

# PreText

NUMERO 3 - MAGGIO 2015

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

LE BIOGRAFIE  
POSSONO ANCORA  
TROVARE LETTORI?

IL NAZISTA  
CHE "TORTURÒ"  
GLI EDITORI

LA PRIMA GIORNALISTA  
CORRISPONDENTE  
DALL'ESTERO

VIGEVANI,  
TRA LIBRI RARI  
E SCRITTURA

## DOVE ANDRANNO A FINIRE I LIBRI?

TUTTI SCRIVONO, POCHI LEGGONO. LA TECNOLOGIA INCALZA  
E TRASFORMA LE ABITUDINI. LA FATIDICA DOMANDA: CARTA O DIGITALE?  
È SUPERATA. È IN GIOCO L'EVOLUZIONE DELLA CULTURA UMANA





**PreText**

NUMERO 3 - MAGGIO 2015

*LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO*



Direttore responsabile **Pier Luigi Vercesi**  
Direttore scientifico **Ada Gigli Marchetti**  
Art director **Massimo Zingardi**

Redazione  
e comitato scientifico **Maria Canella, Antonella Minetto (responsabili)**  
**Maria Luisa Betri, Luca Clerici, Diego Dejaco, Luigi Mascilli**  
**Migliorini, Silvia Morgana, Oliviero Ponte di Pino,**  
**Elena Puccinelli, Adolfo Scotti di Luzio**  
editing **Raffaella Gobbo**

Istituto Lombardo di Storia Contemporanea  
redazione.pretext@istlec.fastwebnet.it  
Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano - tel 02 6575317

@ 2015 Istituto Lombardo di Storia Contemporanea  
Tutti i diritti riservati.  
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

È vietata la riproduzione, anche parziale, a uso interno e didattico,  
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore.  
L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali  
iconografici non individuati.

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:  
<http://www.bookcitymilano.it/>  
<http://www.italia-resistenza.it/rete/insmli/ilsc-milano/ilsc-pubblicazioni/pretext/pretext-i-numeri-della-rivista/>  
Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:  
redazione.pretext@istlec.fastwebnet.it

In copertina: Illustrazione di Anna ed Elena Balbusso per la copertina di  
Jane Austen, *Northanger Abbey*, Black Cat Publishing, 2010.

Si ringraziano: Banca Prossima  
Fastweb  
Fondazione Cariplo  
Federazione della Filiera della Carta e della Grafica

---

DI QUESTO NUMERO DI **PreText**  
SONO STATE STAMPATE  
N. 700 COPIE NUMERATE

Copia n.                      di 700



IL LIBRO STA DAVVERO MORENDO?

# RIFONDARE LA CULTURA

L'OGGETTO CARTACEO VIVE UNA FASE DI DECLINO. PROBABILMENTE INARRESTABILE. MA LA LETTURA NEL MONDO È IN CRESCITA. SALVO IN ITALIA E IN PAESI CHE, OLTRE ALLE DIFFICOLTÀ ECONOMICHE, SPERIMENTANO UNA CRISI D'IDENTITÀ. È POSSIBILE CORRERE AI RIPARI?

*di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI*

# È

vero che il libro sta morendo?», si chiede Paolo Costa nell'articolo che apre questo terzo numero di *Pretext*. La risposta non è immediata se non si chiariscono i termini del dibattito. Se per libro intendiamo l'oggetto cartaceo, possiamo serenamente affremare: non sta morendo ma è in declino; saranno poi fattori economici e sociali a stabilire quando diventerà appannaggio di una ristretta *élite* di persone che, insieme al contenuto, non rinunciano al "rapporto fisico" con quanto stanno leggendo. È questione di tempi, siano lustri o decenni. Fino a oggi, nessuno è stato in grado di fare previsioni se non azzardate, visto che alcuni anni fa i guru delle nuove tecnologie avevano fissato i funerali dei giornali cartacei già per l'alba del 2015. Se invece per libro intendiamo i romanzi, i saggi o quant'altro contengono, e quindi parliamo di lettura, ci imbattiamo in numeri difficili da

commentare. Nei Paesi economicamente in ascesa, come la Cina o il Brasile, per citare i casi macroscopici, il mercato del libro è in crescita; in Paesi "maturi" come gli Stati Uniti è tendenzialmente stabile; in Italia (come in Russia – e non è un caso) declina. Le nuove tecnologie, in teoria, dovrebbero rendere più accessibili i testi e a prezzi migliori. Inoltre, per chi può accedere a Internet, è facile trovare migliaia se non milioni di classici gratuiti. Non riusciamo, quindi, a giustificare questa regressione italiana semplicemente con la crisi economica e con redditi sempre più mortificati. Da noi, le persone che leggono almeno un libro l'anno, già meno della metà della popolazione, diminuiscono ulteriormente. E nemmeno convince l'accusa di arretratezza della rete tecnologica di cui soffre l'Italia: siamo tra le nazioni con il più alto numero di *smartphone* per

## LE NUOVE TECNOLOGIE CHE AVREBBERO DOVUTO APRIRE AUTOSTRADE ALLA CONOSCENZA FANNO INVECE SPROFONDARE L'ITALIA NELLA SUPERFICIALITÀ

persona al mondo. E allora? Continuando a trovare giustificazioni "esterne" non affronteremo mai il vero problema: siamo un Paese che sta culturalmente regredendo, sempre più superficiale, sempre più lontano dalla conoscenza e, quindi, dalla consapevolezza. Non leggiamo per questo motivo o arretriamo perché non leggiamo? Qualunque sia la risposta, o riusciamo a fermare il declino o cominceremo a perdere anche brandelli di democrazia conquistati con fatica dopo la caduta del fascismo. Il dibattito è aperto.



