a Roma dopo la Repubblica Romana del 1849: quando scese dal treno alla stazione Termini, domenica 24 gennaio, c'era una folla enorme ad accoglierlo. Garibaldi era a Roma per due motivi: veniva a promuovere un progetto urbanistico che includeva il risanamento dell'Agro Romano, lo scavo di un canale per il Tevere, e la creazione di un porto per Roma (progetto che non vide mai la luce). Veniva anche ad occupare il seggio elettorale in cui era appena stato eletto come deputato. Tra fine gennaio e inizio febbraio, nel loro *coverage* delle giornate del Generale, *Il Secolo* e *La Capitale* misero spesso in evidenza il contrasto tra gli ideali risorgimentali del Generale e l'inerzia della maggioranza di governo di Destra e del primo ministro Minghetti. Allo stesso tempo, colsero ogni occasione per celebrare gli alleati di Garibaldi: il 4 febbraio, *La Capitale* diede grande visibilità in prima pagina a *La visita del direttore della Capitale al gen. Garibaldi*, riportata direttamente da Raffaele Sonzogno e dal suo redattore in capo, Filandro Colacito. Il resoconto era un modo di ricordare ai lettori che sia il polemico direttore della *Capitale* che suo fratello Edoardo erano legati al Generale da tanti anni. Raffaele era molto



fiero del suo passato garibaldino ed anti-austriaco: come si poteva leggere nel suo primo libro di memorie, *I prigionieri di Josefstadt. Memorie storiche del 1859*, pubblicato presso il padre Lorenzo nel 1860 (ma anche a puntate sulla *Gazzetta di Milano* dopo l'Unificazione), il giovane Raffaele, impiegato prima dell'Unificazione presso l'austriaca *Gazzetta ufficiale di Milano*, era stato arrestato dagli austriaci e incarcerato a Josefstadt per mesi con l'accusa di spionaggio.

Sia *Il Secolo* sia *La Capitale* erano giornali indipendenti ed esplicitamente progressisti. Mentre *La Capitale* era dichiaratamente democratica, vicina alle fazioni più radicali della Sinistra del tempo, *Il Secolo*, diretto dal futuro premio Nobel per la Pace Ernesto Teodoro Moneta, manteneva in quegli anni un'impronta più moderata. Entrambi erano iniziative commerciali di grande successo, in quanto "popolari": erano espressioni di un ambiente progressista che combinava la fede nell'acculturazione promossa dalla stampa a un intenso sfruttamento commerciale del lettorato in espansione.

La Capitale e *Il Secolo* erano famosi per l'ampio spazio dato alle notizie locali, non solo in termini di politica e mondanità, ma anche di fatti minuti, incidenti, furti nei quartieri della città. Nel caso de *La Capitale*, i lettori e le lettrici di ogni ceto erano incoraggiati a recarsi nella redazione di Via de' Cesari per riportare a Raffaele e ai suoi collaboratori fatti e misfatti che avrebbero potuto interessare il pubblico. Secondo gli avversari di Raffaele, Sonzogno stampava le notizie tali quali, senza verificarne

COME UN TESTAMENTO

Nella pagina a fianco, *Il Secolo*, n. 3163, martedì-mercoledì 9-10 febbraio 1875; in prima pagina, *L'ultimo scritto di Raffaele Sonzogno*.

FAKE NEWS ANTE LITTERAM

l'autenticità, cosa che, sempre secondo loro, dimostrava la sua mancanza di professionalità.

Il che ci porta alla sera del 6 febbraio 1875, quando un giovane di nome Pio Frezza salì le scale di Via de' Cesarini e si presentò nell'ufficio del direttore. Questo tipo di visita notturna, da parte di uno sconosciuto alla redazione, non era, quindi, fuori dall'ordinario: era possibile che Frezza venisse a riferire un evento appena accaduto. E in effetti, secondo la deposizione di Frezza al processo, era quanto gli era stato suggerito di dire nel caso avesse trovato Sonzogno con altre persone: «Farina mi aveva detto che se ci fosse qualcheduno su, dicessi che aveva un articolo da mettere sul giornale». Quando si trovò davanti a Sonzogno, però, Frezza non parlò: «Lui, il Sonzogno, era solo e in piedi nella sua camera. Quando mi vide, mi chiese cosa volessi. Io non aveva più fiato, e gli menai un colpo». Frezza lo pugnalò tredici volte, prima nel suo ufficio e poi sulle scale, mentre Sonzogno cercava di difendersi e di trattenere l'assassino. Allarmati dalle grida del capo, due tipografi arrivarono in tempo per catturare Frezza, e per constatare la morte di Sonzogno.

Pio Frezza, soprannominato "Spaghetto", era un falegname disoccupato di 26 anni, residente a Trastevere, un quartiere storicamente popolato da operai e artigiani di orientamento democratico, repubblicano e anticlericale. Analfabeta, era vicino al Comitato dei non elettori, uno dei comitati formati da persone che non avevano diritto di voto, ma che volevano contribuire al processo elettorale in qualche modo. A causa della legge elettorale restrittiva instaurata con l'Unificazione, i diritti elettorali erano ancora basati sull'alfabetizzazione e sul censo, e si estendevano a circa il 3 per cento della popolazione, circa mezzo milione di persone, astensionisti per la maggior parte. Durante le indagini, emerse rapida-

mente che Frezza era stato convinto a perpetrare l'assassinio da un gruppo di tre uomini (un quarto aveva solo fornito l'arma), Cornelio Farina, Michele Armati e Luigi Morelli, membri del Comitato dei non elettori, su istanza di un quinto individuo, Giuseppe Luciani, che i tre conoscevano per averlo sostenuto durante alcune campagne elettorali. Secondo le indiscrezioni che iniziarono a circolare, Frezza era stato convinto ad uccidere Sonzogno dicendogli che Garibaldi in persona voleva la morte di Raffaele. Nei mesi che seguirono, tra il 6 febbraio e il 19 ottobre, quando il processo aprì ufficialmente i battenti, l'insieme di informazioni diffuse dagli organi di stampa che avevano seguito le indagini e i primi dibattimenti, insieme all'ombra del Generale e ai pettegolezzi sull'adulterio in casa Sonzogno che erano trapelati, aumentarono esponenzialmente l'interesse dell'opinione pubblica per l'avvenimento.

Nei giorni precedenti l'apertura del processo (alla Corte d'Assise a Roma), il corrispondente de *Il Secolo* scriveva: «Non potete farvi idea dell'interesse europeo, per non dire mondiale, che ha sollevato questo dramma giudiziario d'imminente rappresentazione». In aggiunta alla grande affluenza di pubblico che si prevedeva, gli ufficiali del tribunale dovevano trovare il modo di accogliere il numero eccezionale di giornalisti che chiedevano accesso al processo. Decisero allora di ridistribuire lo spazio disponibile: quando il processo ebbe inizio, la porzione riservata a giudici, imputati e giurati era stata ridotta, in modo da farci stare una tribuna speciale per la stampa. Il primo giorno del processo *La Capitale* annotò la presenza di 27 organi di stampa, spiegando che ce n'erano probabilmente molti di più. Dalla Corte di Assise ogni corrispondente inviava dispacci al proprio giornale. Alla *Capitale* era

stato accordato il diritto di trascrivere il processo in versione stenografica integrale, che il giornale pubblicò immediatamente dopo la sentenza. Anche altri giornali pubblicarono i loro reportage, alla fine del processo, in supplemento o come pubblicazione autonoma.

Sia il resoconto pubblicato da *Il rinnovamento* di Venezia sia quello della milanese *Perseveranza*, entrambi conservatori, ritraevano Sonzogno come un giornalista opportunisto, e ricordavano al pubblico che nel 1869 era stato protagonista di un processo contro quest'ultimo giornale, che lo aveva accusato di spionaggio per l'Austria, processo che *La Perseveranza* aveva vinto. In queste pubblicazioni, il passato giudiziario di Sonzogno, il suo matrimonio in crisi, e le sue passioni politiche venivano esposte e discusse. Assieme a lui venivano presentati i sei imputati: Pio Frezza, il falegname che appariva sempre più vittima di una sofisticata manipolazione; i quattro uomini processati come complici (Cornelio Farina, Michele Armati e Luigi Morelli, insieme al possessore dell'arma del delitto, Salvatore Scarpetti, l'unico che sarà prosciolto), che a loro volta sostenevano di essere stati ingannati sulla natura e le ragioni del crimine; e Giuseppe Luciani, il mandante, i cui moventi per eliminare Sonzogno apparivano sempre più evidenti.

Giuseppe Luciani, nato nel 1845, identificato nella trascrizione del processo come «scapolo pubblicitista», era stato per alcuni anni un *protégé* di Sonzogno. Anche lui garibaldino della prima ora, Luciani era stato in prigione e al confino per le sue tendenze rivoluzionarie durante gli anni risorgimentali. Era



arrivato a Roma il 20 settembre 1870, come Sonzogno, e la loro amicizia data da allora. Tra il 1870 e il 1874 Sonzogno aveva apertamente sostenuto sulla *Capitale* le ambizioni politiche di Luciani. Ma la scoperta, da parte di Raffaele, della relazione del protetto con la sua giovane moglie Emilia Comolli, incinta di Luciani, causò (comprensibilmente) la fine della loro amicizia. Sonzogno denunciò la moglie e Luciani per adulterio, crimine che avrebbe potuto significare una pena detentiva per Luciani; e,

allo stesso tempo, il suo sostegno pubblico si trasformò in aperta ostilità. Nel novembre 1874, quando Luciani fu eletto rappresentante del IV Collegio di Roma nelle elezioni politiche, Sonzogno pubblicizzò un'inchiesta che dimostrava che la vittoria di Luciani era il risultato di una frode elettorale, contribuendo all'annullamento dell'elezione (una frode a cui Armati, Morelli e Farina avevano partecipato, in quanto membri del Comitato dei non elettori). Nel gennaio del '75, quando Luciani decise di candidarsi a un altro seggio, questa volta a Trastevere, Son-

zogno si espresse di nuovo contro di lui, anche perché Luciani si proponeva di prendere, letteralmente, il posto di Garibaldi.

Come ho detto, la presenza di Garibaldi a Roma era dovuta al suo progetto di risanamento, ma anche al fatto che, avendo accettato di candidarsi a Roma, era stato eletto deputato nel I Collegio. Era in realtà stato scelto come candidato democratico per due seggi, il I e V Collegio; dopo le elezioni di novembre, il V Collegio ritornò dunque a «elezioni suppletive»; in cui Luciani si propose come candidato contro Francesco Cucchi, il candidato favorito da Garibal-

di. Sonzogno si pronunciò ripetutamente contro Luciani, sia di persona sia nel suo giornale. Nell'editoriale del 14-15 gennaio, per esempio, spiegava: «Interrogati da parecchi elettori di Trastevere ad esprimere il nostro parere sulla votazione di ballottaggio che deve aver luogo domenica, dichiariamo una volta per sempre che il nome del sig. Giuseppe Luciani, dinanzi alla nostra coscienza, non può rappresentare oggi né mai il candidato della democrazia». Il 17 gennaio il candidato conservatore, Conte Giacomo Lovatelli, vinse le elezioni, escludendo ancora una volta Luciani dall'arena politica.

L'ex amico di Raffaele decise allora di cambiare approccio, e di creare un clima ostile a Sonzogno. Lo fece nello stesso modo in cui abbiamo visto operare Sonzogno: sfruttando il potere della carta stampata, e appoggiandosi al mito di Garibaldi. Il primo febbraio uscì su un giornale viennese un telegramma anonimo, che *La Perseveranza* di Milano ripubblicò pochi giorni più tardi: «Garibaldi ricusò di ricevere Raffaele Sonzogno, direttore della *Capitale* (giornale ultra radicale), che voleva fargli visita». La *fake news* del rifiuto di Garibaldi di incontrare Sonzogno circolò negli ambienti romani, rinnovando la polemica sul passato milanese di Sonzogno. Sempre nei primi giorni di febbraio, Luciani organizzò una visita al Generale dei "non elettori" trasteverini, tra cui Armati, Morelli e Farina. Durante questa visita, Garibaldi parlò in termini molto negativi degli austriaci, come era solito fare; e nelle menti delle persone che Luciani voleva convincere ad agire contro Sonzogno, la retorica anti-austriaca del Generale si combinò con la falsa notizia appena pubblicata per diventare il movente patriottico dell'omicidio. Una volta convinti i tre uomini (e trovata l'arma), restava solo da trovare il "braccio" che avrebbe portato a termine l'azione, compito che spettò a Farina.

Nella deposizione di Frezza al processo vediamo come i diversi elementi che l'avrebbero convinto ad agire furono raccolti in una sorprendente narrativa costruita per dirigere le azioni del giovane garibaldino: «Farina adunque mi disse: "C'è da fare un colpo; bisogna uccidere Sonzogno". Ma perché? Io domandai. "Perché – mi rispose il Farina – Sonzogno quando era a Milano faceva la spia agli Austriaci recando danno all'Italia, ma lo fa altresì ora col suo giornale [...]". Farina soggiunse che Garibaldi aveva progettato la deviazione del Tevere, e che Sonzogno vi si opponeva, per il che lo stesso Sonzogno faceva danno non solo a Roma, ma altresì all'Italia, e si opponeva anche alle vedute del generale Garibaldi». La reazione di Frezza fu immediata: «Io, quando intesi a nominare Garibaldi, mi sentii un fremito, un convulso»; il suo patriottismo lo spinse all'azione, mentre il suo analfabetismo gli impedì ogni possibile verifica delle parole di Farina: «Io non leggo giornali, né so leggere né scrivere, quindi ignoravo queste cose». Paradossalmente, mentre il Garibaldi raccontato nei giornali di Sonzogno incarnava le speranze di un'Italia più democratica, il Sonzogno raccontato da Farina divenne il nemico di questo stesso Garibaldi, e di quelle stesse speranze.

Che questa accusa di essere filo-austriaco riapparisse nei giorni che precedettero l'azione di Frezza, indica l'esistenza di una manipolazione della stampa. Si trattava di un'accusa che aveva creato grande imbarazzo per Raffaele nel 1869-70: quando Bonghi, il direttore della *Perseveranza*, nel contesto degli attacchi *ad personam* tipici del giornalismo del tempo, aveva dichiarato di possedere quattro lettere scritte da Sonzogno nel 1859 che ne provavano le tendenze filo-austriache, Sonzogno lo aveva denunciato, negando l'esistenza stessa delle lettere. Al processo le lettere vennero rese pubbliche, e sebbe-

VITTIMA E CARNEFICI SULLA STAMPA INTERNAZIONALE

Qui sotto, Raffaele Sonzogno, Giuseppe Luciani e Pio Frezza, illustrazione dal reportage di Wilhelm von Wymetal, *Mein Tagebuch im Prozess Sonzogno*, in *Neuen Zürcher Zeitung*, Zurich, 1876.

ne il loro contenuto non fosse incriminante, Raffaele fu costretto ad ammettere di esserne l'autore, e perse il processo. Era in parte a causa di quegli eventi che Raffaele aveva deciso di lasciare Milano per tentare l'avventura romana, nel settembre del 1870.

C'è quindi una drammatica circolarità nella relazione tra crimine, carta stampata e politica in questo *affaire*: parte della responsabilità morale della morte di Sonzogno va al giornale avversario, *La Perseveranza*, in quanto la lunga inimicizia tra il giornale e Raffaele venne sfruttata e manipolata dal "nuovo" nemico di Sonzogno, il garibaldino Luciani, convinto del fatto che il quotidiano conservatore milanese non avrebbe esitato a pubblicare un testo ostile a Sonzogno. Sebbene l'autore del telegramma non sia mai stato identificato, è probabile che fosse lo stesso Luciani, esperto pubblicitario che conosceva bene i punti deboli del giornalismo dell'epoca. Al contrario, l'uomo che Frezza finì con l'uccidere incarnava, pur con le sue imperfezioni ideologiche e politiche, uno dei pochi giornalisti che concretamente, nei primi anni dopo l'Unificazione, tentava di coinvolgere la maggioranza silenziosa, sia a livello di lettorato sia di partecipazione politica. È importante ricordare che, in aggiunta al suo impegno giornalistico, attraverso il quale promuoveva instancabilmente riforme dell'istruzione, Raffaele Sonzogno era stato eletto Deputato del Regno d'Italia per il distretto di Pizzighettone dal 6 marzo 1870, X legislatura, al 25 gennaio 1871, inizio della XI legislatura, quando diede le



dimissioni (sempre in seguito al processo milanese). Durante il suo mandato, aveva proposto l'estensione dei diritti elettorali a tutti i cittadini in grado di leggere e scrivere, senza distinzione di censo (8 giugno 1870).

Insomma, a livello politico la morte di Sonzogno è un esempio della strumentalizzazione degli ideali risorgimentali a scopi estranei al sogno democratico, e delle difficoltà di trasformare l'impeto rivoluzionario in una politica concretamente costruttiva – Garibaldi stesso abbandonò il suo seggio di deputato già nel maggio 1875, deluso dall'operato del governo. A livello culturale, l'*affaire* Sonzogno è indicativo del

ruolo essenziale ormai assunto da giornali e periodici moderni in Italia. La libertà di stampa acquisita con l'Unificazione aveva aperto le porte alla modernizzazione dell'informazione, alla creazione di una moderna sfera pubblica e di un'opinione pubblica a più larga scala, progetti di cui Sonzogno era uno dei rappresentanti più appassionati. Ma quella del "fare le notizie" restava una professione soggetta agli stessi pericoli e compromessi che affliggevano il panorama politico dell'epoca. La sua morte rappresentò una sconfitta per la democrazia, la cultura e i diritti nell'Italia liberale.

Silvia Valisa

[Questo articolo è una versione abbreviata di *Making News: the Sonzogno Affair (1875) and the Print Networks in Liberal Italy*, pubblicato nel 2018 su *California Italian Studies* <https://escholarship.org/uc/item/3f8449v2>].

COSA SUCCEDDE AL BUON GIORNALISMO NELL'ERA DI INTERNET

LA VERITÀ È UN LUSSO?