1

2

**10 / Paolo Costa**  
Se il libro muore

**14 / Oliviero Ponte di Pino**  
Le grandi guerre dei libri

**22 / Carlo Alberto Brioschi**  
Narrate la vostra storia

**28 / M. Gatta, G. Palmieri, A. Santoriello**  
Dal piombo alla cultura

**34 / Patrizia Foglia, Raffaella Ravelli**  
Il gesto e il segno

**40 / Nicola Matteo Munari**  
Magia dell'effimero

**46 / Gianni Brunoro**  
Nel cuore della fiaba

**52 / Marta Sironi**  
Fresco senza stereotipi



**58 / Luigi Manias**  
La cultura della pace

**62 / Anna Maria Colombo**  
Protetti dalle pagine

**66 / Giovanna Mori**  
Far arte con l'industria

**70 / Gian Mario Benzig**  
Migliore la traduzione

**72 / Irene Piazzoni**  
Il segreto di Valentino

**76 / Paola Barbara Conti**  
Libri per la nuova Italia

**84 / Raphael Muller**  
Affascinati dai Galli

**86 / Laura Cavallari**  
Le SS non perdono il vizio







**92 / Pier Luigi Vercesi**  
In Vietnam con Oriana

**100 / Margherita Marvulli**  
La prima corrispondente

**106 / Alfredo Castelli**  
I nonni del multimediale

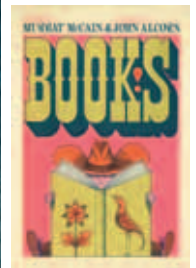
**114 / Marco Vigevani**  
Era quel che leggeva

**118 / Daniela Camurri**  
Romanzo Francese

**124 / Roberto Stringa**  
Un cuore antico

**130 / Michela Cella**  
I sogni dei bambini

**134 / Antonella Venezia**  
Ricordi di una capitale



**142 / Antonella Minetto**  
Pagine politecniche

1. Eugenio Torelli Viollier, fondatore del quotidiano *Il Corriere della Sera* (articolo a pag. 100).
2. La copertina di *FMR*, la rivista fondata da Franco Maria Ricci (articolo a pag. 40).
3. Il libraio e scrittore Alberto Vigevani nello studio di casa di Milano (articolo a pag. 114).
4. Oriana Fallaci in Vietnam con il casco su cui era stato scritto il suo nome (articolo a pag. 92).

## CAMBIO DI STAGIONE

Nella tabella, la percentuale di americani che hanno letto almeno un ebook in dodici mesi, per fascia di età (fonte: Pew Research Center, 2014). Nell'immagine, una biblioteca "vecchio stile".

### LETTURA E NUOVE TECNOLOGIE

## I CONTENUTI CHE NON FINISCONO PIÙ NEL LORO VECCHIO CONTENITORE

# SE IL LIBRO MUORE

DATI CONTRADDITTORI E DIFFICILI DA ANALIZZARE.  
LA SOLA CERTEZZA? L'ITALIA È MESSA MALE

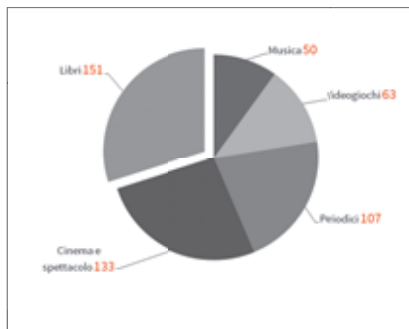
di PAOLO COSTA

**C**'è stato un tempo, non così lontano, in cui Benvenuto Terracini aveva buon gioco ad affermare che «l'uomo della strada parla tutti i giorni, ma scrive soltanto nelle grandi occasioni» (*Conflitti di lingue e cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957). Una simile considerazione rischia di non essere più attuale. O, quanto meno, andrebbe ai giorni nostri riformulata. Oggi, infatti, l'uomo della strada non fa altro che scrivere. Agganciato al mondo per mezzo di dispositivi mobili, produce quotidianamente una quantità inaudita di frammenti testuali: email, sms, aggiornamenti di stato su Facebook, Tweet. Il problema è che non legge mai. Per meglio dire: non legge attraverso quel particolare supporto per la trasmissione dei contenuti culturali che chiamiamo libro.

Vorrei riflettere su questa circostanza, passando attraverso una serie di domande che non trovano necessariamente una risposta univoca. È vero che il libro sta morendo? E, se sì, quali conseguenze

può avere questo fatto per l'evoluzione della cultura umana? In particolare, che rapporto c'è fra l'eventuale scomparsa del libro e la smaniosa produzione di testi in cui siamo impegnati? La mia provvisoria conclusione è che, se il libro cessa di essere il mezzo principale di registrazione e trasmissione dei testi, cambia anche il modo in cui leggiamo i testi stessi. E tale cambiamento può comportare una perdita come un guadagno. Come accadde cinquemila anni fa, con l'invenzione della scrittura.

Sulla crisi del libro, quanto meno sulla specifica gravità del caso italiano, v'è poco che non sia stato già detto. L'ultimo rapporto dell'AIE sullo stato dell'editoria nel nostro Paese, presentato alla Fiera del libro di Francoforte lo scorso anno, tratteggia uno scenario in progressivo peggioramento. Gli italiani che nel corso del 2013 hanno letto almeno un libro sono diminuiti del 6,1 per cento rispetto all'anno precedente. Nella fascia di lettori in età scolare, poi, il fenomeno è ancora più marcato:



presso i giovani fra i 6 e i 14 anni la lettura è calata del 7,4 per cento. Secondo i dati Nielsen-Cepell la percentuale di chi ha letto almeno un libro negli ultimi dodici mesi è scesa dal 49 al 43 per cento in due anni. In parallelo è diminuita anche la quota di popolazione italiana che acquista libri. Quest'ultima è passata, sempre in due anni, dal 44 al 37 per cento. È pur vero che, nello stesso periodo, vi è stata una crescita piuttosto significativa del consumo di ebook (+72,7 per cento dal 2010 al 2013). Ma i fruitori di ebook in Italia sono ancora in numero assai modesto: meno di due milioni.

Si potrebbe obiettare che il problema è solo o principalmente italiano. Se guardiamo allo scenario in un'ottica globale, ci rendiamo conto che nei cosiddetti Paesi emergenti il mercato dei libri cresce da almeno un decennio. Colpisce in particolare il dinamismo dell'editoria cinese, che ha strappato alla Germania e al Giappone il secondo posto per dimensione del mercato editoriale, dietro agli Stati Uniti. In Cina i lettori di libri non diminuiscono, ma tendono piuttosto ad aumentare. Un segno dei tempi, caratterizzati appunto dal sopravanzare dei BRICS nei confronti dei Paesi ad economia avanzata? Neanche questo è del tutto vero. Lo dimostra il caso della Russia, che continua a perdere lettori

al pari dell'Italia. Quanto agli Stati Uniti, il mercato del libro è sostanzialmente stabile in termini di ricavi da cinque anni e comunque su livelli superiori a quelli del 2008. In ogni caso il rapporto Global Trends in Publishing 2014, dal quale traiamo queste informazioni, non dipinge un quadro a tinte così fosche: l'industria globale del libro vale oltre 150 miliardi di dollari, più di quella del cinema e dello spettacolo (133 miliardi di dollari), oltre due volte quella dei videogiochi (63 miliardi) e il triplo di quella musicale (50 miliardi).

Restiamo però all'Italia. Mi preoccupa soprattutto il calo dei lettori, e solo in seconda istanza quello delle vendite di libri. I due fenomeni sono collegati, ma non in modo automatico. In un certo senso, anzi, non sarebbe sorprendente scoprire che il paradigma digitale mette in crisi un'industria editoriale restia a rinnovarsi, ma fa bene alla diffusione del libro, nel senso che moltiplica le opportunità di accesso ai contenuti culturali da parte di tutti. Cio sta accedendo? Se parliamo di libri, sembrerebbe di no. Intanto tali opportunità non sono proprio per tutti, a causa del noto fenomeno del divario digitale. Posso anche smaterializzare e rendere disponibile in rete l'intero patrimonio librario nazionale, ma se poi non fornisco strumenti concreti (connet-

tività, educazione all'uso dei nuovi mezzi) non ne favorisco certo l'accesso universale. Da questo punto di vista il ritardo dell'Italia è davvero colossale, in termini di competenze coltivate dal sistema scolastico, ma anche di connessione delle biblioteche, digitalizzazione del loro patrimonio librario, accesso alle risorse culturali. Quanti libri in più leggerebbero gli italiani, se le nostre biblioteche fossero luoghi accoglienti? D'altra parte la smaterializzazione del contenuto non è, in sé, garanzia di accessibilità. Ciò vale innanzi tutto per l'ebook. I meccanismi di gestione dei diritti applicati da Amazon al formato Kindle, per esempio, limitano fortemente l'accesso al contenuto del libro digitale. Se acquisto un ebook da Amazon, non posso regalarlo, prestarlo né cederlo a terzi. Io stesso avrò modo di leggerlo solo su un dispositivo Kindle o attraverso una app a sua volta collegata all'ecosistema di Amazon. Le probabilità che quell'ebook venga fruito da più persone appaiono dunque inferiori a quelle di un libro tradizionale.

Di sicuro l'avvento del digitale ha reso più evidente un fatto noto: non sempre l'interesse pubblico alla massima circolazione dei libri coincide con l'interesse economico dell'editore e dell'autore alla massimizzazione delle vendite. Vi sono casi – si pensi ai prodotti della ricerca, specie se finanziati con denaro pubblico, o all'editoria scolastica – in cui l'interesse alla massima e libera circolazione è a mio avviso prevalente. Un problema che non ci appare del tutto nuovo, se pensiamo al potenziale conflitto sempre esistito fra editore e sistema bibliotecario, accentuato dalla distribuzione di contenuti digitali da parte delle biblioteche (*digital lending*). Da questo punto di vista l'ingresso nel sistema di un soggetto come Amazon non ha cambiato lo scenario: il suo legittimo interesse a mas-

simizzare le vendite non coincide con l'interesse pubblico a massimizzare la diffusione di contenuti, proprio come accade nel caso degli editori.

Ma torniamo al punto, a quell'uomo della strada impegnato a scrivere su computer, tablet e smartphone in ogni momento della giornata, come in preda a un'ossessione compulsiva, ma apparentemente disinteressato alla lettura, soprattutto di libri. È dunque vero che leggiamo sempre meno? In verità il mondo è pieno di testi. Tuttavia sono testi che, con frequenza crescente, vivono fuori dei libri, all'interno di archivi elettronici di varia natura. Nella dieta mediatica degli italiani, specie fra le nuove generazioni, il tempo dedicato ai libri diminuisce mentre aumenta proporzionalmente quello speso per l'uso di altri media. Non abbiamo smesso di raccontare storie, lo facciamo, in misura crescente, utilizzando forme, strumenti e supporti per la narrazione diversi dal libro.