L'EREDE DELLA PIÙ IMPORTANTE DINASTIA ITALIANA
DI INVIATI RACCONTA QUANTE BUGIE SONO STATE
SCRITTE SU STORIE CHE LEI CONOSCE MOLTO BENE

di LUDINA BARZINI

Se nei libri o sui giornali mi capita di leggere di un argomento che conosco bene, spesso trovo una serie di inesattezze e ciò è inquietante. Mi chiedo quante notizie distorte o sbagliate ci sono in ogni scritto di giornale o libro che il lettore non è in grado di riconoscere e che diventano realtà. E ora con Internet, dove non c'è controllo di fonti e di fatti, le notizie le più fasulle si moltiplicano come verità e vengono riprese e copiate in tutte le salse. Non è informazione, è robaccia buttata lì che alla fine da inesattezza diventa menzogna. Una realtà inventata o distorta si propaga nell'universo dell'informazione all'infinito e non è attendibile. La sostituzione della verità con notizie tendenziose è una vecchia pratica, una volta circoscritta oggi dilagante. Il buon giornalismo deve avvalersi di un controllo incrociato delle fonti e una accurata ricerca storica come strumenti per dati e fatti alla base

di articoli, inchieste e libri. Recentemente il titolo di una recensione su un settimanale recitava *Rimbaud, una biografia contro le fake news*. Un libro che vuole sfatare i falsi miti. E ancora *Le fake news ai tempi dei Lumi* è il titolo di un articolo apparso su *la Repubblica*.

Le notizie fasulle servono anche per mettere in cattiva luce le persone e questa pratica si chiama diffamazione; è sempre esistita e anche combattuta con smentite. Non è buon giornalismo usare strumentalmente i mezzi di informazione per fini impropri alla stessa. Il buon giornalismo è ormai un lusso mentre il "copia e incolla" da Internet è un risparmio di energie e denaro, e il risultato infatti è scarso.

Lo sapevate che Mosca era la capitale della Russia nel 1902? Nei libri di storia risulta che la capitale della Russia a quell'epoca era San Pietroburgo ma nel *Giornalismo italiano* pubblicato dai "Meridiani" (Mondadori), proprio nell'introdu-

Qui sotto, Luigi Barzini Senior.
E, a sinistra, al fronte (Archivio storico *Corriere della Sera*).



zione, dove si parla di mio nonno Luigi Barzini che chiamerò Senior perché anche mio padre si chiamava Luigi Barzini detto Junior, ci sono una serie di perle di straordinaria inesattezza. Secondo l'estensore di questo scritto, mio nonno avrebbe «fatto un apprendistato sui giornali di Perugia e Orvieto» che a quell'epoca, fine Ottocento, non esistevano. C'è anche scritto che nel 1899 Senior assunto dal «*Corriere della Sera* di Albertini» va a Londra. Il *Corriere* allora non era di Albertini che ne era solo, a quel momento, l'autorevole segretario di redazione. Si legge sempre nell'introduzione che «nel 1902 Barzini va a Mosca, dove Vittorio Emanuele III si è recato in visita dallo zar Nicola II». In realtà il giornalista è inviato dal *Corriere della Sera* a San Pietroburgo (allora capitale della Russia) e non a Mosca per seguire e raccontare la visita del re d'Italia allo zar. Sempre nella nota biografica di Senior dei "Meridiani" è scritto: «aderì alla Repubblica Sociale Italiana assumendo la presidenza dell'Agenzia Stefani». Da un'accurata ricerca sui documenti fatta da me per la biografia di Senior risulta invece che l'allora direttore del *Corriere* Ermanno Amicucci avverte Barzini nel marzo 1944 che si faceva il suo nome per la presidenza dell'Agenzia Stefani (oggi Ansa) e gliene parla. «Senior rifiuta quel lavoro con forza affermando



che, tra l'altro, non è iscritto al partito fascista e non intende iscriversi perciò è assurdo parlare della Stefani». Il direttore del *Corriere* insiste spiegando che la carica di presidente non ha alcun carattere politico, non c'entra con il lavoro giornalistico: «La presidenza ha solo compiti amministrativi», scrive in una lettera. A Barzini, nonostante il suo rifiuto, viene imposto quell'incarico con un ordine senza appello e la sua nomina è subito annunciata ufficialmente dalla Prefettura di Milano. Barzini non si reca mai a Salò e crea un ufficio in Piazza San Babila dove porta tutta l'amministrazione della Stefani.

Nello stesso volume c'è anche la biografia di mio padre Luigi Barzini jr, dove c'è scritto che «torna in Italia al seguito del padre nel 1931». Peccato che Junior è tornato prima del padre e assunto al *Corriere* nel 1931, mentre Senior era ancora a New York dove dirigeva il quotidiano

Corriere d'America. Sempre parlando di Junior, si racconta che «viaggiava in Estremo Oriente per seguire gli sviluppi delle operazioni militari sul fronte cino-giapponese». In realtà Junior era in Cina dove, sempre per il *Corriere della Sera*, raccontava quel sanguinoso conflitto. L'Estremo Oriente non c'entrava con lui in quell'occasione. Junior viene arrestato nel 1940 con l'accusa di antifascismo e non di spionaggio come dice la biografia dei "Meridiani", terzo volume, e rientrò al *Corriere della Sera* come inviato, e non nella redazione, nel 1954 fino al febbraio 1962, e non nel 1961. C'è anche chi ha scritto in qualche antologia che Junior tornò al *Corriere* dal 1954 al 1958, data della sua elezione al Parlamento. Notizia inesatta perché, pur da deputato, rimase in forza al giornale fino al 1962. Nel 1960 seguì la visita ufficiale del presidente Giovanni Gronchi a Mosca e si trattenne nel Paese per oltre un mese mandando articoli al giornale. Al suo ritorno scrisse un libro: *Mosca Mosca*. Alla fine si trovano una serie di dettagli sbagliati su due biografie importanti che costruiscono dei profili poco veritieri, e viene il dubbio sull'esattezza delle biografie di molti altri valorosi giornalisti presenti nei vari volumi. Errori che alterano la realtà di due uomini che hanno raccontato nel Novecento la storia del mondo. Senior è stato inviato sul fronte di ben otto guerre e Junior su quello di due. Ma ciò non sembra interessare iografi dei "Meridiani". Qualche anno fa è uscita una biografia di Senior



scritta da una professoressa dell'Università Sapienza di Roma. E in questo scritto le perle di fantasia inesatte per distorcere la realtà si sprecano. Che senso ha scrivere una biografia piena di errori storici per creare una forzatura politica nella quale calare il giornalista?

Di nuovo tutta la vicenda della Stefani è completamente sbaglia-

ta e ci sono dei documenti che lo dimostrano. Su cosa si è basata la biografia? Sembra proprio che il Barzini attraverso delle forzature sia stato fascista, ma non risulta vero anche perché non era neppure iscritto al partito. Mussolini non si fidava di Barzini e lo cacciò dalla direzione del *Mattino* attraverso un comunicato della Stefani che diceva che era cambiato il direttore.

Ma due episodi in particolare sono quelli che oggi si chiamano *fake news* e vale la pena di rimettere per dritto quello che è stato seminato per storto. Intendiamoci, le notizie fasulle sono sempre esistite anche se oggi sono tornate di moda con il nome inglese di *fake news*, chissà per quale snobismo. Per scrivere la biografia dei Barzini (*I Barzini. Tre generazioni di giornalisti, una storia del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010) ho fatto ricerche approfondite incrociando le fonti e attingendo a documenti d'archivio e a lettere scritte dai protagonisti.

La prima notizia davvero inesatta e in qualche modo offensiva e lesiva dell'uomo Barzini Senior è l'affermazione che sia morto suicida. Niente di più falso. Senior anche in vecchiaia aveva un'infinita curiosità sull'esistenza e i suoi misteri. Con

Rive del fiume Yangtze, 12 dicembre 1937: Luigi Barzini jr si china su Sandro Sandri morente dopo l'affondamento della nave americana Panay (Archivio storico *Corriere della Sera*). Nella pagina a fianco, Ludina Barzini col padre nel 1957 (Archivio storico *Corriere della Sera*).



un fisico indebolito e provato dalla vita di inviato di guerra egli morì d'infarto durante un ricovero all'ospedale Niguarda. C'è la testimonianza del collega Gian Gaspare Napolitano che lo andò a trovare in ospedale e scrisse una lettera a Junior per raccontare come aveva trovato il vecchio inviato suo maestro: «Era un grande vecchio stanco che mi disse: “Anche questa volta l'ho sfangata”».

E sempre sul caso Stefani il nonno è costretto – non accettavano il suo “no” – ad assumere la presidenza nel marzo 1944 e stabilisce l'ufficio a Milano per non aver nulla a che fare con Salò. Non è vero che aderì a Salò, non era neppure iscritto al partito fascista come sostiene la biografia. Riuscì a salvare l'agenzia di stampa dal crollo di Salò. Cito dal mio libro: «Ritenendo imminente la fine del fascismo, si rende conto che il nucleo tecnico di professionisti (circa 300 persone) in gran parte non fascista o antifascista deve essere valorizzato in modo discreto. Per

riuscire in ciò Senior ottiene di far passare le azioni della Stefani dalla proprietà del governo a quella dell'Iri». Dal settembre 1944 Barzini non ha più contatti di lavoro amministrativo con Salò bensì con l'Iri. In questo passaggio di proprietà Barzini riesce a salvare i lavoratori ormai sganciati da Salò che non rischiano di subire ritorsioni alla caduta del fascismo.

Questa è la storia vera della Stefani ricavata dai documenti ed è ben diversa da quella raccontata nel libro. In famiglia si diceva che la ricerca dei fatti precisi e delle esatte nozioni che rendono una notizia chiara, attraente alla lettura, interessante per il pubblico, è il dovere del giornalista. Ma lo stesso dovrebbe valere per lo studioso che scrive libri.

Per le tre generazioni di giornalisti Barzini la ricetta comune è stata quella di trasmettere ai lettori la sensazione di avere a che fare con un occhio fidato e una penna leale. Di certo non è mai stata esclusa la fantasia, soprattutto nella scelta dei fatti da narrare: se Senior non avesse deciso di imbarcarsi nell'avventura della Pechino-Pariigi (1907) e di raccontarla sul *Corriere della Sera* e sul *Daily Telegraph*, il mondo non avrebbe saputo nulla su quella eroica impresa che ha visto la vittoria della macchina italiana.

Le *fake news* sono diventate di moda come se fosse un gioco cercare di scoprirle per denunciarle, ma per una che si scopre migliaia diventano realtà creando una confusione e non ultima una disinformazione dai contorni pericolosi. Speriamo e auspico che come tutte le mode anche questa si volatilizzi presto e si torni ad avere un'informazione attendibile su notizie vere e non pretestuose.

Ludina Barzini

STORIA DI DEA, RIVISTA MENSILE
DELLA MODA DI REGIME

VEDERE, VEDERE, VEDERE...

ERA IL "MOTTO DELL'ORA CHE VOLGE", LANCIATO NEL PRIMO NUMERO. PERCHÉ LE PAROLE "SONO SUPERFLUE"

di LAURA TRAFOSSI

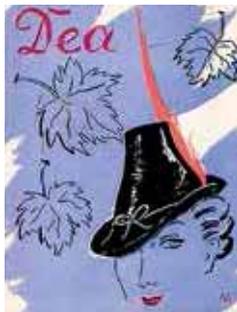
Era il primo novembre del 1933 quando la *silhouette* dal sapore ottocentesco bianca e sinuosa, con un lungo vestito arricchito da *rouches*, sulla copertina di *Dea. Rivista mensile della moda* dovette far breccia nel cuore di molte signore dell'aristocrazia e dell'alta borghesia milanese. Solo sei lire – un prezzo elevato, ma accessibile per le fasce più abbienti della società – per poter stringere fra le mani le cinquantaquattro pagine del fascicolo d'esordio del raffinato e dichiaratamente fascista mensile femminile, diretto dal giornalista e pubblicitista Giorgio Pierotti Cei.

L'esordio di *Dea* fu un successo, tanto da meritare parole di plauso dall'alta aristocrazia italiana e il riconoscimento della Reale Accademia d'Italia nel 1938. Inoltre, a partire dal 1934 *Dea* si affacciò sul mercato straniero: Germania, Spagna, Ungheria, Romania, Bulgaria, Svizzera, Jugoslavia, Portogallo, Svezia e persino Turchia erano le

nazioni in cui *Dea* fu commercializzata, almeno stando a quanto dichiarato sulla copertina del fascicolo di gennaio del 1941, annata che peraltro si distinse per la presenza delle traduzioni in tedesco, ungherese e spagnolo degli articoli.

Facendo un passo indietro, nel primo fascicolo *Dea* si presentò con un editoriale breve, ma incisivo: «La parola è d'argento, l'immagine è d'oro. Saranno dunque poche le parole che le signore troveranno da leggere in *Dea*: in luogo di queste, disegni di illustri artisti e fotografie. In una rivista di eleganze le parole sono gli inutili intermediari tra il desiderio e l'attuazione, viticci ornamentali che appesantiscono la lucida eloquenza dell'immagine. [...] In tempi come quelli che noi viviamo, tra la guizzante mobilità del cinematografo e il tacitiano schematismo della radio [...]. Vedere vedere vedere: è il motto dell'ora che volge». Con queste parole, *Dea* mise in luce il desiderio di essere una rivista "figlia del proprio tempo", della modernità dell'epoca fascista, ca-

Qui sotto, da sinistra, la copertina di *Dea* dell'ottobre 1936, quella del settembre dello stesso anno e una tavola realizzata per *Dea* da Boccasile.



pace di attirare a sé un pubblico sempre più distratto dal cinematografo ricorrendo ad una grafica accattivante e, soprattutto, preferendo l'immagine alla parola.

Le fotografie e i figurini disegnati da artisti di prim'ordine nel campo della moda e della pubblicitaria – quali René Gruau, Brunetta e Gino Boccasile, solo per citarne alcuni – diedero a *Dea* la fisionomia di un catalogo di modelli, al quale però si aggiungevano rubriche e consigli che potessero ergerla ad «amica e consigliera della signora italiana», come dichiarato nel fascicolo di dicembre del 1933. Tutto questo senza però sconfinare nell'economia domestica più spicciola e nei cliché in merito al ruolo della donna: si trattava pur sempre di una rivista dedicata a lettrici di un certo livello sociale il cui disinteresse per l'attivismo politico veniva premiato con pochi paternalismi, almeno in un primo momento.

Inoltre, come dichiarato nel numero di maggio del 1936, a *Dea* furono affidati i compiti di «valorizzare il prodotto italiano ed arginare, con la concorrenza, l'invasione delle testate di moda

straniere in Italia», in un momento in cui l'*haute couture* francese continuava a detenere il podio in fatto di prestigio e veniva importata per un valore di un milione di lire, come rilevato dall'inchiesta del 1932 condotta da Lydia Dosio De Liguoro su *Il Popolo d'Italia*.

Il porsi come valida alternativa alle blasonate riviste di moda straniere, in primis *Vogue* e *Harper's Bazaar* – colpevoli di incrementare le importazioni e veicolare un'immagine giudicata troppo emancipata e, a tratti, mascolina –, si rivelò un fallimento su tutta la linea; tanto da rendere necessario un provvedimento legislativo

atto a vietare la commercializzazione di fogli periodici stranieri, emanato nel 1940. Ma nemmeno l'intervento della legge fu sufficiente: non solo tali riviste continuarono a circolare perché importate dalla Svizzera dai cittadini più abbienti, ma la stessa *Dea*, specie fra il 1935 e il 1936, trasse particolare ispirazione da *Vogue Paris* e *Vogue UK*, sia per i dettagli di alcune copertine che per la fonte corsiva e ombreggiata del titolo adottata dal mensile milanese fra il maggio del 1935 e l'ottobre del 1938. Inoltre, più di una volta, furono trascritte le menzioni di *Dea* sulle testate francesi. In particolare, l'ultimo numero della seconda annata del mensile, riportò con orgoglio l'articolo comparso nell'ottobre del 1934 sul quotidiano francese *L'Intransigeant*, che esaltava la «grande revue féminine de Milan» in quanto portavoce «des matières et des formes analogues à celle que la couture parisienne a lancées». L'elevazione a motivo di vanto del suddetto articolo, che di fatto sottolineava il rapporto di sudditanza delle fogge italiane a quelle francesi, specie per una rivista come *Dea* votata alla valorizzazione della moda italiana e della sua originalità, rappresentava una contraddizione in essere.

Porre l'accento sulla moda italiana non era semplicemente una questione economica, ma anche politica: in un popolo poco coeso come quello dell'Italia degli anni Trenta, eleganza e gusto per il vestire furono innalzati a elementi identitari utili a definire (in negativo) l'italianità, generan-



do quindi una demarcazione fra italiani e non italiani, fra “noi” e “nemici”. D'altra parte, il sostegno dato al fascismo, espresso esplicitamente o in maniera più subdola, costituì il reale *fil rouge* di *Dea*, la cui vicenda editoriale fu percorsa da continui cambiamenti: dall'avvicinarsi di rubriche dalla vita più o meno breve, ai mutamenti di grafica e formato, passando per la mancanza di continuità nelle collaborazioni giornalistiche. Questo fu evidente, per esempio, negli articoli dedicati all'arredamento che, sebbene potessero vantare

le firme di Rosa Menni Giolli, Giovanni Dazzi e Leonardo Sinisgalli, non mostrarono una netta presa di posizione fra novecentismo e razionalismo e, anzi, giunsero persino a proporre interni anacronistici, dal sapore quasi vittoriano, come quelli della casa dell'attrice Maureen O'Sullivan. La stessa dichiarazione poco sopra riportata, circa la predilezione dell'immagine, fu disattesa già a partire dalla terza annata, con l'introduzione di racconti brevi dai toni tutt'altro che emancipazionisti – fatta eccezione per i racconti di Salvatore Gotta, membro della commissione letteraria di *Lidel* nel 1920, nel corso della terza annata – nonché di numerose rubriche.

Ma fu soprattutto a partire dal 1937 che si verificò un netto cambio di direzione, complice l'ingresso in redazione della moglie di Giorgio Pietrotti Cei, Lia Marinuzzi, che impresse alla rivista una svolta popolare facendo di *Dea* una “creatura ibrida”, che associava ad un prezzo ancora

Nella pagina a fianco, una tavola di Boccasile. Qui sotto, da sinistra, la copertina di *Dea* dell'ottobre 1938, con un disegno di Renato Vernizzi, quella del luglio-agosto 1940, con Alida Valli, e quella del dicembre 1935.

elevato – sebbene inferiore a quello d'esordio – contenuti e inserzioni pubblicitarie più orientati all'economia domestica e quindi, paradossalmente, rivolti a un pubblico poco avvezzo a spendere denaro per articoli voluttuari.