La manifestazione più evidente di questo cambiamento è rappresentata dal fenomeno della messaggistica istantanea. Tutto è cominciato con la stagione degli sms, che sono stati in auge per vent'anni, fino al 2012. Oggi si sono affermate nuove modalità trasmissive, abilitate da applicazioni quali Whatsapp, Facebook Messenger, Viber e WeChat. La messaggistica istantanea, privata o di gruppo, sembra essere la cifra fondamentale del nostro rapporto con il cellulare. Al punto da avere trasformato il telefono in una macchina per scrivere, molto più che per parlare. Con il telefono si scrive e si legge, così come ieri si parlava e ascoltava. Si stima che lo scorso anno siano stati scambiati nel mondo 8 mila miliardi di sms e 18 mila miliardi di comunicazioni tramite Whatsapp (fonte: Informa, 2014). Questa frenesia si manifesta anche in Italia, ovviamente. Quest'anno nel nostro Paese saranno scam-

Nella tabella, la distribuzione del mercato mondiale dei contenuti per fasce di età: ricavi, in miliardi di dollari. I dati sono riferiti al 2012 (fonte: Global Trends in Publishing 2014, International Publishers Association).

biati – fra sms e altre modalità – 71 miliardi di brevi messaggi (stessa fonte).

La medesima frenesia si estende ad altre forme di scrittura contemporanea, che si affermano nella rete con una forza di propagazione inaudita, salvo poi essere scalzate da modalità ancora più nuove. C'è stata la stagione gloriosa dei blog, di cui a questo punto è difficile stabilire il numero esatto e l'effettiva operatività, ma che potrebbero aggirarsi oggi, a livello mondiale, fra i 100 e i 150 milioni. Ora c'è l'ossessione collettiva per i social network

(solo su Facebook vengono pubblicati ogni mese 30 miliardi di contenuti; fonte: Facebook, 2014). C'è Twitter (250 milioni di brevi messaggi al giorno; fonte: Twitter, 2014). E continua a esserci la posta elettronica (50-100 miliardi di email al giorno, secondo le stime più attendibili). Si tratta in tutti i casi di scritture dallo

statuto ibrido. Il linguaggio fonetico non viaggia solo, ma accompagnato da altro: simbolismi grafici (per esempio gli emoticon), suoni, immagini istantanee o in movimento.

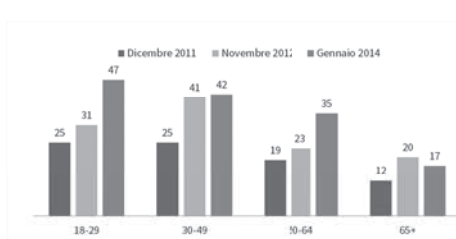
I 30 milioni di messaggi pubblicati ogni mese dagli utenti di Facebook non sono solo testi, o non sono testi allo stato puro; sono – anche – collegamenti ipertestuali, fotografie, filmati, contributi sonori, calligrammi. Tutte cose che Facebook chiama “pezzi di contenuto” (*pieces of content*). Anche la messaggistica istantanea rispecchia questa varietà, soprattutto quando l'esperienza è consumata in mobilità. I giovanissimi utenti di Whatsapp, per esempio, sono soliti performare il proprio atto linguistico in forma orale, pronunciandolo al telefono

e lasciando che l'applicazione inoltri il relativo file audio al destinatario. E spesso i dialoghi sono costituiti da un'alternanza di testi, immagini e suoni. Ma la stessa *timeline* di Twitter è un rumoroso susseguirsi di link, messaggi verbali, fotografie e filmati. Tutto ciò sembra corrispondere al paradigma di quella che Lev Manovich definisce la “cultura del software” (*Software culture*, Milano, Edizioni Olivares, 2010). Il linguaggio dei nuovi media comporta modularità, variabilità e transcodifica culturale, in quanto tutte le forme medial

condividono il medesimo codice digitale. Il fatto che, dal punto di vista del formato, non vi sia differenza fra un testo e un'immagine, alimenta la cultura della convergenza e della mediazione.

Al centro di tutto il computer, inteso come metamedium. Credo che il tentativo più completo di capire tutto questo, e anzi di anticiparlo, lo abbia compiuto Italo Calvino, con le sue *Lezioni americane*. Mi sembra che il nostro leggere e consumare testi sia, sempre più, caratterizzato dalla rapidità e dalla molteplicità calviniane. La rapidità intesa come velocità ed economia del ragionamento, ma anche fuga perpetua, rinvio continuo di una conclusione ultima, strategia della digressione. E la molteplicità come ricchezza di forme e mezzi, di codici e livelli; come enciclopedismo – dovremmo dire wikipedismo? – ipertualità e multimedialità. Non so se sia la fine del libro, o addirittura della scrittura. Certamente è l'inizio di un nuovo modo di raccontare.

Paolo Costa



DALLE CONCENTRAZIONI  
ALL'ARRIVO DEI NUOVI BARBARI

# LE GRANDI GUERRE DEI LIBRI

LA PRIMA RIVOLUZIONE È INIZIATA NEGLI ANNI OTTANTA E IN UNA VENTINA D'ANNI IL PANORAMA MONDIALE È MUTATO RADICALMENTE. POI, COMPLICE LA TECNOLOGIA, SI È ASSISTITO A UN VERO E PROPRIO BIG-BANG. CON MOLTE VITTIME E POCHI VINCITORI

di OLIVIERO PONTE DI PINO

**L**e Grandi guerre dei libri sono iniziate negli anni Ottanta e non sono ancora finite. Si sono affrontati e si scontrano grandi eserciti e gruppi guerriglieri, le alleanze cambiano, i fronti si spostano rapidamente, emergono nuove armi e strategie inedite.