Questa scelta ebbe delle ricadute anche sulla veste tipografica di *Dea*: in particolare, risulta evidente una vicinanza estetica con quella del rotocalco popolare *Eva. Rivista per la donna italiana*, pubblicato a Milano a partire dal 1933 da Rusconi Editore. Dopo i raffinati figurini muliebri di Brunetta e René Gruau e le composizioni dal sapore chiarista e i soggetti di ispirazione fontaniana di Renato Vernizzi, col fascicolo di aprile del 1940 fu infatti inaugurata la serie di copertine con un'impaginazione molto vicina a quella adottata da *Eva* sin dai suoi esordi, caratterizzata da ritratti fotografici acquerellati ritraenti le dive della cinematografia italiana, salvo poi tornare

nell'ottobre del 1942 ai disegni di Brunetta.

In generale, il target del mensile passò da un pubblico elitario a lettrici più che benestanti, ma non "educate" e quindi da plasmare con contenuti circa il ruolo della donna come madre e angelo del focolare, elementi davvero marginali nelle primissime annate, fatta eccezione per la *Rubrica dei vari problemi femminili* apparsa in appena sei fascicoli della seconda annata.

Come accennato in precedenza, il consenso al regime fu il filo conduttore di *Dea* che, a partire dal 1935, fu protagonista di una vera e propria *escalation* in termini di sostegno al regime tanto che, nel settembre del 1940, si autoproclamò «rivista della famiglia italiana e fascista».

Il 1935 fu un anno cruciale: non solo vide la luce l'Ente Nazionale della Moda, ma si assistette anche al lancio della missione autarchica, una nuova "sfida" per la donna italiana che «con as-



solata disciplina [...] darà prova di quella “sobrietà” e di quello “spirito di sacrificio” che sono indispensabili per formare il nostro incrollabile fronte unico di resistenza e di difesa», come affermato nel fascicolo di dicembre del 1935.

Proprio in ottemperanza alla suddetta campagna lanciata dal fascismo, *Dea* si impegnò energicamente per la valorizzazione dell’artigianalità e della creatività italiane e per la promozione dei prodotti nazionali, attraverso reportage – ad esempio, le interviste ai grandi sarti italiani come Giovanni Fercioni ed Elsa Schiaparelli apparse nel fascicolo dell’aprile del 1935 – e pubblicità. Non a caso, rispetto all’annata precedente, le réclame di fibre tessili e tessuti autarchici raddoppiarono e, inoltre, dopo apparizioni sporadiche

nel corso del 1934, la pagina dedicata al Comitato del prodotto italiano divenne

una presenza fissa. Ma si ricorse anche alla pubblicità occulta, sia in servizi che nelle novelle, dove furono citati *en passant* i tessuti autarchici, come nel caso della camicetta, rigorosamente in rayon nero, indossata dalla coprotagonista del bozzetto di Salvator Gotta dell’aprile del 1935. Tale massiccia campagna a favore del prodotto nazionale valse alla rivista una speciale menzione nel *Foglio di disposizioni* del partito fascista, giudicata da *Dea* come un «altissimo riconoscimento» e un «formidabile incitamento a fare sempre di più e sempre meglio». Oltre alla sensibilizzazione in merito ai filati autarchici, fra le iniziative che *Dea* sostenne con vigore non si possono dimenticare le parole di elogio al *Commentario dizionario italiano della moda*, con il quale l’Ente Nazionale della Moda – come affermato da Giorgio Pierotti Cei nel fascicolo di gennaio 1936 – intendeva «invitare le signore a desistere dal malvezzo di infiorare i loro discorsi di tante parole straniere, specialmente quando si tratta di parlare di quanto ha attinenza con la Moda», in virtù della «nuova ventata di patriottismo e di italianità» che pervase l’Italia in quegli anni.

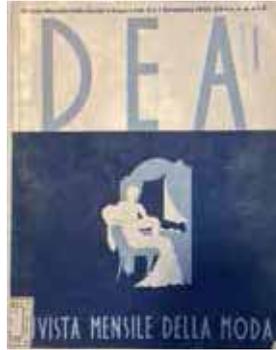


Le leggi razziali emanate nel 1938 non fecero vacillare l’orientamento più che filofascista del mensile, che continuò a intrattenere le sue lettrici con le consuete frivolezze, alle quali però si aggiunsero contenuti dai toni paternalistici per quel che riguardava il ruolo della donna all’interno della famiglia, oltre alle aspre critiche contro il divorzio, come nel fascicolo del gennaio del 1939, solo per fare un esempio. Nemmeno l’avvio delle osti-

Nella pagina a fianco, la pubblicità di un cappello e la copertina di *Dea* del gennaio 1937. Qui sotto, quella del dicembre 1933 e un modellino.

lità, almeno apparentemente, preoccupò *Dea* che continuò a rassicurare il suo pubblico con parole intrise di retorica e di cieco ottimismo circa una certezza, ossia «[...] quella della Vittoria delle nostre armi, perché l'Italia rifatta anche più libera nei suoi mari e nel suo impero, torni alla sua funzione civilizzatrice e torni la pace nei campi, torni l'aratro ad aprire i solchi e la terra ritorni feconda dopo tutto il sangue che l'ha irrorata. Feconda

di quella giustizia per la quale il Duce tagliò con la spada tutti i nodi. Feconda di nuova vita per tutti, per l'operaio e per l'artista, per colui che costruisce e per colui che insegna. Feconda nelle case ritornate serene e liete dove i bimbi cantano fra le braccia materne», come dichiarato nel numero di gennaio 1941. Nel secondo semestre del 1941, l'inasprirsi degli avvenimenti bellici e la regolamentazione della vendita di abiti al dettaglio con il sistema del tesseramento, fecero sì che nel fascicolo di novembre – e per i successivi undici – *Dea* ospitasse un nuovo appuntamento intitolato *Moda in tempo di guerra*. Lungi dal prendere atto della gravità del momento storico o, quantomeno, di farne parola con le lettrici, si trattò di brevi articoli scritti da Lia Marinuzzi che tendevano a sminuire gli eventi bellici e ad esaltare il buon operato della donna italiana, la quale «ha dimostrato di non essere una bambola sciocca, di saper comprendere gli avvenimenti, di uniformarsi, ma ha soprattutto dimostrato di saper fare qualunque sacrificio con serenità, con equilibrio, con letizia» – come affermato nel numero



di novembre del 1941 –, facendo come si suol dire di necessità virtù, e liberando la propria creatività per far fronte al sistema del tesseramento. Ma quali erano questi onerosi sacrifici ai quali *Dea* faceva riferimento? Indossare un abito acquistato ben tre anni prima, cucire da sé un cappello piuttosto che una borsa o, ancora, estrarre da un baule indumenti già più volte usati. Sforzi apprezzabili per donne benestanti, ma non degni di una tale ovazione visto che la maggior parte della popolazione italiana era alla fame.

La vicenda editoriale di *Dea* si concluse bruscamente nel novembre del 1943, per poi riapparire per brevissimo tempo in commercio nel 1948 con il titolo *Fortuna*, che purtroppo fu tutt'altro che un *nomen omen*.

Laura Trafossi

REGISTI E POETI

In questa pagina, Attilio Bertolucci e *La critica cinematografica*, numero doppio 10-11, agosto-settembre 1948 (disegno di Carlo Mattioli).

Nella pagina a fianco, Cesare Zavattini e Vittorio De Sica sul set de *La ciociara*, 1960.

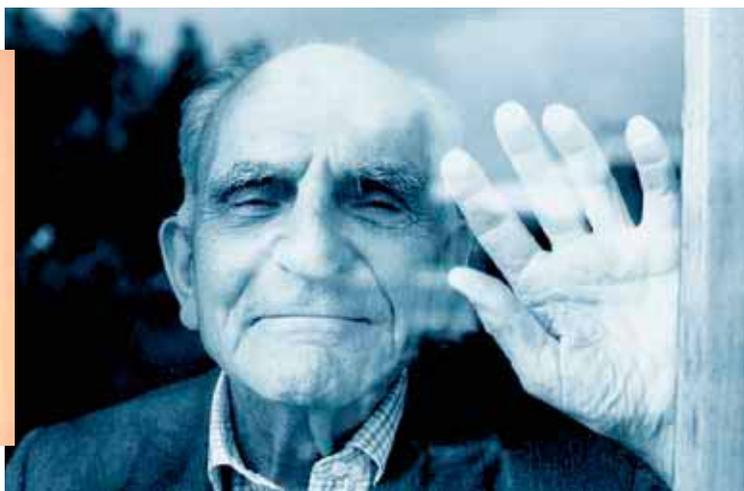
UNA CITTÀ E DUE RIVISTE

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA (1946-48)
E SEQUENZE (1949-51), ENTRAMBE NATE A PARMA

SEDOTTI DALLA NUOVA ARTE

CULLA DI GRANDI TRADIZIONI E OTTIMI SCRITTORI, GIÀ IN EPOCA FASCISTA I SUOI GIOVANI TROVARONO NEI FILM UNA VIA DI FUGA DALLE ANGUSTIE DI REGIME. FU COSÌ CHE, APPENA TORNATI LIBERI...

di ROBERTO CAMPARI





Piccola città di provincia anche troppo celebrata dai suoi abitanti, che hanno continuato a sentirsi eredi di preziose tradizioni ducali, Parma in effetti conobbe, negli anni tra le due guerre e anche nel dopoguerra, momenti culturalmente vivaci.

E ciò grazie soprattutto a personalità di poeti, critici, artisti che magari lì erano nati oppure che vi risiedevano, sebbene ormai prossimi, per avere visibilità nazionale, a trasferirsi a Milano o a Roma.

A Milano, ad esempio, viveva già in quegli anni Cesare Zavattini, che a Parma aveva avuto come allievi Attilio Bertolucci e Pietro Bianchi (cugino di Giovannino Guareschi) dai quali, dice la leggenda (molto accreditata dai suoi protagonisti), era stato portato una sera al cinema, a vedere *La febbre dell'o-*

ro di Chaplin e ne era rimasto folgorato; tanto da diventare il fior di sceneggiatore che sappiamo.

Bertolucci poi era diventato un poeta e Bianchi un critico cinematografico, ma, entrambi laureati in Lettere a Bologna, insegnavano a Parma e, nelle loro classi, parlavano molto anche di cinema.

I giovani evidentemente rispondevano: tanto da fondare, nell'aprile 1937, un cineclub a cura del GUF (sigla dei Gruppi Universitari Fascisti) dove, come già in altre maggiori città italiane, venivano presentati film normalmente quasi esclusi dal circuito commerciale. Scrive Gian Piero Brunetta nella sua voluminosa *Storia del cinema italiano* che erano soprattutto gli studenti universitari a scegliere il cinema non come evasione, ma come impegno culturale-ideologico, quasi prima, modesta forma di ri-

SCELTE UN PO' SNOB

Qui sotto, lo scrittore Luigi Malerba, direttore di *Sequenze*. Nella pagina a fianco, Pietro Bianchi, cugino di Giovannino Guareschi.

UNA CITTÀ E DUE RIVISTE

bellione rispetto al clima asfittico in cui il regime tendeva a chiudere sempre più l'Italia.

Bianchi e Bertolucci, entrambi in tempi diversi critici cinematografici del giornale cittadino, erano naturalmente parte attiva in questa iniziativa, che trovò un'ovvia sospensione nei tragici anni della guerra. Ma che riprese nel dopoguerra con l'emergere di nuove figure: Antonio Marchi, Fausto Fornari e Luigi Malerba.

Ai primi due si dovette la fondazione e la direzione di una rivista, *La critica cinematografica*, uscita a Parma dal 1946 al 1948. Ed era abbastanza insolita



se paragonata alle altre riviste di cinema, anteriori, contemporanee o posteriori: tipograficamente raffinata, rinunciava di proposito ad ogni immagine fotografica sostituita, persino nelle copertine, da disegni di pittori come Mino Maccari, Ottone Rosai e Carlo Mattioli (unico parmigiano, dal 1935, se pure nato a Modena). Nell'editoriale del primo numero, gennaio-febbraio 1946, non firmato ma scritto quasi certamente dal direttore, Antonio Marchi, si definisce la scelta di rinunciare alle foto una «innocente civetteria» dovuta al fatto che «chi è molto innamorato non ha bisogno di tenersi davanti agli occhi l'immagine dell'essere caro». E l'amore è, naturalmente, quello per il cinema, definito «il più grande regalo che la civiltà moderna abbia fatto agli uomini del nostro tempo», del tutto autonomo rispetto alle altre arti; salvo che poi non solo ci si serve di pittori per le illustrazioni, ma si cercano, a firmare gli articoli, letterati, storici dell'arte, politici ed economisti.

Non tutti, infatti, erano allora convinti, nel caso del cinema, che si trattasse di un linguaggio artistico: un ermetico come Oreste Macrì ne criticò, in un articolo pubblicato sulla rivista, l'eccesso di realismo e immediatezza, in quanto, sosteneva, in questo caso non era più il poeta che manipolava la realtà a fini artistici, ma la realtà stessa che diventava poesia. Anche Francesco Arcangeli, critico d'arte, scriveva sul secondo numero che il cinema trovava un limite insormontabile nella meccanicità della fotografia, aspetto ineliminabile se pure questa fosse stata sempre a colori (allora non lo era, come sappiamo). Molte perplessità anche da parte dei crociani Bigiaretti e Frosali; poi nel dicembre 1948 Benedetto Croce in persona interveniva con una lettera alla rivista *Bianco e Nero*, quella edita dal Centro Sperimentale di Cinematografia, affermando che se il

cinema veniva percepito come arte, arte era, punto e basta.

Forse anche per questo, le perplessità scemarono: dall'ottavo numero (maggio-giugno '48) apparvero anche fotografie, mentre letterati e artisti diminuirono rispetto ai critici specifici. Che erano, ed erano sempre stati, in primo luogo quelli di Parma, i più vecchi Bertolucci e Bianchi e i più giovani Marchi e Fornari, direttore e condirettore della rivista stessa. In quanto a Cesare Zavattini, da tempo emigrato a Roma e attivissimo nel cinema, è abbastanza curioso trovare nel numero datato dicembre '46 (cioè dopo che aveva scritto la sceneggiatura di *Sciuscià*, in pieno periodo neorealista) un'intervista in cui il geniale Za afferma di voler lasciare il suo lavoro in quel campo, perché il ruolo dello sceneggiatore sarebbe frustrante, sarebbe come preparare una donna all'amplesso finale, che compete sempre al regista. Restando nell'ambito dei capolavori neorealisti della coppia De Sica-Zavattini, è comunque ancora più curioso trovare, nel n. 10-11 della rivista, una dichiarazione dello scrittore Luigi Bartolini pentito di avere concesso il suo *Ladri di biciclette* per il cinema, «arte inferiore»: ma chi ricorderebbe oggi quel titolo, se non vi fosse stato il film?

I redattori, per fortuna, non dovevano pensarla allo stesso modo: infatti già dal secondo numero troviamo un editoriale, *Fiducia nella povertà*, esplicita dichiarazione di poetica neorealista, in appoggio al grande momento del migliore cinema italiano contemporaneo. E prima della chiusura (che fu nel novembre 1948) troviamo un editoriale in cui si esprime la preoccupazione che il nostro cinema, dopo avere dato al cinema americano una buona lezione



di realtà, possa annegare nella palude conformista di quello. (In verità grandissimo, se visto oggi; ma bisogna rispettare la temperie culturale dell'epoca). A neppure un anno dalla cessazione de *La critica cinematografica*, nel settembre 1949, uscì il primo numero di un'altra rivista di cinema, *Sequenze*, diretta da Luigi Malerba, cinefilo finora assente dalle imprese parmigiane ma che, soltanto ventunenne, aveva da poco incominciato a collaborare con la rivista nazionale *Cinema*. Giuseppe Calzolari, da sempre e per sempre cinefilo, vi fu unico redattore, mentre l'editore era il parmigiano Maccari. Gli intenti appaiono in questo caso meno intellettualistici, meno snob nei confronti di un tipo di spettacolo sul valore artistico del quale non troviamo più discussioni. Ma la principale novità di *Sequenze* è che ogni numero si pone come fosse un libro, come una piccola monografia a tema unico, con un curatore e vari interventi. Appaiono sempre le fotografie, non solo in copertina ma anche con inserti.

Nel '50 Malerba si trasferì a Roma, dove andò dapprima a lavorare per l'editore Bestetti diventando poi fortunato sceneggiatore, con Lattuada e altri registi, e infine scrittore, autore di romanzi, a cominciare dagli anni Sessanta. A Parma restava solo Calzolari, sebbene Malerba avesse mantenuto la dire-

MONOGRAFIE

Il numero di *Sequenze* dedicato a
Il colore nel film,
curato da Guido Aristarco.

zione fino alla chiusura della rivista, nel giugno 1951.

Il primo numero di *Sequenze* si intitola *Il colore nel film* ed è curato da Guido Aristarco: si tratta di un problema centrale in anni in cui il cinema era ancora prevalentemente in bianco e nero ma il colore si stava affermando (fino a dominare totalmente dagli anni Settanta). Troviamo qui numerose discussioni, con una visione spesso negativa del cinema a colori: Salvatore Quasimodo, ad esempio, è autore di un articolo in cui stronca i *cartoons* di Walt Disney (che altri invece difendono, come ad esempio Rudolf Arnheim, pur contrario in linea di principio al colore) e afferma che il cinema potrà al massimo raggiungere il livello di uno Sciltian, ma non quelli di Giotto o di Van Gogh. La copertina riproduce un'inquadratura dell'*Enrico V* (1945) di Laurence Olivier, il cui uso del colore è lodato negli interventi di Giulio Cesare Castello e di Glauco Viazzi. Ma si parla anche del colore come si trova in alcuni successi hollywoodiani dell'epoca (*Via col vento*, *Duello al sole*, *Femmina folle* di John M. Stahl, meno famoso, ma sul quale si dilunga, nel suo saggio, il curatore Guido Aristarco). L'articolo più interessante è *Il colore non viene dall'America* di Michelangelo Antonioni, dove il regista riprende un discorso già impostato in precedenza sul *Corriere Padano* e su *Cinema* sostenendo la validità del colore come elemento espressivo a patto che non venga usato in termini naturalistici come nel cinema americano (fa gli esempi de *Il cucciolo* e di *Duello al sole* il cui Technicolor, ad uno sguardo odierno, non è certo naturalistico). Antonioni si augura che il



colore venga impiegato come in molta pittura contemporanea, dove «i verdi non sono sempre erba né i blu sempre cielo», idea alla quale egli poi resterà fedele come regista, mettendola in pratica nel suo primo film a colori *Il deserto rosso* (1964), e poi ancora, con l'ausilio dei mezzi elettronici, ne *Il mistero di Oberwald* (1980). C'è anche la previsione che un giorno tutto il cinema sarà a colori, con sparizione del bianco e nero (cosa in effetti verificatasi circa due decenni più

tardi) e l'idea, già professata da Ājzenštejn (il cui saggio *Colore e significato* sarebbe stato pubblicato per la prima volta in Italia proprio sul secondo numero di *Sequenze*), del significato esclusivamente culturale, e non invece simbolico, fisso aldilà dei tempi e delle culture, dei colori stessi.