## La Prima grande guerra: concentrazione

La Prima guerra dei libri ha avuto come campo di battaglia l'editoria tradizionale, così come si era configurata nel corso di cinque secoli, dai tempi di Gutenberg e Manuzio. Internet ancora

non esisteva, ad affrontarsi erano gli editori di libri di carta. Una bassa soglia d'ingresso (per fondare una casa editrice o aprire una libreria non servivano grandi capitali), un pubblico frammentato ed esigente, la dimensione nazionale dei mercati, anche a causa delle barriere linguistico-culturali: queste caratteristiche portavano a un paesaggio popolato di piccole e medie aziende, in tutti i segmenti della filiera (produzione, distribuzione, vendita). A partire dagli anni Ottanta, come in altri settori produttivi, in tutto il mondo (e in tutta la filiera) si è creata una forte spinta alla concentrazione. Da una ventina d'anni, al

## GUERRA DI GIGANTI

I fatturati dei principali gruppi editoriali mondiali espressi in milioni di dollari.

1	Pearson	UK	9.158
2	Reed Elsevier	UK, Paesi Bassi, USA	5.934
3	Thomson Reuters	Canada	5.386
4	Wolters Kluwers	Paesi Bassi	4.766
5	Random House	Germania	3.328
6	Hachette	Francia	2.883
7	Grupo Planeta	Spagna	2.597
8	McGraw-Hill Education	USA	2.292
9	Holtzbrinck	Germania	2.220
10	Scholastic	USA	2.184

centro del mercato mondiale troneggiano alcuni grandi conglomerati editoriali (i maggiori presidiano il settore professionale e dell'educazione), attivi sulle due sponde dell'Atlantico con fatturati da miliardi di dollari. In questo Risiko, che ha interessato Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia, Germania, Paesi Bassi, l'Italia è rimasta ai margini, ma anche da noi la tendenza alla concentrazione è stata la stessa, con il gruppo De Agostini al 13° posto, su scala mondiale, e gli altri (Mondadori, Mauri-Spagnol, Rizzoli, Feltrinelli) oltre il 30°. Nella Prima guerra dei libri si è proceduto per acquisizioni, fusioni, cessioni. L'ultima è quella che alla fine del 2012 ha visto unirsi due marchi gloriosi come Penguin (gruppo Pearson) e Random House (gruppo Bertelsmann).

Le fusioni possono riguardare anche le agenzie letterarie: è successo alla spagnola Carmen Balcells e all'americano Andrew Wylie, che si sono alleati nel maggio 2014. Si concentrano anche la distribuzione (vedi in Italia la recente alleanza tra Feltrinelli e Messaggerie, nell'autunno 2014) e la vendita, con le catene di librerie che in molti Paesi hanno drasticamente ridotto la quota di mercato delle librerie indipendenti (anche se di recente c'è stata una inversione di tendenza: la proposta di fusione Mondadori-Rizzoli rientra in questa logica).

Negli ultimi anni il numero di titoli pubblicati nel mondo ha continuato ad aumentare a un ritmo vertiginoso. Nel 2013 secondo Bowker sono stati assegnati nel mondo 1,4 milioni di codici ISBN, il numero

che identifica ciascun titolo. Nel 1960 gli ISBN erano circa 8.100. Tuttavia le vendite si sono concentrate su un numero sempre più limitato di titoli (e di editori), best seller e *megaseller* (i rari titoli che vendono milioni di copie, come *Il codice da Vinci* o *Harry Potter*). Alla coda lunga sono rimaste le briciole. Questo processo ha provocato le critiche (e il risentimento) di editori e librai indipendenti, che hanno dovuto navigare in un mercato sempre più difficile. A favorire i "grandi" sono le economie di scala, il respiro finanziario e la forza contrattuale (con grandi autori che richiedono anticipi elevati e per imporre una massiccia presenza nei punti vendita), e competenze professionali più variegata e specifiche. Per i Davide costretti ad affrontare questi Golia, i punti di forza restano le procedure meno standardizzate e la cura per dettagli e rapporti umani.

### La Seconda grande guerra: i barbari

La Prima guerra dei libri era uno scontro tra tribù che si conoscevano e condividevano le regole del gioco, e usavano armi e tattiche convenzionali. La Seconda guerra dei libri, con l'avvento di internet, ha visto l'irruzione dei "barbari". Amazon è stata lanciata nel 1995 da Jeff Bezos come negozio online di libri di carta, con un'offerta di titoli superiore a quella di qualunque libreria fi-

## PURCHÉ ARRIVI AL LETTORE

Nelle immagini a centro pagina, i sistemi di distribuzione del libro, antico e moderno, messi a confronto: una vecchia libreria e un magazzino di Amazon.

### IL PUNTO SUL MERCATO EDITORIALE

sica. Ha subito offerto ai suoi utenti la possibilità di condividere pareri, passioni e gusti personali, per discuterli con altri e creare una comunità, anticipando l'evoluzione del web 2.0 e i *social network*. In pochi anni, Amazon è diventata la più grande libreria del pianeta, con filiali in diversi Paesi e un fatturato di oltre 74 miliardi di dollari nel 2013; nel frattempo ha ampliato l'offerta ed è diventata un enorme supermercato che vende prodotti e servizi di ogni genere, con i libri a fare da esca.

Google, nata nel 1998, tre anni dopo Amazon, si è rapidamente affermata come il motore di ricerca più frequentato in rete, con un fatturato che nel 2013 ha sfiorato i 60 miliardi di dollari; è il più grande concessionario di pubblicità su scala mondiale, con una quota di mercato del 31,5%, davanti a Facebook (5,9%), Yahoo! (3,4%)

e Microsoft (2,5%) (fonte: E. Marketer 2013). Nel 2004 ha lanciato Google Books, con l'obiettivo di mettere a disposizione di tutti gratuitamente l'intero patrimonio librario dell'umanità: ha così iniziato a digitalizzare e caricare nei propri server milioni di volumi, grazie anche ad accordi con biblioteche pubbliche e private, università, case editrici... Accanto a Google Books, numerosi altri progetti si sono posti obiettivi analoghi, dal Gutenberg Project (lanciato nel 1971) alla National Digital Public Library (lanciata negli USA nel 2013), passando per Europeana e (in Italia) LiberLiber.