Glauco Viazzi cura due numeri di *Sequenze* sul cinema sovietico, cioè quello proibito negli anni del fascismo e che costituiva dunque, nel dopoguerra, una scoperta, favorita naturalmente anche dalle posizioni ideologiche di molti intellettuali del tempo. Vi fu poi un secondo numero curato da Aristarco sull'importanza del Neorealismo, nel quale intervenne anche Georges Sadoul, il massimo critico marxista dell'epoca. Nel giugno-luglio 1950 fu pubblicato un numero doppio sul divismo a cura di Fausto Montesanti, che parla di scomparsa del divismo cinematografico (senza accorgersi di alcune star emergenti, del calibro di Marilyn Monroe e Marlon Brando). Ma, nel 1951, anche *Sequenze* chiudeva; e le future riviste pubblicate a Parma non avrebbero più riguardato il cinema.

Roberto Campari



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



NOTTI DI PAURA

Nella pagina a fianco e nelle successive,
le copertine di alcuni
libri noir citati dall'autore.

UNO SCRITTORE ALLA SCOPERTA DI MILANO

STORIA DI UN'INIZIAZIONE QUASI PER CASO

CITTÀ NOIR E ALTRI DEMONI

L'AUTORE COMINCIÒ A SCRIVERE RACCONTI "NERI PIÙ NERI DELLA MEZZANOTTE", POI LI PORTAVA IN GIRO PER FAR ASSORBIRE LORO GLI EFFLUVI DEI NAVIGLI E L'ARIA DEL LORENTEGGIO E DI BRERA

di COSIMO ARGENTINA

Le sensazioni vanno e vengono attraverso strani eventi, fenomeni innaturali che mostrano il volto più disumano del Grand Guignol urbano. Taranto è un vicino zoppo e deforme che succhia l'aria appoggiato a un muro, il rantolo di un cane che cerca di vomitare, il grido di un uccello notturno sistemato su un'antenna televisiva, una donna che maledice i suoi figli, il crollare dei cartoni delle pizze e le lattine di birra sistemati davanti a un cancello corroso. Questo e altro... Pensieri che mi percorrono il cranio quando abbandonando la mia città dirigo la prua verso la Lombardia per poter provare a diventare uno scrittore... Sono arrivato a Milano sul finire del novembre del 1990 con in tasca una nomina da precario. Nel telegramma c'era scritto «presentarsi al Paclé di

Limbiate entro 48 ore per una supplenza di Diritto ed economia politica». Al che avevo caricato nella mia Citroën AX Halley un borsone con dentro un cambio, un accappatoio, ciabatte, una radio e i libri di Chandler, Dashiell Hammett e James Ellroy. Di Ellroy mi ero portato dietro *Prega detective*, *Dalia Nera*, *L'angelo del silenzio* e *Il grande nulla*. All'ultimo momento avevo ficcato nel borsone anche un paio di libri di Philip K. Dick e *Vita attraverso le lettere* di Edgar Allan Poe. Avevo più libri che biancheria e mia madre alla partenza aveva assunto la sua solita espressione di quando mi perdevo a leggere piuttosto che riordinare la camera. Insomma lasciavo Taranto verso le sei del mattino per fare un'esperienza lavorativa a Milano che sarebbe dovuta durare sette-otto mesi, ma che si sarebbe prolungata per oltre trent'anni.

Che ci fa un uomo in una città lontana mille chilometri da casa quando nella sua terra ha già un lavoro come procuratore legale, una nomina in una scuola privata e un contratto con un quotidiano come cronista di nera e giudiziaria?

Il Nord me lo raffiguravo come un mondo oscuro e meticoloso percorso da personaggi alla Frank Miller e da eroi solitari. Pioggia, arsenico e merletti sempre nuovi. E poi Milano era il mondo della parola... La scrittura, il verbo fatto asfalto, catrame e fumi sevesiani ad alta concentrazione di nitroglicerina.

Amavo il noir anche se non mi ritenevo un narratore di genere, e in realtà non ero nemmeno un narratore perché non avevo pubblicato niente e a quei tempi volevo giusto annusare l'aria che sape-

va di polvere da sparo e tentare un giro alla roulette russa con il tamburo a due proiettili.

A Milano me ne andai a vivere in un alberghetto equivoco in zona Maciachini a 15mila lire al giorno e sul letto impidocchiato cominciai a scrivere brevi racconti neri... Neri più neri della mezzanotte...

Poi li portavo in

giro per la città in una cartelletta trasparente per far assorbire alla carta gli effluvi dei Navigli, di Brera, di Quarto Oggiaro, del Lorenteggio e soprattutto dell'hinterland nord coi suoi cononi d'ombra fatti di fabbriche dismesse e transiberiane morbose. La mattina sul presto scendevo da Xi

Jing a bere un caffè e a un tavolo del bar leggevo il giornale fumando una *Marlboro*. Quel quotidiano mi aprì al mondo del noir milanese, al mondo delle associazioni culturali esoteriche, delle librerie come alcova, mi spalancò uno *stargate* che dava direttamente su presentazioni di autori e letture, mi fece accostare a mentori nascosti come premonizioni tra le esalazioni di anidride carbonica e millantatori di successo editoriale, e tutto questo non costava nulla.

Spaccai le ventiquattrore in due sezioni asimmetriche. Di giorno e fino alle due e un quarto ero un professorino di belle speranze pronto a cogliere il calcio in culo d'ingresso nella pubblica istruzione. Dal tardo pomeriggio a notte fonda ero al soldo di un anfitrione giullare sotto le mentite spoglie di me stesso e girellavo qua e là cercando di capire



come diavolo funzionava la giostra dello *scriptorium* meneghino.

L'urlo dello strillone era ancora vivo in me sicché tentai di entrare a gamba tesa nella redazione del quotidiano *La Notte*. Toc toc toc... bussai chiedendo del direttore, ma Cesare Lanza era assente e dunque me la giocai con un redattore portandogli dei brevi articoli che avevo messo giù per i giornali ionicci. Stupri, omicidi, processi alla Sacra Corona Unita, ritrovamenti di cadaveri mutilati. Mi dissero che mi avrebbero fatto sapere e io di tanto in tanto tornavo all'attacco recando con me altri pezzi da artiglieria pesante: la faida tra i Modeo, matricidi, l'assassinio del mellonaro De Vitis...

Milano era panettone e Scerbanenco e io m'ero nutrito delle storie del bolscevico naturalizzato più che dell'uvetta e della frutta candita e dunque percorrevo di notte vie strappate alla neve e alla pioggia infilandomi di volta in volta in caffè letterari o in librerie alternative, subliminali, caotiche...

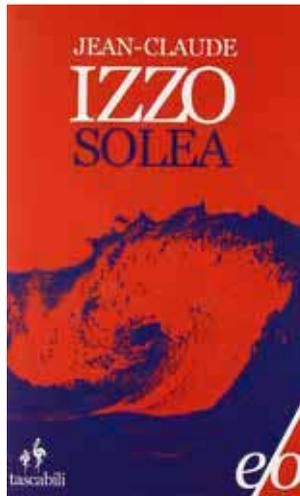
Una sera capitai in un bar dalle parti di via Paolo Sarpi. Zona franca nel mar della Cina, il locale ospitava una serata di letture di pagine dei gialli Mondadori. La gente fumava e se la chiacchierava e c'erano sigari impennati, cravatte alla Bogart, fumo di Londra indossati senza andare troppo per il sottile... Fu lì che sentii parlare per la prima volta della Scuola dei Duri di Milano, un manipolo di amanti del genere noir, tutti scrittori o aspiranti tali, che se

la tiravano di coltello e calamaio in giro per bettole trangugiando Habana rum e birra. I capitani coraggiosi della feccia dantesca erano Andrea G. Pinketts e Andrea Carlo Cappi. Salivano su un palco improvvisato e schiacciavano considerazioni su Hammett, Deaver e sul *Silenzio degli innocenti*. Lì dentro si parlava di letteratura in modo non convenzionale tanto che Dostoevskij e Sam Spade del *Falcone maltese* venivano menzionati come fossero fratelli maggiori. Gli incontri non erano ingessati e la ciurma scartava a destra e sinistra rimbalzando sulle battute su Mario Puzo, le considerazioni su Bram Stoker e c'erano dei momenti in cui a chiudere gli occhi e serrare le mascelle saresti potuto essere nella Marsiglia di Jean-Claude Izzo ascoltando gli scaricatori del porto cantarsela sull'ultimo omicidio alla banchina 12. Gli affabulatori di quelle serate erano milanesi a

passo pesante e intonavano le canzoni di Fred Buscaglione di Califano e di Jannacci, scarpe da tennis comprese fino a quando il rum terminava e non restava che rientrare in tana in ginocchio.

Ma quegli uomini contornati da donne bellissime e fatali la mattina potevano svegliarsi intorno a mezzogiorno mentre io avevo l'altra sezione vitale e la mia sveglia analogica partita alle 6 e 25 senza se e senza ma.

Perciò non sempre riuscivo a essere della partita, ma comunque nei pomeriggi di freddo e con le mani ficcate in tasca me ne andavo in giro coi racconti che intanto diven-

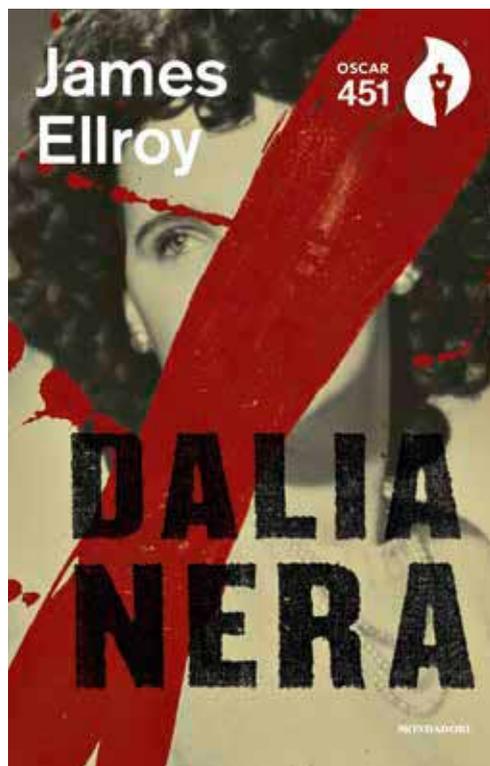


tavano sempre più numerosi e cattivi. Erano, quei racconti, neri, duri, violenti... Appartenevano a una dimensione dove io ero Dio e mi esibivo per me stesso sbattendo sul foglio una rabbia incistata nei miei tessuti connettivi. E girovagando come un nomade in un modo o nell'altro arrivavo sempre a una delle mie poste ricorrenti: via Senato 13, il santuario. Mi fermavo davanti al portone a due passi da San Babila e cercavo di forzare la serratura per provare a sgattaiolare all'interno dell'androne del palazzo dove viveva Fernanda Pivano. Una sera trovai il portone mezzo aperto, entrai e ficcai nella cassetta delle lettere della traduttrice di Hemingway e Charles Bukowski un fascio di racconti e l'indirizzo del mio albergo e il numero di telefono dello stesso.

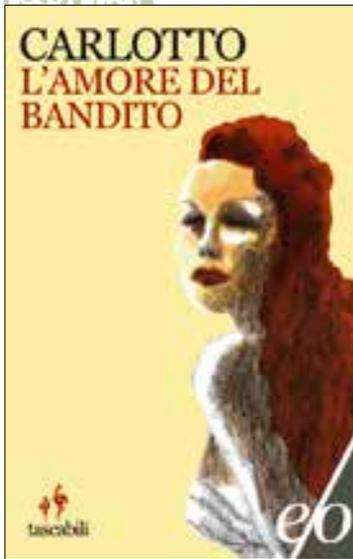
Tempo due giorni e il *conciierge* mi passò una telefonata. L'uomo della reception era un ex becchino beccato a togliere i denti d'oro ai cadaveri nel cimitero di Bollate. Aveva basette grigie e occhi da bastardo e ogni volta che rincasavo lo trovavo mezzo ubriaco che sfogliava riviste porno farfugliando contro la vita che lo relegava tra i pidocchi e le zecche di un hotel di quart'ordine e di conseguenza ce l'aveva con il mondo.

E sia come sia raccolsi la cornetta e al telefono era LEI, Fernanda Pivano. Sì, aveva letto i miei racconti ma li giudicava troppo crudi e cruenti. Sì, lo stile le piaceva un sacco. Mi diede dei nominativi a cui rivolgermi e quello fu il la per la mia carriera di piccolo scrivano tarantino.

Spedii roba mia a tutti quelli della lista di Nanda. Alcuni non mi risposero, alcuni mi diedero appuntamento, altri mi dissero che non c'era trippa per gatti. Ma tutti erano concordi sul fatto che senza un romanzo pronto non potevo andare da nessuna



parte che i racconti non se li filava nessuno. Intanto la mia vita allo schiaffo andava avanti. A volte la sera finivo sui Navigli e in un bar avevo conosciuto una compagnia di attori di teatro e saltimbanchi che stavano cercando di metter su uno spettacolo demenziale. Mi innamorai perdutamente di una rossa naturale che camminava sul cavo d'acciaio, ma la ballerina equilibrista era legata al



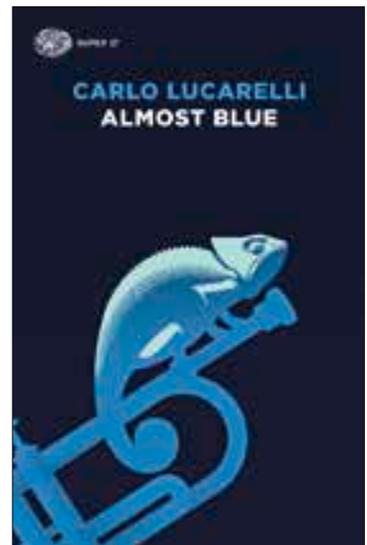
capocomico e non mi degnò mai di uno sguardo. Con loro bazzicavano renitenti e altra gente con carichi pendenti. Un compendio da codice penale. 41 bis schivato come le pallottole che avevano rischiato di mandargli in pezzi il cervello. Uomini nervosi, sempre all'erta, impudenti, pronti

alla rissa. Una sera il capocomico ci invitò tutti al bar del Baffo a mangiare qualcosa che somigliava a un gelato. Lì conobbi Alda Merini.

«Sono di Taranto», le dissi, perché conoscevo il suo vissuto e il suo ricovero nell'ospedale ionico. E lei: «Taranto, città maledetta!». Cominciammo a cantarcela su Taranto e Milano e diventammo amici. Le diedi da leggere i racconti noir e lei mi disse che dovevo essere ben incazzato per scrivere di Testimoni di Geova fatti a pezzi e investigatori falliti che cercavano ragazze androgine. C'era qualcosa nei miei scritti che la spingeva ad andare avanti nelle letture, una vena poetica nascosta, mi disse. Continuai a frequentarla fino al giorno della sua morte e continuai anche a frequentare Andrea Pinketts che presentò alla Tikkun di Ermanno Trit-

to il mio primo romanzo pubblicato da Marsilio. In quella libreria metafisica oltre Porta Genova mi ritrovai scagliato in un mondo di giornalisti d'assalto, nane gravide ed esibizionisti da cesso pubblico. Ma avevo un romanzo e a presentarmelo c'erano Pinketts e Crovi. In realtà prima di spedirlo alla Marsilio il manoscritto a Olivetti portatile lo avevo fatto leggere a Raffaele Crovi. Crovi era un mostro preistorico, una rana cresciuta a dismisura dotata di un'intelligenza metallurgica. Il suo fiuto era pazzesco. Crovi era proprietario della casa editrice Camunia e la sede si trovava in fondo ai Navigli. Camunia era un ricettacolo di personaggi strambi e ambigui e Crovi era il protagonista incontrastato. Il numero uno. Mi adottò e mi diede dei consigli. Mi suggerì alcune letture. Mi disse che stava per cedere Camunia e mi parlò di Tiziano Scravi dicendomi che era un genio. E siccome in linea di massima gli davo ascolto mi accostai all'universo di *Dylan Dog* e anche le mie letture a fumetti si tinsero di noir.

Crovi era un figlio dell'Appennino toscano-emiliano, ma Milano la conosceva come le sue braghe. Mi

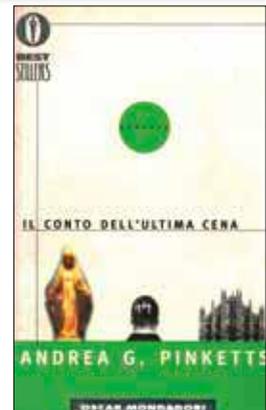


Qui sotto, Andrea G. Pinketts, pseudonimo di Andrea Giovanni Rodolfo Pinchetti. Mancato ancora giovane lo scorso anno, è stato vincitore di molti premi letterari, tra i quali due edizioni del MystFest e il Premio Scerbanenco.

parlò della città, dei luoghi maledetti, della gente di cui diffidare e di quelli col cuore in mano, dei puri e dei parassiti e disse la sua sul modo in cui scrivere noir e di come i libri venissero letti nei meandri della metropoli, nei centri sociali e nelle librerie giuste se uno sapeva dove cercare. E dunque cerca che ti cerca mi imbattei nella libreria di Tecla Dozio in largo della Crocetta. Tecla era una donna dagli occhi magnetici che aveva allevato tutti gli scrittori di noir della Lombardia e non solo. Era la mamma sacra di tutti gli aspiranti giallisti. La dea Kali dei narratori. Dal giorno della nostra conoscenza non mancò mai di ordinare i miei libri, leggerli e poi metterli in bella mostra nella Libreria del Giallo. Se le dicevo che non ero uno scrittore di genere, lei ribatteva: «Tu sei più noir di tutti gli scrittori di noir che conosco». Era una grande, Tecla. Eravamo tutti lì, anche solo per un caffè. Tu ci entravi e trovavi a sfogliare libri Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli, Sandrone Dazieri e Paco Ignacio Taibo II (in ciabatte)... Nella sua libreria conobbi un tizio dai lunghi capelli e l'andatura trucida che lavorava all'obitorio del Niguarda e arrotondava uccidendo cavie per un'industria di farmaci ad Affori. In pratica doveva eliminare gli animali che erano stati usati per provare un farmaco. E fu lui che una sera mi portò dentro un bar di Cesano Maderno dove in passato se l'erano fatta



quelli della banda della Comasina, il bel René Vallanzasca ed Epaminonda. Sedendomi a uno dei tavoli di quel locale vecchio di cent'anni mi venne l'idea per il mio secondo romanzo. E fu così che nacque il *Blu Seves*, che pubblicai sempre con Marsilio, ma non prima di aver sposato la silenziosa oscura e sciamanica cassiera di quel locale tanto evocativo quanto maledetto. La ragazza era di Santa Maria di Leuca, una vera mambo da vudù caraibico... Insomma, il noir me lo portavo in casa.



Cosimo Argentina

DIVINA

Nella pagina a fianco,
Eleonora Duse, la più grande attrice
italiana di tutti i tempi.

VITE D'ARTISTA

VOLEVA ARGINARE L'IGNORANZA DI ATTRICI E ATTORI

DUSE, LETTRICE BULIMICA

ALLA VIGILIA DELLA GRANDE GUERRA, IMMAGINÒ A
ROMA UNA CASA DELLA CULTURA. PER REALIZZARLA
CEDETTE IL SUO VILLINO SULLA NOMENTANA, DOVE
ABITAVANO ANCHE PIRANDELLO E LA DELEDDA

di VALERIA PALUMBO

Nella primavera del 1916, Eleonora Duse, forse la più grande attrice italiana di sempre, attraversava un periodo difficile. Aveva abbandonato le scene nel 1909, a 51 anni, dopo una serie di pesantissime *tournées* all'estero e al culmine della fama.

Era stata una sorpresa. La fine della decennale e devastante relazione con Gabriele D'Annunzio, nel 1904, non solo aveva rilanciato la sua carriera, ma le aveva permesso di rinnovare il suo repertorio. Vi erano stati accolti anche testi modernissimi come *Monna Vanna*, lavoro "femminista" (vi si tratteggiava un'eroica figura femminile) di Maurice Maeterlinck, del 1902, portato al Lirico di Milano nel 1904, che avrebbe avuto diverse versioni cinematografiche e sarebbe diventato un'opera incompiuta di Sergej

Rachmaninov. Era il segno che Eleonora Duse fosse a conoscenza delle più innovative correnti artistiche del suo tempo, in particolare nordeuropee e che vi attingesse per il suo repertorio.

Il 23 ottobre 1905 l'attrice-regista (ereditava la tradizione delle capocomiche e prime attrici) fu in scena anche con *L'albergo dei poveri* o *I bassifondi* di Maksim Gor'kij al Théâtre de l'Œuvre di Parigi, con la compagnia di Aurélien Lugné-Poe. La Duse recitò, sia pure in italiano, nel ruolo secondario di Vasilisa, tenutaria di uno squallido dormitorio. Non solo non rivendicò per sé il ruolo di prim'attrice, in accordo con la sua fama internazionale, ma nemmeno volle un compenso alla sua altezza. Poco dopo portò la *pièce* al Teatro Manzoni di Milano con la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi.

Però, appunto, dopo essere diventata anche la mi-

glior interprete delle straordinarie figure femminili di Henrik Ibsen, nel 1909 scelse il ritiro. Era stanca, malata. Contava di farcela, economicamente e moralmente. Sbagliava. Fra l'altro, sua figlia, Enrichetta, che nel 1908 aveva sposato un ricco docente svizzero, Edward Bullough, che insegnava in Inghilterra, non l'aiutò mai. Eppure era benestante anche grazie alla madre. Bigotta e da sempre lontana dal suo mondo, Enrichetta considerava la vita dell'attrice uno scandalo. Così la Duse dovette tornare al lavoro. «Si deve lavorare. Il lavoro è il pane e il sale della vita – al lavoro dunque!»: commentò.

Contattata dal produttore Ambrosio di Torino, accettò di prendere parte a un film di Febo Mari, modesto attore e ancor più modesto regista, ma di successo. La Duse chiese però di scegliere i soggetti, di scrivere la sceneggiatura, di avere la direzione artistica. Il cinema l'appassionava già da qualche tempo. Era affascinata dai suoi aspetti tecnici, dalla sua portata innovativa, dalle possibilità che apriva, benché, per una donna che aveva basato gran parte della sua carriera su un uso moderno della voce, il cinema muto poteva sembrare limitante.

Eleonora aveva però rifiutato di lavorare, nel 1915, con David Wark Griffith, il primo, mitico regista statunitense. E anche con l'Ambrosio non volle accettare molti ruoli che le vennero proposti. Si prese, insomma, il suo tempo. La svolta arrivò con un consiglio della scrittrice e giornalista napoletana Matilde Serao, sua amica da sempre, che le suggerì di trasferire sullo schermo il romanzo di una scrittrice donna: *Cenere*, di Grazia Deledda (per inciso, premio Nobel per la Letteratura nel 1926, forse in concorrenza con la stessa Serao).

La Duse si lanciò nel progetto con entusiasmo: scrisse la sceneggiatura, impostò le inquadrature spi-



randosi alla pittura di Giotto. E, alla fine delle riprese, scontenta del distacco frettoloso con cui Mari aveva girato le scene dell'infanzia del protagonista, volle rifarle. La storia era insolita per il cinema italiano di allora: una madre costretta ad abbandonare il figlio per garantirgli una buona educazione, lo ritrova alla vigilia di un matrimonio benestante e si rifiuta di seguirlo per non rovinarne la reputazione. Addirittura riesce, con la sua morte, a evitare che lui, tormentato dai sensi di colpa, torni a prenderla con sé. La scena del ritrovamento del cadavere è una sorta di deposizione alla rovescia che rivela la profonda cultura artistica della Duse. C'era tutta l'Italia retrograda dell'epoca in quel film, non soltanto la Sardegna profonda raccontata dalla Deledda. E la scelta della Duse dimostra un coraggio insolito (la Ambrosio riuscì poi a bloccare le riprese de *La donna del mare* e nessuno dei successivi progetti cinematografici dell'attrice andò in porto). Fu una scelta inevitabile visto che Eleonora aveva all'epoca 58 anni ed esibiva, con grazia infinita ma pochi margini di incertezza, la sua canuta, incipiente vecchiaia? Nient'affatto. Fu una scelta di cultura,

in parte anche autobiografica, una denuncia della società patriarcale, che aveva imposto tanti limiti anche alla sua carriera, una fiera rivendicazione che anche una donna matura potesse calcare le scene. Fu una decisione così consapevole ed elaborata che quando Grazia Deledda, nel marzo 1917, vide la prima del film, commentò: «È tuo, non mio».

A quella *première* aveva assistito un'altra scrittrice, dalla fama "scandalosa", Colette, che rimase incantata, giustamente, dal movimento delle mani della Duse: le descrisse come ali battenti che estendevano le loro ombre sino al davanzale della finestra. Il film fu però un fiasco. I critici commentarono che il pubblico italiano non era pronto per un'opera del genere: non era una storia d'amore e per sovrappiù finiva male. Lei rispose piccata, accusando invece i critici: «È film d'arte, con una donna diritta, con i capelli bianchi... Non è il loro genere».

Questo episodio, in fondo marginale, della vita e della carriera di Eleonora Duse evidenzia però due elementi fondamentali: il fatto che abbia sempre lavorato con le donne e si sia circondata di figure femminili, quasi sempre intellettuali di primissimo piano.

Si tratta di un fatto rilevante perché, nonostante i limiti imposti dal voler recitare soltanto in italiano (a differenza, per esempio, della precedente regina del teatro italiano, Adelaide Ristori) e la diffidenza che ancora circondava, in Italia, il teatro di prosa, Eleonora Duse fu una protagonista assoluta

della scena culturale internazionale. La sua figura assunse un rilievo crescente tra la fine dell'Ottocento e il 1924, anno della sua morte, avvenuta a Pittsburgh, negli Stati Uniti, durante una *tournée*. La regista, attrice e produttrice Eva Le Gallienne le dedicò un saggio, *The Mystic in the Theatre. Eleonora Duse*, in cui la dipingeva come una super donna nietzschiana.

Eppure l'attrice, in una visione discriminatoria sia verso le donne sia verso il teatro, viene ricordata quasi sempre in relazione ad alcuni dei suoi partner, in particolare Gabriele D'Annunzio e Arrigo Boito. Il secondo ostentava disprezzo per il teatro di prosa (tanto da voler sempre tenere segreta l'ultradecennale relazione con l'attrice) e mostrava di preferirgli di gran lunga il melodramma. Ciò nonostante convinse la Duse a mettere in scena una sua deludente riduzione dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. È abbastanza paradossale che il più illuminato Giuseppe Verdi, del cui *Otello* Boito aveva scritto il libretto, avesse pubblicamente ammesso che, se avesse visto prima la Duse ne *La Dama delle camelie* (di Alexandre Dumas), avrebbe fatto diversamente *La Traviata*. La Duse la portò in scena dal 1882 e andò via via marcando la sua differenza con

la versione della sua "rivale", la francese Sarah Bernhardt. Tanto quanto la bravissima Bernhardt indugiava in scene madri, pianti, singhiozzi e decessi in scena, la Duse sottraeva, rendeva umano, incarnava. Questo è un punto fondamentale del suo rapporto con le



opere letterarie e della sua straordinaria capacità di trasformare le eroine dei romanzi tardo ottocenteschi in donne reali. Meglio: i grandi scrittori russi, in particolare Tolstoj con *Anna Karenina*, erano già riusciti nel miracolo (che la letteratura maschile italiana non ha replicato) di creare personaggi femminili tanto credibili quanto capaci di diventare archetipi. Ma la Duse seppe anche renderli vivi, interpretando ogni sera in modo diverso le protagoniste dei drammi sempre più innovativi che sceglieva per il suo repertorio.

La sua *tournee* in Russia del 1891 ebbe un effetto rivoluzionario anche su Anton Čechov. Lo scrittore e drammaturgo, dopo averla vista recitare, affermò che finalmente comprendeva perché il teatro russo era noioso. Sostenne che, anche senza conoscere una parola di italiano, aveva capito tutto del dramma e che la grandezza della Duse stava nel suo «minimalismo»: non declamava mai, a differenza delle attrici del suo tempo. I critici russi furono del suo stesso parere e sottolinearono che Eleonora «sentiva e si immedesimava» nel personaggio, che era una musa del romanzo russo perché il suo realismo era quello di Dostoevskij e Tolstoj. Lei rispose, forse con una dose di *captatio benevolentiae*, ma anche fedele a se stessa: «Io sono in estasi! Son venuta in uno stato d'animo assai nervoso... Quest'accoglienza mi è giunta in fondo all'anima, mi ha preso tutta e io ho recitato con così vivo slancio come da tempo non mi accadeva... Io comprendo tutta l'anima slava, sento tutte le sue complesse vibrazioni».

Di certo era consapevole della distanza tra la grandezza dei romanzi russi e la povertà del teatro slavo. Che però proprio da lei, o meglio dalla lezione che Konstantin Stanislavskij trasse dal suo stile (lei non



scrisse mai nulla sul suo modo rivoluzionario di recitare), seppe trarre lo spunto per un cambiamento radicale. Quando tornò in Russia nel 1908 e ri-affrontò *Rosmersholm* di Henrik Ibsen, Eleonora conquistò anche Vsevolod Mejerchol'd, il teorico dell'importanza della regia, ovvero il campione di un teatro contrario a quello di Stanislavskij, basato sulla capacità dell'attore di interiorizzare il personaggio. Attraverso di lui, ma anche dalla lezione diretta che Lee Strasberg trasse dall'osservare la Duse durante la sua ultima trasferta, al Broadway Theatre, lo stile dell'attrice italiana si è trasmesso all'intero cinema statunitense. Charlie Chaplin, guardandola recitare quando aveva 35 anni, disse: «Eleonora Duse è l'artista più grande che abbia mai visto. La sua tecnica è così compiuta da non essere più tecnica. Se solo sapessimo dirigere i film così com'è stata diretta questa piccola *pièce*!».

Tutto questo non soltanto per sottolineare l'importanza che la recitazione della Duse ha avuto per il teatro e il cinema internazionali. Ma anche per evidenziarne la dimensione internazionale e l'alto livello culturale. Nel dicembre del 1906, solo per fare un esempio, l'attrice riprese alla Pergola di Firenze il *Rosmersholm* di Ibsen con la fantasmagorica scenografia di Gordon Craig, compagno di Isadora Duncan, a sua volta carissima amica della

Duse. Scenografie così non si erano di fatto mai viste. E si videro poco dopo, dato che risultò impossibile trascinarsi in *tournee*.

George Bernard Shaw, in genere recensore sulfureo, arrivò a scrivere: «Quando [la Duse] entra in scena, prendete pure il binocolo da teatro e contate pure quante rughe il tempo e gli affanni hanno tracciato sul suo volto. Sono le credenziali della sua umanità [...]. La Duse è in azione da appena cinque minuti, ed è già un quarto di secolo avanti rispetto alla più bella donna del mondo. [...] La verità è che, nell'arte di essere bella, Sarah Bernhardt è una bambina al suo confronto».

Questo però potrebbe ancora far sospettare una certa passività della Duse nei confronti dello sguardo e dell'opera stessa degli intellettuali del suo tempo. La sua remissività (apparente) nei confronti dei capricci perversi e dell'insaziabile avidità di Gabriele D'Annunzio, la sua tenacia nel portare in scena i suoi verbosi e retorici drammi nell'illusione di aver finalmente trovato il "suo autore", lo lasciano in fondo credere. Ma, a parte il fatto che Eleonora seppe ridimensionare le assurde pretese teatrali del Vate e a un certo punto seppe anche liberarsi di lui e ignorarne per anni le suppliche, la verità è che l'attrice era ben abile nel gioco di sembrare una vittima, quando era invece una protagonista attiva. In più la sua insoddisfazione per i copioni prodotti dai drammaturghi del suo tempo era giustificata, tanto quanto il rifiuto di mettere in scena i drammi di Luigi Pirandello, così poco sensibile alle nuove



istanze delle donne. Per sottolineare la sua convinzione che non si potesse fare il suo mestiere senza essere colti (era una lettrice bulimica e una grande appassionata d'arte), basti ricordare l'iniziativa avviata a 55 anni, nel 1914. La Duse immaginò un'innovativa Casa della cultura, a Roma. Per farlo cedette il suo villino sulla via Nomentana, una strada allora in periferia ma che, per una strana coincidenza, accoglieva intellettuali del calibro di Luigi Pirandello e Grazia Deledda. La Libreria delle attrici nacque il 27 maggio 1914, sia pure in una versione molto ridimensionata. L'obiettivo era dunque arginare l'ignoranza degli attori e in particolare delle attrici. Per qualcuno la Duse disdegnava l'intera categoria. Non è così: alle giovani diede sempre consigli preziosi e, per quanto fosse severa alle prove, poi si rivelava sempre generosa. Semplicemente, la Duse credeva che gli attori dovessero leggere tanto e di tutto. L'iniziativa però fallì, complice la guerra, anche se i libri non andarono persi: la Duse li regalò alle scuole.

La Libreria delle attrici era stata aperta in accordo con il Consiglio nazionale delle donne, e in particolare grazie al sostegno della contessa Gabriella Rasponi Spalletti, lungimirante filantropa e una delle tante amicizie aristocratiche che l'attrice coltivò ovunque andasse nel mondo.

Ma se è vero che gran parte delle donne che la circondarono assunsero quasi sempre il ruolo di acculturate dame di compagnia o convinte mecenati, è anche vero che Eleonora fu un'ottima "pigmaliione" per



Nella pagina a fianco, Gabriele D'Annunzio e la pagina del *Corriere della Sera* del 23 aprile 1924 con la notizia della morte di Eleonora Duse in America. Qui sotto, Yvette Guilbert.

molte giovani intellettuali e artiste. Ed ebbe anche amicizie autenticamente disinteressate, come quella per la cantante, attrice e scrittrice Yvette Guilbert, oggi nota soprattutto per essere stata la musa di Henri de Toulouse-Lautrec ma che fu anche interprete del *Faust* cinematografico di Friedrich Wilhelm Murnau.

Tra le tante relazioni con donne colte di vari Paesi, spicca quella, abbastanza insolita, con Lina (Cordula) Poletti, che era stata amante, per un periodo, di Sibilla Aleramo. Eleonora non ebbe amori affici, piuttosto rapporti filiali intensamente affettuosi. Chissà se fu lo stesso per Lina, che nella sua insistenza affinché la Duse mettesse in scena le sue opere, si rivelò arrogante e interessata. Non aveva fatto i conti con una caratteristica dell'attrice: tollerava (quasi) tutto, tranne la mancanza di talento. Quando Poletti completò la sua *Arianna* e ne diede pubblica lettura, Eleonora scoprì con disgusto che si trattava di un brutto lavoro. La Poletti fu allontanata in tutta fretta. Coincidenza volle che, nello stesso periodo, ossia nel maggio 1912, Eleonora avesse incontrato a Venezia Rainer Maria Rilke che l'aveva vista recitare varie volte e che, pur non avendola ancora voluta conoscere, aveva dichiarato la sua ammirazione. Il tormentato poeta boemo era in crisi e cercava conforto. La Duse lo trasformò in una sorta di *chaperon* per percorrere instancabilmente calli e canali nell'inutile ricerca di una casa. Alla fine, il poeta se ne andò disfatto e un'amica della Duse, commentando il suo addio e quello della Poletti, sospirò: «Grazie a Dio si è liberata del vampiro grande e di quello piccolo». Questo non esaurì né il suo bisogno di essere costantemente circondata di persone intelligenti e solerti, né la sua perenne irrequietezza (che D'Annunzio



tentò di descrivere, con notevole malizia, nel romanzo *Il fuoco*). Né si estinse la sua curiosità verso le nuove correnti intellettuali. Fu in realtà tutt'altro che sola, in un periodo che vide una nutrita pattuglia di scrittrici, da Maria Antonietta Torriani a Carolina Invernizio, sfidare il monopolio maschile dell'industria culturale. Limitata nella gestione di compagnie e teatri, perseguitata dall'aurea maledetta del teatro, Eleonora Duse fu sempre consapevole dei limiti anacronistici imposti alle italiane e al loro talento. Va ricordato che, in Italia, fino al 1919, le donne furono sottoposte alla tutela maritale, come se fossero perenni minorenni. A una giornalista americana, che le chiedeva notizie sulla condizione femminile nel nostro Paese, chiarì: «Naturalmente oggi le donne italiane sono più libere di quanto fossero prima della guerra, ma la libertà che esiste in America, la libertà nel profondo, qui non c'è».