Sia Google sia Amazon sono entrati in rotta di

collisione con il vecchio mondo popolato di editori, autori, agenti. Per quanto riguarda Google, è stata accusata di aver messo a disposizione dei suoi utenti materiale coperto da copyright (titoli ancora coperti dal diritto d'autore, compresi i libri orfani, ovvero sotto diritti ma non più disponibili sul mercato), scaricando sui legittimi proprietari (autori ed editori) l'onere di rivendicare e difendere i propri diritti e il proprio lavoro. Un altro aspetto controverso è che a fornire un servizio offerto fino a quel giorno da enti pubblici o no profit (biblioteche ecc.) fosse un'azienda privata, che ha per obiettivo il massimo profitto. La lunga battaglia legale si è conclusa il 22 marzo 2011, quando una sentenza della Southern Federal District Court di New York ha dichiarato illegittimo l'accordo tra Google e le associazioni di autori ed editori, limitando il



progetto, almeno nella sua forma originaria. Amazon ha prima invaso il settore del commercio librario, mettendo in grandi difficoltà le grandi catene librerie, come Barnes & Noble e Borders (fallita nel 2011) negli USA, W.H. Smith e Waterstones in Gran Bretagna, FNAC in Francia, Thalia, Weltbild e Hugendubel in Germania. Poi è entrata in rotta di collisione con autori ed editori.

La battaglia decisiva si è combattuta per diversi mesi con Hachette (e implicitamente con gli altri grandi editori), nel quadro di una guerra commerciale senza esclusione di colpi, che finora non è diventata battaglia legale. Il nodo della questione



riguardava il prezzo dei libri: o, meglio, chi deve stabilire quando costa un libro, il venditore o i produttori? Amazon – come tutti i grandi distributori – tende ad abbassare i prezzi per aumentare il volume delle vendite e offrire condizioni migliori dei concorrenti. Ma nell’editoria da sempre sono gli editori a determinare il prezzo dei libri che pubblicano, una prerogativa che in Paesi come Germania, Francia e Italia è sancita dalla legge sul prezzo fisso (dove la normativa non è in vigore, il mercato del libro è stato in genere devastato, come in Belgio e Gran Bretagna): secondo gli editori, il prezzo imposto da Amazon (e la divisione degli utili) non tiene conto dei costi reali di produzione e finisce per danneggiare anche gli autori.

Di fronte all’intransigenza di Hachette, che non ha voluto accettare le condizioni imposte da Amazon (abbassare a 9,99 dollari i prezzi di tutti gli e-book, fino ad allora prezzati tra i 12,99 e i 19,99 dollari), quest’ultima ha iniziato a boicottare i volumi dell’editore ribelle, rendendone più difficile l’acquisto. Contro Amazon, sono scesi in campo anche 900 scrittori, con una lettera-manifesto pubblicata sul *New York Times* il 10 agosto 2014 (mentre diversi autori *self-published* si sono schierati con Amazon).

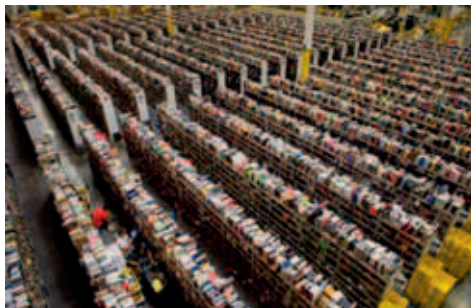
Hanno attaccato Bezos anche alcune importanti agenzie letterarie e persino il Premio Nobel per l’Economia Paul Krugman: «Amazon.com (...) ha troppo potere e il modo in cui usa questo potere danneggia l’America» (*la Repubblica*, 22

ottobre 2014). Nel novembre 2014 Hachette e Amazon hanno siglato un “accordo di Natale”, «una grande vittoria per autori e lettori», di cui però non sono stati resi noti i dettagli (*Corriere della Sera*, 14 novembre 2014).

Editore, agenti e autori (per non parlare dei critici letterari) hanno visto negli ultimi tempi diminuire i loro guadagni, nel quadro di una generale svalutazione del lavoro intellettuale. Secondo la ACTL (Authors’ Licensing and Collecting Society) in Gran Bretagna gli incassi medi degli

autori professionisti sono scesi del 29% tra il 2005 e il 2013, a circa 11.000 sterline (al di sotto della soglia di povertà); se si considera l’insieme degli autori (professionisti e autopubblicati) la media scende a circa 4.000 sterline (era di 5.012 sterline nel 2005 e di 8.810 nel 2000). Nel 2013 in Gran Bretagna solo l’11,5% de-

gli autori professionisti viveva unicamente dei proventi dei propri libri (nel 2005 era il 40%). Ha spiegato Will Self: «I miei proventi da diritti d’autore sono scesi drammaticamente nell’ultimo decennio. È sempre stato possibile riunire tutti gli autori britannici di romanzi di qualità in una sola stanza: fino a qualche tempo fa serviva un salone, adesso basta una camera da letto, e pure piuttosto piccola». È un declino che non riguarda un solo Paese, ed è in parte conseguenza di un’altra tendenza di carattere generale: il calo del prezzo medio dei libri. Negli USA è sceso del 40% tra il 2009 e il 2013, passando da 15,45 a 9,31 dollari, compresi gli e-book (dati Nielsen).