Valeria Palumbo

DUE CASI EMBLEMATICI: DICK FULMINE E IL COMMISSARIO SPADA

STRISCE PERICOLOSE

L'ITALO-AMERICANO CHE COMBATTEVA IL CRIMINE
A NEW YORK DOVETTE DIVENTARE TOTALMENTE
ITALICO CON IL NOME "PESTALOZZA". IL POLIZIOTTO
CAMBIÒ INVECE I CONNOTATI PER EVITARE GELOSIE

di *GIANNI BRUNORO*

Nei fumetti, le vie della censura editoriale sono infinite. La limitazione espressiva vi esiste praticamente da sempre e in certi momenti – specie negli scorsi anni Quaranta e soprattutto Cinquanta – è stata talmente invasiva da indurre editori, in vari Paesi, ad accordarsi nello stabilire (nei confronti dei genitori, per la tutela dei loro ragazzi) un “codice morale”, che gli autori erano tenuti a rispettare: è successo per esempio negli Stati Uniti d’America, in Francia, perfino in Italia. Si tratta di un argomento di grande rilievo che richiederebbe una trattazione ben più ampia di un semplice articolo.

Tuttavia spesso le pressioni censorie si manifestano in modo strisciante o ambiguo o allusivo, così da spingere editori e/o autori a forme di prudente autocensura. A questa “categoria” appartengono due

casi buffi o curiosi, niente di particolarmente serio sul piano ideologico: ma quello che li accomuna è il fatto di essere quasi identici nelle loro modalità narrative, se pur del tutto diversi sul piano delle motivazioni che li hanno provocati. Interessarono due personaggi al loro tempo ben noti: da una parte Dick Fulmine, il più celebre personaggio del fumetto italiano *d’antan* (in edicola dal 1938 al 1956); e il Commissario Spada (dal 1970 al 1982), una delle creazioni successive alla nascita della critica fumettistica nel 1965 e quando essa si andava strutturando e diversificando.

In questo intervento vogliamo focalizzare soltanto l’analogia di un momento delle loro avventure di carta, ma è comunque opportuno tracciare preliminarmente un *flash* sintetico su entrambi i personaggi: un po’ perché gli anni che passano rischiano di sbiadire via via la memoria (ciò vale soprattutto per

il “lontano” Fulmine, mentre il Commissario Spada è stato più volte ristampato dopo la fine della sua vicenda cartacea: ancora nel 2017, esso è uscito in un grosso volume Mondadori contenente l’intera serie degli episodi); un po’ perché, da qualche decennio, nell’ambito del fumetto si sono sviluppati motivi di interesse diversi dal passato (specie lo sviluppo dei *graphic novel*), per cui vale la pena di sottolineare l’importanza di eventi che hanno segnato l’editoria fumettistica.

Quel fulmine d’uomo

Dick Fulmine è uscito la prima volta il 29 marzo 1938, nella collana settimanale “Albi dell’Audacia” delle edizioni Vittoria; e poi in varie collane fino al maggio 1956, nella serie mensile “Zanetto” delle edizioni Selene. Fu pubblicato via via da diversi editori nelle citate e differenti collane, con interruzioni e cambiamenti di soggetti: dal creatore Vincenzo Baggioli, ricalzato poi da Sandro Cassone, Andrea Lavezzolo, Cesare Solini, Gianluigi Bonelli, Franco Baglioni; e illustrato da disegnatori vari: il creatore grafico Carlo Cossio, poi Giuseppe Capadonia e Giorgio Scudellari.

Il personaggio agiva in una America di fantasia: era un poliziotto, “il gigante italo-americano”, dal nome vero di Dick Pestalozza e con lui ebbe avvio una fortunata serie iniziata con l’albo *La banda del pazzo*. Fulmine andò a ruba, e si può dire che sia stato il primo personaggio italiano dei fumetti, l’unico che abbia ottenuto un successo paragonabile a quello dei più celebrati personaggi americani. Popolarità notevole per i tempi, si parlò addirittura di tirature settimanali giunte a 600.000 copie: una cifra faraonica, comprensibile solo per il fatto che in quei tempi non esistevano per i ragazzi (unici fruitori dei

fumetti del periodo) “distrazioni” tipo la televisione, il cellulare e tanti altri mezzi analoghi che assicurano oggi il *divertissement*.

I motivi della fortuna del personaggio sono ascrivibili al suo naturale contesto, l’Italia degli anni Trenta. Di “italico”, secondo l’aggettivo usato al tempo, il giovane eroe aveva la muscolatura che lo imparentava con Primo Carnera, “il gigante di Sequals”, ossia il pugile italiano la cui popolarità dilagava in quel periodo nel mondo; oltre a un certo bullismo spiccio e strapaesano. Insomma, in lui coesistevano due anime, due persone: Dick l’americano, Fulmine l’italiano, ed entrambe le creature confluivano e coincidevano, sovrapponendosi alla meno peggio, nel bonario Superman disegnato da Carlo Cossio. Però il regime fascista cominciò ad allarmarsi per quel successo, sul quale ecco un commento risalente alla fine degli scorsi anni Settanta, delineato dallo scrittore Carlo della Corte, autore di quel volume *I fumetti* che diede inizio in Europa nel 1960 allo sdoganamento critico dei fumetti: «Fulmine fu una iperbole gaia, l’ennesima proiezione, ma questa volta trasferita dalla pagina letteraria a quella del fumetto, dello smargiasso che si cimenta vittoriosamente e strizzando l’occhio, nelle prove di forza delle vecchie sagre villerecce. [...] Poi, come Cossio stesso mi raccontò, il personaggio dovette essere manipolato anche esteriormente: un funzionario del Min-CulPop, allarmato dalla diffusione di quel fumetto, gli disse che l’eroe doveva lasciar perdere Brooklyn e che quella spuria divisa costituita da un maglione col collo da ciclista puzzava troppo da *sportsman* e insomma sapeva di esterofilia. Così Fulmine si accinse a indossare una camicia (bianca, per fortuna, non nera o bruna), calzoncini con lo sbuffo e stivali, che gli diedero un’aria bravesca, da manganellato-

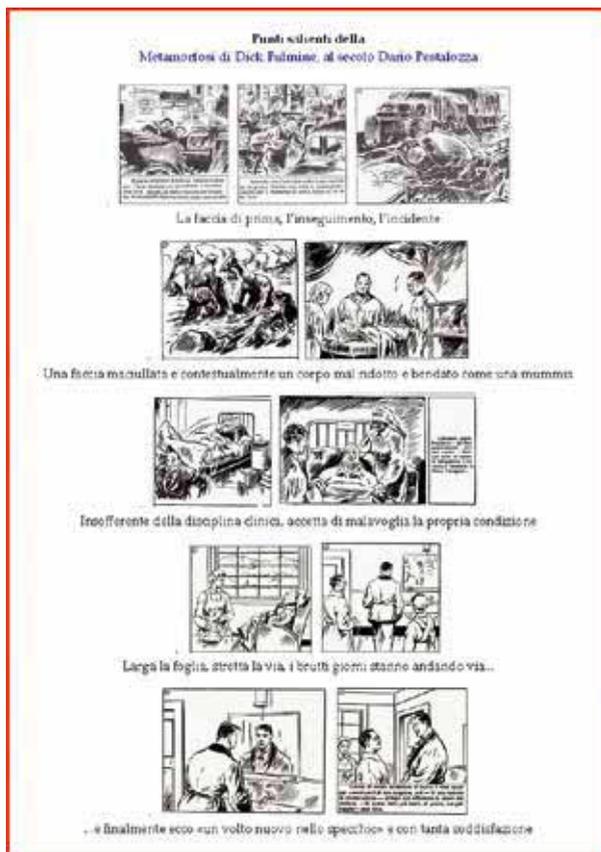
PERDERE LA FACCIA

Qui sotto, la sequenza che permise al volto troppo americano di Dick Fulmine alias Dario Pestalozza di assumere tratti italianissimi.

LA CENSURA E IL FUMETTO

re». Ma quel maglione non è l'unica cosa che Fulmine fu costretto a cambiare. A parte il nome, che a un certo punto, da Dick, diventò "Dario Pestalozza, suddito italiano", «Fulmine, e di conseguenza Cossio, ebbe altre "rogne": gli si rimproverò che "aveva una fisionomia intollerabilmente straniera"», commentò molti anni dopo Andrea Lavezzolo, che dal 1942 fu uno dei continuatori del personaggio. E prosegue: «Fu proprio allora che Della Casa mi chiamò per scrivere i soggetti in sostituzione di Baggioli. Il primo albo della serie era intitolato *La bottega del cinese* e in esso si spiegava come Fulmine, gravemente deturpato a causa di un incidente automobilistico, avesse dovuto ricorrere a una plastica facciale che gli aveva in qualche modo cambiato i connotati. Dick Fulmine, pur essendo un personaggio italiano, fu fatto agire in America, per un motivo elementare: doveva battersi con dei criminali e a quel tempo non si doveva dire che ci fossero dei malviventi in Italia.

In America invece potevano tranquillamente abbondare, dare molto da fare all'eroe di Cossio. [...] E ci riusciva molto bene: anche se le sue storie non erano dei capolavori, piacevano. E piacevano perché non facevano pensare: erano tutta una serie di situazioni ripetute all'infinito: pugni, pugni, pugni». Fulmine mutò volto, ma continuò tuttavia a pestare. «Come si fa a cambiare, quando uno si chiama Pestalozza?», conclude Lavezzolo, con le sue consuete arguzia e ironia, quasi irrispettoso perfino con la propria creatura.



Comunque, siamo al punto: Fulmine dovette cambiare volto, per assumere la "bella faccia italiana" di cui sopra. Ed ecco i dettagli dell'incidente citato da Lavezzolo (si veda la sintesi grafica nella "tavola" di cui sopra). Nelle ultime due pagine dell'*Albogiornale* n. 146, uscito il 19 dicembre 1941 col titolo *Alla ricerca di Lu-Wieng*, Baggioli e Cossio manda-

no Fulmine a inseguire in auto un losco figuro che gli ha appena lanciato un coltello senza però centrarlo. Disgraziatamente, per evitare un camion in una strada stretta, l'auto sfonda il parapetto di un ponte e precipita in un torrente. Mentre il tassista viene trascinato via dalla corrente, «il corpo di Fulmine è rimasto impigliato fra alcune roccie [sic]» e, portato in una clinica, si constata che «il suo viso appare irriconoscibile». Lo curano per settimane, e poi è la volta di Lavezzolo di seguire e concludere il decorso della faccenda. Ciò che avviene nella prima pagina dell'*Albogornale* n. 149, uscito il 20 gennaio 1942 e intitolato *La bottega del cinese*, in cui tocca a Lavezzolo raccontare che il dottore gli scioglie le bende e «Fulmine impaziente si avvicina a uno specchio e finalmente può vedere sé stesso, [...] persino la potente mascella fracassata è stata ricostruita ma ha cambiato forma. [...] poi stringe con effusione la mano del dottore» e «Mi avete fatto più bello di prima», dichiara convinto.

Ecco, il miracolo *consummatum est*, finalmente è nato il Fulmine autenticamente, integralmente italiano. E questo fu il caso per cui Fulmine perse la faccia originaria per acquisirne un'altra, più consona alle circostanze politiche del tempo. Nulla da meravigliarsi, visto che il tallone di ferro della dittatura fascista giungeva a occhiute incursioni perfino negli innocui fumetti.

Una vera... «faccia tosta»

È un destino che attendeva anche il Commissario Spada, che fu costretto a “perdere la faccia”, in corso d'opera, ma per ragioni che non avevano niente a che fare con la politica, come vedremo più avanti. Frattanto, occupiamoci del personaggio in sé.

Il Commissario Spada è stato creato da Gianluigi

Gonano (pseudonimo Joshua, ma anche Giobbe) per i testi e da Gianni De Luca per i disegni. È uscito per la prima volta il 16 aprile 1970, col racconto *Il ladro di uranio*, nel n. 16 del settimanale *Il Giornalino*, il quale ha proseguito poi a pubblicarne le avventure per un totale di 18 episodi, fino al n. 44 del 7 novembre 1982, quando si concluse l'episodio *Fantasmì*. Personaggio non ben focalizzato all'inizio, con un'aria da “poliziotto tranquillo”, divenne ben presto un uomo dal volto spigoloso e dallo sguardo penetrante, un dinamico Commissario della Criminalpol milanese. Alle sue vicende professionali, se ne intrecciano altre, quelle personali. In un episodio, narrato in *flash-back*, si viene a sapere che ha perso i genitori nel 1944 sotto un bombardamento ed è cresciuto nella famiglia di uno zio. Quasi con rispetto al padre, che era carabiniere, studia alla Scuola di Polizia. Sposa a un certo punto Lucia, ex compagna di studi universitari e interessata a studi parapsicologici. Proprio questa sua passione la porta a intrigersi in una torbida vicenda di stregoneria e culti demoniaci, a punto tale da esserne coinvolta durante la gravidanza; di conseguenza, muore dando alla luce il figlio Mario, il quale, nel tempo reale della narrazione, ha un rapporto molto teso col padre, con cui entra in conflitto più volte, assumendo al tempo stesso un ruolo nelle avventure poliziesche, a volte addirittura come protagonista.

In tale contesto, nel corso di tre episodi – *L'incidente*, *La caccia*, *Mario Mario*: dal n. 48/1970 al n. 21/1971 del settimanale – si protrae una drammatica vicenda, grazie alla quale avvengono due fatti importanti: innanzitutto viene profondamente coinvolto il figlio Mario (che però contribuirà a sbaragliare una banda di trafficanti di droga); ma soprattutto, è Spada stesso a subire un cambiamento

radicale: all'inizio dell'episodio ha una fisionomia e alla conclusione avrà una faccia del tutto diversa. Qui va detto per inciso che De Luca disegnò tavole davvero straordinarie, che lasciano intendere il presagio di suoi successivi capolavori usciti fra il 1975 e il 1976, quando disegnò la cosiddetta trilogia shakespeariana – *La tempesta*, *Amleto*, *Romeo e Giulietta* – con le cui tavole sconvolse e innovò varie convenzioni grafiche del fumetto.

L'episodio *L'incidente* è per Spada un "incidente sul lavoro" (si veda la sintesi grafica nella pagina accanto). Partito all'inseguimento di un'auto di rapinatori, veloci all'inverosimile, la cosa si rivela non facile in città: e in un sorpasso azzardato le macchine finiscono in una carambola che provoca uno sfascio totale, tutte accartocciate. Spada si salva, ma la sua faccia ne esce maciullata. E durante le ottantotto pagine dell'episodio lo vedremo dapprima con la testa completamente avvolta da garze, poi gradualmente liberato dalla fasciatura, che si riduce in seguito a una singola benda, e finalmente lo vedremo con un volto totalmente nuovo.

Però, come mai – in tutt'altre temperie socio-politiche dell'Italia rispetto a quelle di Fulmine – anche il Commissario Spada "perse la faccia", in corso d'opera? Qui le ragioni furono del tutto differenti e tali da indurre Gonano e De Luca a dargli un aspetto completamente diverso rispetto al precedente. Purtroppo Gianni De Luca non è più tra noi, ma abbiamo "una fonte" del tutto affidabile nella figlia Laura De Luca, giornalista, che ha sempre avuto con lui un vivace e sistematico scambio dialogico e che è valida e attenta custode delle memorie del padre.

Gentile Laura De Luca, mi piacerebbe una sua versione, per dire, "autentica" del perché il Com-

missario Spada abbia "abbandonato" la fisionomia di T* – il redattore del Giornalino al quale suo padre si era ispirato – per assumere quella successiva, molto diversa.**

«Pare che quella personalizzazione rischiasse di alterare gli equilibri redazionali fra i vari redattori del giornale (invidie, gelosie...)».

Il quale, essendo una pubblicazione di ispirazione cattolica, aveva però una diffusione limitata... Comunque, alle mostre di fumetti ho avuto anch'io l'occasione di conoscere T*, e ricordo bene che si comportava – sia pure con atteggiamento ironico – come investito della parte del Commissario Spada. Che disturbo poteva dare un atteggiamento del genere?**

«Conoscendo la prudenza dei preti nei confronti di ogni tentazione di protagonismo, sono portata a pensare che abbiano preferito prevenire eventuali derive in tal senso».

Ma suo padre, che era molto geloso della propria indipendenza, non sentì questo cambiamento come un'imposizione, una forzatura sul proprio lavoro?

«Non credo. Soprattutto perché in ogni caso mio padre cavalcò la tigre. E dall'iniziale orientamento (credo proveniente anche da don Tommaso Mastrandrea, il direttore del *Giornalino*) di fare di Spada un eroe qualunque, il classico travet meneghino, mio padre colse l'occasione per inventare un carattere universale, quasi una maschera tragica, insomma una sintesi grafica rivoluzionaria, che fosse semplice e riconoscibile ma anche infinitamente duttile a infinite variazioni psicologiche».

Però bastavano pochi ritocchi alla faccia originaria per rendere Spada già molto diverso da T*. Come mai ne ha fatto invece un cam-**

PERCHÉ L'ORIGINALE NON SI MONTASSE LA TESTA

Qui sotto, ecco come anche il Commissario Spada, per evitare gelosie, dovette cambiare i connotati.

biamento così radicale?

«Mio padre diceva che di Spada avrebbe potuto fare un angelo o un diavolo, che quei tratti si sarebbero prestati a massima crudeltà come pure al suo opposto. E credo che ce ne siano sufficienti prove, in effetti!».