### La Terza grande guerra: l'arma finale

Gli effetti della Seconda guerra dei libri si sono intrecciati con quelli della Terza, che è iniziata quando sui campi di battaglia si è diffusa, dopo pionieristici tentativi di limitato successo, una nuova arma: l'e-book, che secondo alcuni è l'arma finale che distruggerà il libro di carta. Grazie alla convergenza digitale, il contenuto – il testo, magari aumentato da immagini, suoni, video – si è emancipato dal supporto e può essere “consumato” su diversi dispositivi: tablet, pc, smartphone...

Per la diffusione del libro digitale è stato decisivo l'impegno di Amazon: contraddicendo l'iniziale scetticismo, Jeff Bezos nel 2007 ha lanciato l'e-reader Kindle, entrando da protagonista nel mercato degli e-book. Anche gli editori tradizionali, grandi e piccoli, hanno affiancato a carta e inchiostro diversi formati digitali

(ePub, pdf, mobi...), mettendo a disposizione dei lettori parte del catalogo. Nel giro di qualche anno gli e-book hanno eroso quote di mercato, fino a raggiungere nel 2013 il 23,3% negli Stati Uniti, con una penetrazione minore nei mercati europei e del 3% in Italia (stime AIE su dati FEP e Association of American Publishers). Questo ha consentito a molti editori di mantenere buoni margini di profitto: un e-book in genere ha un prezzo più basso del corrispondente libro di carta, ma ha costi di produzione e distribuzione inferiori.

Come sempre – al di là delle forze in campo – anche le “guerre dei libri” si combattono sul ter-

reno ideologico e dunque sui media. L'ideologia di internet si fonda su due principi: la disintermediazione, ovvero mettere tutti in contatto con tutti, in una comunicazione bidirezionale; e la democratizzazione, ovvero il principio che “uno vale uno”, chiunque sia. Questo atteggiamento spinge verso la “fine dell'esperto”: il giudizio di qualunque fan (o di un troll) su un libro vale quello del massimo filologo (è il postulato che sostiene anche l'utopia enciclopedica di Wikipedia). Nella rete 2.0 valgono solo i numeri: il computo di clic, “Mi piace” e condivisioni rende obsoleta qualunque scala di valore, qualunque argomentazione critica sulla qualità delle opere. Con una duplice avvertenza: i libri non sono una forma di comunicazione bidirezionale, ma la trasmissione del contenuto da un autore a un lettore; in secondo luogo, il talento e il successo non sono (e non possono essere) democratici.

Gli entusiasti della rete spiegano che l'abbassamento del prezzo dei libri ha sempre portato a un allargamento del numero dei lettori e a una maggiore diffusione della cultura, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili agli *Yellowbacks* britannici e alle *dime novels* americane nell'Ottocento, fino ai *paperbacks* e al *mass market*, ovvero gli economici e i supereconomici del Novecento. Enfatizzano il diritto del consumatore ad acquistare un prodotto al prezzo più basso, condannando ogni possibile cartello oligopolistico (come l'accordo tra Apple e cinque grandi editori, sanzionati dai tribunali americani per



## E IL LIBRO DIVENTA "LIQUIDO"

Nelle due immagini a centro pagina, due simboli della rivoluzione digitale che sta conoscendo il libro: l'e-reader, in cui si è impegnata massicciamente Amazon, e il motore di ricerca di Google.

comportamenti anticoncorrenziali). Sottolineano che la rete (e gli e-books) permettono a chiunque di pubblicare e promuovere la propria opera, a prescindere dal permesso dei guardiani, i *gatekeepers* come editori e critici. Insistono sui minori costi che, grazie alla rete, deve sostenere un editore per stampare, confezionare, distribuire i libri di carta.

Come altre imprese della new economy, facendosi forza delle potenzialità della rete (e sostenuto dalla sua ideologia), Amazon punta a disgregare (*disrupt*) il mercato del libro, espellendo o marginalizzando i soggetti tradizionalmente attivi nel settore (e cercando di sostituire la propria mediazione alla loro). Come altri editori online, Amazon mette direttamente in contatto autori (cui offre piattaforme di *self-publishing*) e lettori, marginalizzando editori, prescrittori (editori, critici, premi, media... e affini) e librai.

Per gli editori, lo scenario è inquietante: hanno visto quello che è successo all'industria discografica e quello che sta succedendo a giornali, cinema e tv. Si preoccupano, anche se è più facile copiare una canzone da un cd (prendendone solo una parte) che digitalizzare e frammentare un romanzo; anche se, a differenza dei giornali, i libri non temono il calo degli introiti pubblicitari (è in corso anche una guerra parallela tra gli editori di giornali e Google, che nel dicembre 2014 ha portato per esempio alla chiusura del sito del motore di ricerca in Spagna).

Per un editore, l'attività di selezione dei nuovi talenti, il lavoro sul prodotto (*editing* e *packaging*) e la promozione hanno costi che non si possono comprimere, senza rischiare di compromettere la fragile ecologia del libro. Oltretutto un autore che si auto-promuove in rete può dedicare meno tempo all'attività creativa, perché costretto a impegnarsi in un marketing spesso dilettantesco e dunque inefficace. Amazon ribatte che offre agli autori che scelgono la sua piattaforma una *royalty* del 70% sugli incassi netti, contro il 25% degli editori tradizionali.

### La Quarta grande guerra: guerriglia

Chiunque la vinca, qualunque sia il trattato che decreterà l'armistizio, la Terza guerra dei libri non sarà l'ultima. Ne sta già iniziando un'altra, innestata dall'ennesimo cambiamento radicale: grazie all'e-book, il libro si è emancipato dal supporto fisico ed è diventato "liquido".

Nuove armi comportano nuove tattiche di combattimento. Fino a oggi i libri sono stati un prodotto, un bene materiale da possedere e magari conservare: una biblioteca era un patrimonio, anche affettivo, con tutto il potenziale feticistico che ne deriva. Gli e-book non sono oggetti fisici.