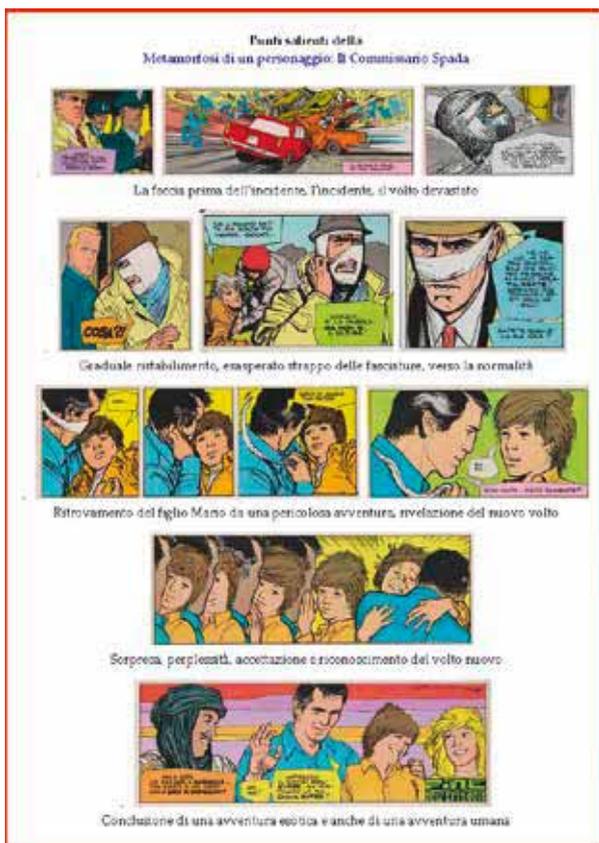
In tutto ciò, il primo protagonista, ossia il signor T*, non è che se la sia presa?**

«Mi sembra molto difficile. Lo incontrai una volta sola, a Milano, e mi sembrò una persona molto cortese; e comunque se fosse vero questo suo straniamento, mio padre ce lo avrebbe riferito».

Esattamente, in che termini lui ne parlava?

«Io avevo l'impressione che il babbo si sentisse quasi in colpa di essere stato costretto a togliere a T*** questo "giocattolo" dopo avere comunque inizialmente usato la sua faccia. Emerse – mi pare, ma riferito con grande pudore – il particolare che T*** si fosse comunque un po' rattristato della decisione. Forse per questo il babbo ne parlava sempre con una specie di simpatia, di nostalgia grata e di fraterna comprensione».

Si diceva dunque all'inizio come, nel fumetto, occasioni di censura editoriale ce ne siano sempre state, e certo per le due qui approfondite non c'erano, a monte, vere e proprie gravi motivazioni. È però evidente come anche nei fumetti agiscano circostanze – politiche "esterne" nel caso di Fulmine; o di correttezza "interna" per il Commissario Spada – in grado di influire sulle vicende narrative stesse dei personaggi. D'altra parte, anche loro possono agire in vario modo



sulle "nostre" vite. Basti pensare, per esempio, a personaggi quali Dylan Dog, e al suo "peso" sui nostri comportamenti sociali; o a Tex Willer, che proprio nel 2018 ha compiuto settant'anni di vita editoriale e che continua a essere amato da più generazioni. E sono tali, entrambi, meritevoli di aver dato vita a una marea di occasioni editoriali.

Gianni Brunoro

IL CARTOCCINO DEI PICCOLI (1929-1936). DAL CATALOGO DI UN EDITORE MONZESE

PER LEGGERE E GIOCARE

UN IMPRENDITORE EROE DI GUERRA FONDÒ LA
RIVISTA PER TENERE I PICCOLI FUORI DAI PERICOLI

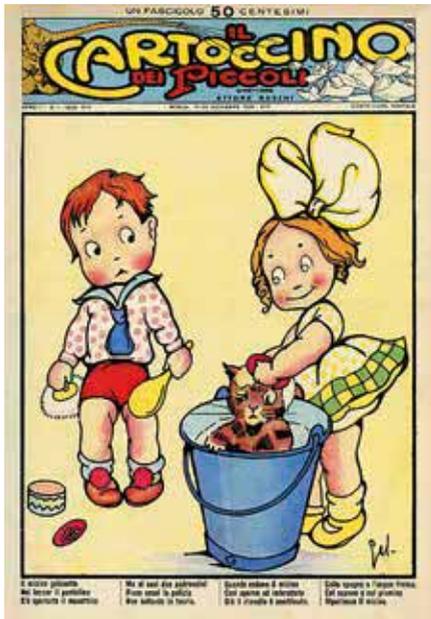
di FABRIZIA DE LUCA

Negli anni Venti e Trenta il mercato editoriale italiano è invaso da una moltitudine di nuove testate dedicate all'infanzia. Le circostanze che contribuiscono allo straordinario successo dei giornalini per bambini sono molteplici: in primo luogo lo sviluppo di un genere, quello della storia illustrata. Nata in Italia alla fine dell'Ottocento, grazie agli esempi illustri dei primi del Novecento – *Il giornalino della Domenica* di Luigi Bertelli, seguito dal *Corriere dei Piccoli* di Silvio Spaventa Filippi – vede finalmente in questi anni la sua piena maturazione. A ciò si aggiunge l'aumento di interesse delle case editrici proprio nei confronti del fumetto. Nell'ambiente editoriale aleggia infatti la speranza che le numerose perdite conseguenti all'adozione del testo unico scolastico voluto dal regime possano in parte essere compensate dalla pubblicazione delle nuove vignette parlanti, tanto in voga nei mercati d'oltreoceano. Infine, pesano altri due elementi

fondamentali legati al potere: l'adozione dell'immagine quale strumento preferenziale di propaganda di massa, che comporta una diffusione sempre più capillare della rappresentazione figurativa in ogni settore di interesse del Paese, cui si unisce la necessità, da parte del potere fascista, di far leva su prodotti più facilmente soggetti a strumentalizzazione per via del ruolo didascalico e pedagogico che da sempre hanno rivestito.

In questo clima di forte propaganda e progressiva appropriazione di mezzi comunicativi consolidati si inserisce l'attività di una piccola casa editrice a conduzione familiare, la *Cartoccino*. Nata a Monza nel 1926 dall'accordo tra l'industriale Ettore Boschi e i figli Gino, Renzo e Bice, la piccola azienda si specializza nella produzione e pubblicazione di materiali vari, destinati soprattutto alla più tenera infanzia. Volumetti illustrati, libretti pensati per le prime letture, quaderni con copertine a colori e abbecedari – validi sussidiari scolastici – si uniscono a giochi

La copertina del primo numero de *Il Cartoccino dei Piccoli*, uscito nel dicembre 1929, con un disegno di Ugo Galetti. Sotto, *Toni e la tromba*, storia a vignette di Antonio Rubino, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 12, 1930, p. 8 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Marengo).



da tavolo, costruzioni scientifiche e giocattoli in cartoncino da costruire, in ottemperanza a un programma editoriale imperniato su una costante attenzione alla materialità del prodotto cartaceo e alle sue modalità di fruizione.

L'iniziativa editoriale è fortemente voluta da Ettore Boschi, imprenditore e politico stimato nella sua città. Eroe di guerra – ha combattuto prima in Eritrea, poi durante il Primo conflitto mondiale –, abbraccia la causa di Mussolini fin dai primi albori. Consapevole dell'importanza di offrire un sano svago ai meno abbienti, allontanandoli così dalla pericolosa deriva di alcol e gioco d'azzardo, combatte per questa causa, fondando prima nel 1911 l'UOEI (Unione Operaia Escursionisti Italiani), poi, nel 1912, la Lega dei Piccoli Astemi, con l'obiettivo di debellare il vizio dell'alcol, diffuso anche tra i più giovani. Con la fondazione della *Cartoccino*, Boschi si rivolge

ancora una volta al mondo dei bambini, prima come direttore della casa editrice e scrittore di libri per l'infanzia con lo pseudonimo di Nonno Ebe, poi come direttore della rivista *Il Cartoccino dei Piccoli*, offrendo a un prezzo ragionevole giochi e materiali formativi che accompagnino i bambini lungo il loro percorso di crescita.

Il settimanale *Il Cartoccino dei Piccoli* tenta infatti di mediare tra il suo intento educativo e la volontà di fornire materiali divertenti e ricreativi. Venduto in tutte le edicole e cartolerie a 50 centesimi, si rivolge a un pubblico di bambini dai 5 ai 10 anni; mediante il supplemento *Viaggi e Avventure di Cielo, di Terra, di Mare* coinvolge anche gli adolescenti. Il giornalino deve il suo nome ai giochi, potrem-



PER VIAGGIARE CON LA FANTASIA

In basso, *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 97, 1 maggio 1932, p. 1. Sopra, *Alla scoperta di un tesoro*, episodio con protagonista Italino, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 2, 1930, p. 6 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Marengo).

GIORNALI PER BAMBINI

mo dire “interattivi”, presenti al suo interno, che invitano i bambini a ritagliare e costruire senza l'ausilio di colla gli oggetti raffigurati, elemento ricorrente e distintivo delle pubblicazioni *Cartoccino*. L'avvio del giornale risale al dicembre del 1929, probabilmente in conseguenza della fusione tra la casa editrice *Cartoccino* e la Società Anonima Arti Grafiche di Monza, attestata nelle notizie commerciali del *Popolo di Monza* di quello stesso anno. Verosimilmente tale operazione commerciale, che comporta un grande aumento di capitale, rende possibile l'edizione del *Cartoccino dei Piccoli*. La conduzione interna dell'attività tipografica assicura infatti di rispettare le scadenze più pressanti della pubblicazione, diventata periodica, permettendo inoltre alla direzione di prestare particolare cura e attenzione alla veste grafica della pubblicazione. *Il Cartoccino* è infatti riccamente illustrato, animato da grandi tavole a colori e da numerose storielle a vignette. Seguendo l'esempio del *Corriere dei Piccoli*, che aveva pienamente compreso i nuovi desi-



deri e le aspettative del pubblico bambino, *Il Cartoccino* sostituisce il fumetto alle storie semplicemente narrate a parole, sfruttando l'immediatezza dell'immagine per comunicare con i suoi giovani lettori. Proprio come il suo predecessore però, *Il Cartoccino dei*

Piccoli non adotta la formula tipica dei fumetti americani, caratterizzata dalla presenza dei *balloons*, le nuvolette che contengono le battute dei dialoghi, ma preferisce quella del *Corrierino*, accompagnando le illustrazioni con sonori versi ottonari che compaiono in basso, sotto l'immagine.



Questa decisione operata dai maggiori periodici per bambini del tempo, che sono di fatto i primi a guardare alla produzione d'oltreoceano, ha una fondamentale conseguenza: la nuova struttura dei fumetti all'italiana dona grande musicalità e un tono giocoso e divertente alle vicende, ma d'altra parte, allontanandolo dal modello originario, relega il genere all'ambito di produzione esclusivamente per bambini.

A contribuire alla realizzazione di un prodotto editoriale di valore vi sono poi le numerose firme importanti del mondo dell'illustrazione, come Antonio Rubino e Attilio Mussino, artisti già affermati grazie alle tante precedenti collaborazioni con altri famosi giornalini, tra cui soprattutto il *Corriere dei Piccoli*. A questi si aggiungono i lavori di illustratori e scrittori ancora poco conosciuti o addirittura apprendisti, come Rino Albertarelli (1908-1974), per il quale il giornalino si configura come un'utile palestra formativa nel campo dell'editoria per ragazzi. La scelta di non legare il proprio nome alle sole firme di illustratori noti si unisce inoltre alla volontà di un

In basso, *Totò e l'orco*, una storia a vignette autoconclusiva di G. Mainardi, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 97, 1932; sopra, *Zibillo e il serpente*, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 102, 3 giugno 1932, p. 7 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Marengo).

ricambio costante delle storie a fumetti, che soprattutto nelle prime annate sono quasi tutte autoconclusive. Sono pochi infatti i protagonisti ricorsivi del *Cartoccino dei Piccoli*; tra questi, la prima serie a comparire in ordine di tempo è *Italino* di Ugo Galletti, un'incarnazione del fanciullino Balilla, non troppo originale, che presta il proprio volto alla pubblicità della carne Simmenthal. Un altro illustratore che si dimostra più affezionato alle vignette seriali è Enrico Castello, alias Chin, che alterna i disegni di una serie di bambinetti buffi e simpatici, dagli strambi nomi come *Giacintino* e *Trappolino*, che a voler "scimmiettare" le cose dei grandi fanno sempre una cattiva figura. Si ricorda poi *Zibillino* di Carlo Cossio, la serie a vignette più duratura del *Cartoccino dei Piccoli*: un bizzarro bimbo in bianco e nero dall'aspetto di gnomo costantemente affamato.

La rivista è inoltre corredata di una notevole varietà di proposte didattico-ricreative offerte ai piccoli lettori in aggiunta all'usuale complesso di racconti e storie a vignette, tra le quali si annoverano le già citate costruzioni da ritagliare, pagine istruttive e figure da colorare differenziate a seconda dell'età e della preparazione scolastica dei bambini. Grande



spazio è dedicato alle diverse rubriche, che rispondono all'esigenza di coinvolgere i lettori, favorendone la fidelizzazione. Esse consentono al bambino di dialogare con il giornale, e in alcuni casi, come quello della *Vetrina dell'impertinenza*, di partecipare attivamente alla

realizzazione dei suoi contenuti, stimolando la sua creatività. I concorsi a premio, anch'essi numerosi, soddisfano le medesime necessità. Già il direttore del *Giornalino della Domenica* Luigi Bertelli, in arte Vamba, aveva dimostrato quanto fosse importante e proficuo costruire un rapporto



di fiducia con i propri lettori. Con la Confederazione del Girotondo, un organismo che riuniva tutti i suoi abbonati, aveva dato vita a un'attività di aggregazione dei lettori che li faceva sentire parte integrante di un progetto. Anche le scelte della direzione del *Cartoccino dei Piccoli* sembrano dunque proiettate alla creazione di un rapporto lungo e duraturo con il proprio pubblico, ottenuto attraverso un'attenta selezione dei propri contenuti.

Non siamo in possesso di dati inerenti alle tirature e alle vendite della casa editrice, ma i numerosi concorsi a premi indetti dal *Cartoccino*, nonché le rubriche di corrispondenza, ci permettono di tracciare un quadro, seppur sfumato, della diffusione dei prodotti. In particolare, l'analisi dei dati dei vincitori pubblicati in occasione di un concorso dimostrano che i bambini lettori del *Cartoccino* sono presenti su gran parte del territorio nazionale, in particolare nelle province del Nord Italia. Non mancano, d'altro canto, lettori di territori più lontani, come Sardegna, Puglia e Sicilia.

Nel novembre 1933, la direzione del periodico passa da Ettore Boschi a Rino Albertarelli. Il passaggio

di consegne si accompagna a una ristrutturazione interna della rivista, che vede l'introduzione di alcune novità sia strutturali, sia di contenuto: in primo luogo, una grafica più sobria e meno infantile, poi un aumento dell'attenzione dedicata ad argomenti di intrattenimento legati al tema della guerra e più in generale all'avventura, a discapito dei contenuti più formativi. Sono tutti elementi che rispondono all'esigenza di rivolgersi a un pubblico di bambini più grandi e maturi, per il quale è ora necessario offrire un giornalino "cresciuto". La necessità di attrarre un pubblico di giovani, ai quali è ormai dedicata un'offerta di letture ampia e variegata, favorisce, da parte della direzione Albertarelli, l'apertura a forme di intrattenimento più moderne – come i fumetti americani – o più accattivanti – come il genere avventuroso romanzesco e quello poliziesco – nella speranza di rendere il proprio prodotto più competitivo. In entrambi i casi, però, questi contenuti subiscono un sapiente riadattamento: nel primo, attraverso traduzioni e riproposizioni che celano la reale derivazione americana dei fumetti; nel secondo, invece, mediante l'offerta di un genere di avventura nuovo ed eminentemente italiano conforme alle volontà imposte dall'alto riguardo alle giuste letture per la gioventù d'Italia.

Il Cartoccino dei Piccoli non si configura infatti come semplice periodico ricreativo: la direzione spinge sempre per la pubblicazione di contenuti educativi che promuovano, in modo più o meno esplicito, l'ideologia dominante. Uno dei temi ricorrenti in tal senso è l'invito costante a utilizzare prodotti esclusivamente italiani, che emerge spesso dalle stesse pubblicità della casa Cartoccino, di cui si ribadisce con insistenza la collaborazione con artisti eminentemente italiani. La propaganda pre-

sente in questi testi ha l'evidente obiettivo di inculcare nei giovani la necessità di nuove abitudini che rispondano alla spinta autarchica promossa dal regime.

Oltre al rifiuto di inserire storie a fumetti di importazione americana – dall'analisi del periodico si è rilevato come il numero di personaggi ispirati ai *cartoons* stranieri sia in generale molto basso, o comunque irrilevante rispetto ad altri giornalini contemporanei –, *Il Cartoccino dei Piccoli* accoglie anche la critica che dagli anni della morte di Emilio Salgari era stata avanzata nei confronti dei suoi scritti. In realtà, si tratta della svalutazione di un genere che in Italia si identifica con l'opera del noto scrittore per via della fama e del successo da lui acquisiti, ma che investe tutti quei testi che fanno leva sul tema avventuroso di carattere più commerciale, quel tipo di avventura spregiudicata e priva di attinenza con la realtà, considerata malsana e diseducativa. *Il Cartoccino dei Piccoli*, così come il supplemento *Viaggi e Avventure di Cielo, di Terra, di Mare*, non ammette alcun testo di ispirazione americana che promuova un'idea di criminalità sfrontata e violenta, come il genere *gangster*, molto in voga nella letteratura e fumettistica d'oltreoceano, censurato per i medesimi motivi che hanno causato il bando dei testi di Salgari. Si promuove, invece, un tipo di avventura storica, che metta in primo piano l'Italia e le sue battaglie – da quelle dell'antica Roma, a quelle medievali e rinascimentali, fino alla raffigurazione del Paese in armi nella Grande guerra e nella rivoluzione fascista – così da favorire il diffondersi dell'illusione di una continuità di grandezza della nazione che affonda le sue radici nell'antico predominio dell'Impero romano e nelle vittorie del popolo italiano che seguirono nei secoli.

A sinistra, *Pier Cacace Capocciuto*, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 271, 1 settembre 1935, p. 8; a destra, *La pagina della costruzione*, ne *Il Cartoccino dei Piccoli*, n. 111, 7 agosto 1932, p. 13 (Università degli Studi di Milano, Centro Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Marengo).



Negli ultimi anni di pubblicazione si assiste a una sempre maggiore semplificazione delle illustrazioni e della grafica, con una diminuzione della foliazione, da 16 a 12 pagine, e un conseguente abbassamento di prezzo a 30 centesimi per il singolo periodico. I prezzi rimangono così invariati fino alla definitiva cessazione della pubblicazione, avvenuta nel maggio 1936. Purtroppo, non conosciamo le ragioni di questi cambiamenti che conducono, in definitiva, alla conclusione dell'esperienza del *Cartoccino*. Si può però ipotizzare una generale sofferenza della produzione della casa editrice che viene posta in liquidazione proprio nel 1935.

Non si tratta di anni facili dal punto di vista economico: la crisi della Borsa americana del 1929, che anche in Italia provoca gravi squilibri e difficoltà finanziarie, contribuisce a un sempre maggiore malessere soprattutto in quei settori che più sono soggetti a scambi commerciali tra importatori ed esportatori, come l'industria cartaria, che vede un progressivo aumento dei prezzi per via dei dazi doganali posti dai diversi Paesi a protezione delle proprie merci. Si aggiunge poi, nell'ottobre del 1935, la dichiarazione di guerra all'Etiopia da parte di Mussolini, che contravvenendo all'articolo XVI della Società delle Nazioni, comporta per l'I-

talia il pagamento di ingenti sanzioni. Presumibilmente poi, l'assenza prolungata dei due figli Gino e Renzo Boschi, dal 1933 impegnati a Milano con una nuova società editrice, sotto la sigla Carroccio, nonché quella del padre fondatore Ettore Boschi, partito volontario per Napoli per appoggiare la causa fascista nel 1935, dimostrano un progressivo disinteresse nei confronti dell'attività monzese, che si esaurisce così nel breve periodo.

A prescindere dalle cause contingenti che ne hanno decretato la conclusione, l'esperienza del *Cartoccino dei Piccoli* sembrerebbe rimanere ugualmente relegata al suo contesto storico culturale di appartenenza, e sarebbe difficile immaginare altrimenti. Il successo del *Corriere dei Piccoli*, suo ideale modello e giornalino certamente più fortunato e duraturo – si ricorda che la rivista nasce nel 1908 e conclude la sua pubblicazione nel 1995 –, va per la maggior parte attribuito alle sapienti scelte del suo principale direttore Silvio Spaventa Filippi. Tra queste, la costante apertura alla cultura straniera operata per mezzo di traduzioni e riduzioni di celebri romanzi, soprattutto di origine anglosassone e francese, gioca un ruolo decisivo. Ma la capacità di persistere nel tempo, imponendosi come modello indiscusso per tutta la pubblicistica a venire, è anche dovuta al mantenimento di un cauto distacco dalla politica, persino quando le pressioni del potere si fanno più insistenti. Altrettanto non si può dire del *Cartoccino dei Piccoli*, che interpreta rigorosamente le direttive del regime attraverso la pubblicazione di materiali pienamente conformi all'ideologia dominante, configurandosi di fatto come un'iniziativa fugace, per quanto interessante, nel panorama dell'editoria periodica per l'infanzia del Novecento.

Fabrizia De Luca

PERCHÉ È ANCORA POSSIBILE FARE
UN MESTIERE SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI

FAR LEGGERE... GLI ALTRI

UNA DELLE REGOLE PRINCIPALI: NON CI SI DEVE
IMPORRE MA CI SI DEVE PORRE AL SERVIZIO. ALTRA
REGOLA: NON LAMENTARSI DELLA CONCORRENZA
MA CONTRIBUIRE A PROMUOVERE LIBRI BELLI

di GIANLUCA EMERI

Avevo da poco iniziato a lavorare in una libreria quando un giorno un giovane ragazzo entra e mi chiede: «*Sequestro un uomo*»; non faccio una piega, vado in scaffale e gli porgo il libro giusto mentre lui stupito nel leggerlo, mi dice: «Ma questo si intitola *Se questo è un uomo?*». Fidati ragazzo, è quello giusto e se hai cinque minuti di tempo ti offro la colazione. E fu così che ci ritrovammo a bere un cappuccino nell'inverno del Naviglio, che fa tanto poesia e cultura.

In pochi minuti cercai di raccontargli cosa mi spingesse a diventare un libraio, un mestiere che non viene riconosciuto come tale, una professione che non viene pagata come dovrebbe e un'enorme passione che spesso viene confusa con

debolezza. La voglia di regalare emozioni e sogni, il desiderio di migliorare il mondo attraverso la lettura e l'idea che sì, leggere è ovvio ma far leggere è ancora più bello. A pensarci bene è proprio questo il fine ultimo del libraio, che certamente ha la passione del leggere, ma preponderante è il desiderio di far leggere; ed è infatti proprio per questo motivo che non si deve imporre ma ci si deve porre al servizio.

A volte rivedo ancora quel ragazzo fattoso uomo, mi ha seguito tra le varie librerie fino a raggiungermi in questa mia piccola e indipendente bottega; forse non stiamo raggiungendo le vette dell'Himalaya, ma senz'altro quando ancora oggi ci beviamo insieme un cappuccino sappiamo con assoluta certezza che il rispetto per i libri, la curiosità e la voglia di leggere, capire e informar-

Qui sotto, la Libreria di Quartiere, fondata da Gianluca Emeri. Una sfida per dimostrare che è ancora possibile fare il libraio indipendente.

si, hanno fatto sì che attraversando il tempo accompagnati sempre dalle pagine scritte, noi si sia semplicemente diventati due persone migliori. Da allora il mestiere del libraio è cambiato profondamente; negli ultimi trent'anni certo il mondo stesso ha subito un contraccolpo ed è difficile scindere una piccolissima parte da un suo enorme insieme.

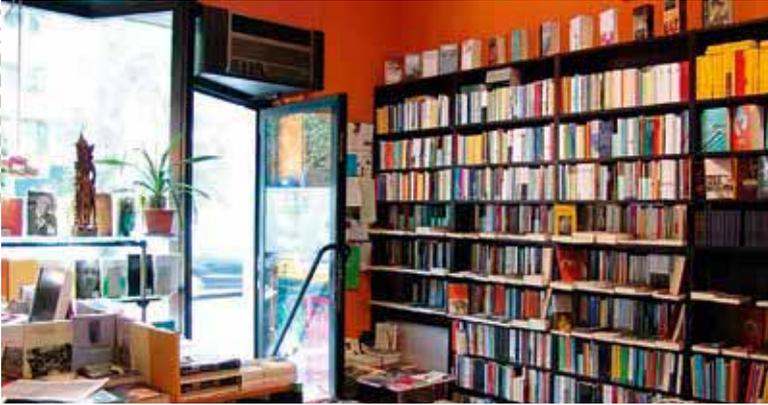
In questi tempi tra gli addetti ai lavori si parla solo e continuamente di modalità di pagamento, di grandi sconti, di sistemi automatizzati per le rese, di *backlist*, *happening*, *reader*; indici di rotazione, il venduto dell'ultimo titolo e il filone che vende di più. Ti regalo una coperta se mi compri due libri qualunque, l'altra casa editrice ti regala uno zainetto, oppure una grande autrice scrive per Natale una favola e ne fa dono al suo pubblico... Se ovviamente compri altri due libri qualsiasi della stessa edizione. Tutti regalano, scontano e promuovono, ma molti o quasi la totalità di noi scorda o finge di scordare la qualità del libro.

Cari colleghi e carissimi lettori fateci caso, non si parla più di cultura, è molto difficile che si parli della qualità letteraria del tal scrittore; la prima domanda e riflessione è quante copie ha venduto e se ne ricerca il motivo per poterlo copiare. Così si rende sempre più implicito il discorso di qualità, ma lo si rende talmente più implicito da risultare nascosto agli occhi dei giovani rampanti manager della sfavillante editoria italiana. Non dico che non si pensi oppure che sfugga il concetto, certo che no, ma più importante è capire se si possano ottenere sconti sempre più alti. I distributori dagli editori, i librai dagli agenti e i clienti dai librai.

Non sono, non posso e non voglio essere un edi-



tore, ma da libraio affermo che nella mia piccola bottega presento e consiglio solo opere interessanti. Come per tutte le cose esiste un inizio e anche un viaggio di mille miglia comincia con



un passo, perché è compito del libraio cercare di portarti verso un percorso, un'idea di crescita con una voglia di perlustrare ambienti mai conosciuti prima; ed ecco che il libraio diventa una guida di montagna utile per non perdersi tra quell'intrigo di sentieri, alcuni segnalati bene e altri meno, che possono forgiare oppure fuorviare. Ed è proprio nella confusione editoriale che il professionista si pone come un vigile che mette ordine tra i flussi caotici di macchine e idee. Piccole digressioni di un mondo al tramonto che ha da passare la nottata per vivere una nuova alba!

La giornata in libreria è cambiata; prima il negozio era il confine e la quotidianità era fatta di clienti, rappresentanti e colleghi, mentre ora quando riesci a stare in bottega puoi finalmente rilassarti e dedicarti a quel che consideri il tuo vero lavoro, servire la collettività, incuriosendo e stimolando, quando il resto del tempo lo passi al telefono oppure al computer sempre di fretta e sempre in senso economico. Molto interessante è anche ascoltare la tronfia retorica di coloro

che si accalorano ogniqualvolta chiude una libreria... «Mi raccomando, resistete almeno voi». Persone che evidentemente non sanno o non capiscono che se le librerie indipendenti chiudono, può anche essere che la causa sia un pessimo libraio, ma molto più probabilmente è perché gli italiani leggono sempre meno, ed è in effetti molto semplice, cari lettori:

se volete che le librerie non chiudano, dovete leggere più libri. E sorrido alle crociate di altri colleghi contro i supporti tecnologici di lettura oppure di Amazon o ancora per gli sconti al supermercato... È come avercela con le biblioteche perché danno i libri gratis. L'importante è che le persone leggano! Servendosi del web, leggendo su Kindle, comprandolo al 15 per cento di sconto... Ma va bene! Questo vorrebbe dire che alla mattina al bar a colazione anziché parlare di *MasterChef* (chi vi scrive è comunque tra coloro che lo guardano...) verrebbe forse più naturale parlare dell'ultimo capitolo letto la sera prima, e magari il libro appena letto sul supporto lo vuoi regalare alla nonna e sempre in libreria devi andare. Il problema non è dove si comprano i libri e non è neanche come li si legge; il vero problema è far capire alle nuove generazioni che leggere vuol dire conoscere e conoscere significa essere liberi. Vuol dire parlare meglio, vuol dire avere gusti più definiti e raffinati perché se ne conoscono le differenze; vuol dire saper amare

Qui sotto, l'autore dell'articolo nella sua Libreria, dov'è ancora possibile parlare di qualità e di autori e non solo di sconti e promozioni.

meglio. Vuol dire non annoiarsi mai e significa poter trovare soluzioni laddove non si credeva potessero essercene. Un maschio che legge sa capire dove deve finire la sua mascolinità e dove invece deve cominciare la sensibilità, mentre una donna che legge sa capire la differenza fra una trappola e un invito. Non tutti i problemi andrebbero risolti ma certamente leggendo di più si vivrebbe tutti in un mondo migliore. Crediamo forse che



nazioni europee con minor cultura storica della nostra vadano ora meglio sia in senso economico che sociale perché sanno fare meglio di noi i conti? Crediamo forse che siano più intelligenti o più furbi di noi? Oppure che è per diritto divino?

No, niente di tutto ciò; sono popoli che si informano più di noi, leggono più di noi, si confrontano più di noi e quando trovano qualcosa di ingiusto lottano con maggiore fermento del nostro perché sono certi di essere nel loro giusto e lo sono perché hanno studiato un problema e approfondito una questione. E la cosa più sorprendente è che la loro politica li ascolta con maggiore attenzione perché la loro politica sa di avere di fronte gente preparata che non puoi imbrogliare con una battuta o facendo il simpatico.

Questo pezzo sulle librerie e i loro librai si è trasformato in una invettiva contro l'ignoranza, ma se la bellezza salverà il mondo (ormai lo sperano in tanti...) bisognerà sperare che qualcuno descriva questa bellezza perché le generazioni a venire possano capire da che mondo veniamo e con coscienza e cultura capire verso quale mondo vogliono andare.

Piccolo finale privato. Sono nella mia piccola bottega e un ragazzino è entrato perché aveva prenotato un libro; evasa la questione, gli chiedo: «Ti piace leggere?», «Non sempre», «Mi sembra giusto e dimmi, quando ti piace leggere?», «Quando il libro è bello».

È tutto molto semplice, o no?

Gianluca Emeri

MAURIZIA REBOLA
RACCONTA UN'ESPERIENZA DI GRANDE SUCCESSO

UN'OFFICINA DI STORIE

È UNA FONDAZIONE SOSTENUTA DALLA REGIONE PIEMONTE. ORGANIZZA READING, FESTIVAL, DIBATTITI, MANIFESTAZIONI. PORTA SCRITTORI E INTELLETTUALI NELLE CARCERI E NEGLI OSPEDALI

di ANTONELLA MINETTO



Nella pagina a fianco: Maurizia Rebola. Qui sotto, la Sala Grande, Palazzo Graneri della Roccia, sede del Circolo dei Lettori di Torino, e alcuni momenti di *Torino Spiritualità*, settembre 2018; fra gli ospiti, Asha Phillips e Gino Strada (fotografie di Francesca Cirilli).

La Fondazione Circolo dei Lettori, sostenuta dalla Regione Piemonte, promuove e produce cultura tutti i giorni nelle sue tre sedi, di Torino, Novara e Rivoli, e con grandi rassegne annuali sul territorio e in rete con realtà di tutt'Italia. Agisce attraverso l'ideazione e l'organizzazione di incontri, *reading*, dibattiti, manifestazioni, concerti, festival e rassegne culturali, mettendo al centro il libro, veicolo per conoscere se stessi e il mondo, per esplorare i linguaggi della contemporaneità e fissare così delle coordinate del mutevole presente. La Fondazione si impegna in una serie di iniziative di responsabilità sociale. Grazie ai volontari per la lettura, le storie raggiungono gli ospedali del territorio. Attraverso progetti, scrittori e intellettuali arrivano nelle carceri, per dialogare con i detenuti. È *Leggere dappertutto*.

Importanti anche i progetti che coinvolgono realtà extraterritoriali, realizzati per intrecciare culture vicine, saperi e competenze. La Fondazione collabora inoltre con istituzioni europee, dando vita a progetti di ampio respiro. E ancora, offre il migliore intrattenimento musicale con la programmazione del Circolo della Musica a Rivoli e l'estate di spettacoli al Forte di Exilles. Nel 2019, Fondazione Circolo dei Lettori si è occupata dei contenuti culturali e della comunicazione del Salone Internazionale del Libro di Torino. Per informazioni: www.circololettori.it.

La Fondazione Circolo dei Lettori si presenta come «officina delle storie». Ci può spiegare il significato?

«“Officina delle storie” perché produciamo racconti. Ogni giorno, attraverso la nostra program-



mazione quotidiana a Torino, Novara e Rivoli, attraverso i nostri tre festival e attraverso il Salone Internazionale del Libro raccontiamo storie partendo dalla lettura. Esistono molti modi per raccontare una storia e noi lo facciamo come se fossimo degli artigiani, cucendo ad arte la miglior narrazione possibile su ogni tema, opera, autore che abbiamo l'opportunità di intercettare e a cui



possiamo dedicare la nostra esperienza. Ogni giorno un ricco programma di incontri, *reading*, presentazioni, gruppi di lettura e altri appuntamenti focalizzati sull'esperienza letteraria».

1.400 tesserati, 220.000 frequentatori, 2.500 eventi all'anno... Come fate a gestire tutto



questo immenso lavoro di organizzazione?

«Con tanta professionalità, serietà e impegno uniti alla preziosa passione di tutta la squadra che non si limita a lavorare, ma crede nella bellezza e nell'importanza della nostra missione. Una macchina organizzativa instancabile che non smette mai di aver voglia di crescere. Ci sono giorni in cui mi rendo conto

di chiedere molto ai colleghi, ma sono altrettanto certa che la nostra forza sta proprio nella propulsione che sappiamo dare costantemente ai nostri pensieri e alle nostre azioni».

Oltre alla sede di Torino, anche Rivoli, Novara e Forte di Exilles d'estate: state aprendo anche ad altre realtà in tutta Italia e collaborazioni con istituzioni europee?

«Sono arrivata alla direzione della Fondazione quattro anni fa e in questo lasso di tempo abbiamo aperto due nuove sedi permanenti – Novara e Rivoli – e quella estiva a Exilles. Abbiamo dato vita a due nuovi festival, *Scarabocchi. Il mio primo festival* e il *Festival del Classico*, che con *Torino Spiritualità* completano il panorama delle nostre produzioni festivaliere. Due anni fa abbiamo assorbito il Salone Internazionale del Libro. Ora è tempo di consolidare l'esistente per poi ritornare più avanti a pensare a nuove collaborazioni, magari proprio con realtà estere».

Di recente vi siete anche aperti a letture in

ospedale, nelle carceri e in collaborazione con l'Ente Nazionale Sordi. Di che progetti si tratta? Avete dei lettori volontari? Dei gruppi di lettura?

«Questo è uno dei progetti che mi stanno più a cuore. La nostra Fondazione è per antonomasia votata all'accoglienza e non avremmo potuto non pensare a chi vive situazioni di disagio. *Leggere dappertutto* è il nome del macro progetto di responsabilità sociale della Fondazione che

si propone di lavorare affinché tutti possano leggere e per non lasciar solo nessuno. Si tratta di



una serie di iniziative di responsabilità sociale che mirano a coinvolgere chi, troppo spesso, rimane ai margini della società. I libri, con le storie che racchiudono, sono un bene comune che può e deve essere condiviso. Noi li portiamo laddove ce n'è più bisogno e lo facciamo grazie alla generosa partecipazione di oltre quattrocento volontari che hanno risposto alla nostra chiamata».

Il Circolo dei Lettori partecipa a festival?

«Visitiamo annualmente alcuni festival, ma non riusciamo a partecipare attivamente perché sempre troppo impegnati in casa nostra. Siamo però attenti al mondo culturale che ci circonda e se qualcuno è più bravo di noi siamo pronti ad emularlo per migliorarci».

Antonella Minetto



Finito di stampare
nel mese di ottobre 2019
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

Gd'I

GALLERIE D'ITALIA
PIAZZA SCALA
MILANO

Antonio Canova, *Le tre Grazie (particolare)*, 1822-1817, marmo, 182 x 103 x 46 cm.
San Pietroburgo, Museo Staatil'Ermitage. © www.Antoniocanova.com

CANOVA

La nascita della scultura moderna

THORVALDSEN

Gallerie d'Italia
Piazza della Scala 6, Milano

25 ottobre 2019 |
15 marzo 2020 |

gallerieditalia.com



Ingresso gratuito per scolaresche, minori di 18 anni e ogni prima domenica del mese.

In partnership con

INTESA  SANPAOLO

 Thorvaldsen
Museum



Con il patrocinio di



 Regione
Lombardia


Città
metropolitana
di Milano

PATROCINIO

Comune di
Milano