Forse la loro immaterialità è più adatta alle nostre abitudini sempre più minuscole, a una società che sembra favorire il noleggio o l'uso condiviso (vedi il successo del *car sharing*) rispetto alla proprietà individuale.

È la nuova "economia della condivisione", che dovrebbe «contribuire a risolvere il problema del



sovraconsumo (possiamo sopravvivere con meno risorse se troviamo il modo di utilizzarle con maggior efficienza), ma dà anche ai fruitori l'esaltante sensazione di una giovinezza protratta, emancipata dalle solite trappole dell'esistenza borghese, (...) facendo scomparire le inefficienze del vecchio sistema», come ha spiegato Eugeny Morozov, avvertendo però che questa rivoluzione «si limita a razionalizzare le patologie dell'attuale sistema» (*Corriere della Sera*, 5 ottobre 2014).

Servizi di abbonamento/*streaming online* esistono già per la musica (vedi iTunes e Spotify), il cinema e la tv (Netflix), l'informazione. Vengono proposti anche per i libri. Dopo Safari (*joint venture* specializzata nell'*e-learning* fondata da O'Reilly e Pearson nel 2001), anche Amazon ha lanciato nell'estate 2014 Kindle Unlimited: un abbonamento a 9,99 dollari al mese dà diritto a una scelta illimitata tra 600.000 libri, audiolibri e app (per i detrattori, la grande maggioranza dei titoli sono e-book autopubblicati, mentre mancano i grandi best seller). Anche in Italia sono attive piattaforme come Lea (da Laterza) e Bookstreams.it.


Il passaggio da "solido" a "liquido" non è solo un cambiamento di stato. In ottica militare, implica un radicale cambiamento di strategia: spinge a passare dalla guerra a una sofisticata guerriglia. Gli editori (e gli autori) tradizionali producevano un contenuto che ritenevano significativo e/o vendibile, nella maniera migliore possibile, e poi lo distribuivano, fidando che grazie alle sue caratteristiche (artistiche e/o commerciali) quell'opera potesse trovare i suoi lettori (e acquirenti). Se il libro si trasforma da prodotto a servizio, la prospettiva si ribalta. L'importante non è quello che pensa l'autore (o l'editore): l'im-

portante è quello che pensa (o vuole) il lettore. È necessario guardare i dati per osservare i clienti, cogliendone le attese, anticipandone i desideri. Sperimentare e iterare. Socializzare. Adattare il servizio alle esigenze del cliente, anticipandone desideri e bisogni. Gli autori che usano Wattpad possono ricevere un feedback sulla loro opera dai lettori. Amazon è in grado di monitorare il tempo che un lettore spende su ogni pagina, i passi in cui sospende o abbandona la lettura, le sue note e sottolineature (peraltro l'azienda custodisce gelosamente i dati e non li condivide con gli editori e gli autori). La "*commodification*" premia lo *storytelling* e la personalità della fonte. Una storia e chi la racconta: sono da sempre caratteristiche tipiche del libro. Vedremo se a sfruttarle saranno autori ed editori, o le agenzie di pubblicità e pubbliche relazioni.

### Il vero campo di battaglia

Le Grandi guerre dei libri vedono contrattacchi imprevedibili (la recente ripresa delle librerie indipendenti) e sacche di resistenza (negli ultimi anni, contrariamente alle entusiastiche previsioni, l'ascesa degli e-book sembra aver subito una battuta d'arresto). Sia il nuovo sia il vecchio hanno i loro cantori entusiasti. Molti osservano perplessi. Nessuno può sapere chi vincerà la guerra, dove si troverà l'equilibrio. Ma forse possiamo guardare a tutte queste vicende con un occhio diverso. Come se il contenuto – il testo – fosse una sorta di virus o batterio, che ha bisogno di un vettore per infettare le nostre menti: come la zanzara per la malaria, o lo yogurt per il *lactobacillus*. In questi ultimi anni quel virus sta trovando nuovi vettori digitali, senza rinunciare ai più antichi. Il vero campo di battaglia siamo noi, i lettori.

**Oliviero Ponte di Pino**



# E<sup>dit</sup>tori

*LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO*



LA PARABOLA DELLA BIOGRAFIA (VERA O INVENTATA) NELL'ERA DEI SOCIAL NETWORK

# NARRATE LA VOSTRA STORIA

LE VITE – PROPRIA E DEGLI ALTRI – POPOLANO LA LETTERATURA DALL'ANTICHITÀ. CON ALTERNE FORTUNE PRESSO I LETTORI. ORA LE NUOVE TECNOLOGIE NE CAMBIANO LA FORMULA

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



## STORIE ANIMATE

A sinistra, *Maus* di Art Spiegelman, uno stile di raccontare i personaggi attraverso i fumetti che ha dato origine a un genere di grande successo. Oggi però in declino, almeno in Italia.



Piperno, che ne hanno scritto rispettivamente su *la Repubblica* e il *Corriere della Sera*.

Ad attirare il lettore sembra essere la confessione intima, lo scavo interiore dell'autore, che nel genere narrativo in questione si è affermato storicamente a partire dalle *Confessioni* di Sant'Agostino, per poi trovare nuovi esempi nella *Storia delle mie disgrazie* di Abelardo, nei *Ricordi* di Guicciardini, negli scritti di Benvenuto Cellini, nelle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, nelle *Memorie dell'oltretomba* di François-René de Chateaubriand, nei diari di Samuel Pepys o di Giacomo Casanova, e ancora in Stendhal (*Vita di Henri Brulard*), Henry David Thoreau (*Walden*), Oscar Wilde (*De Profundis*), George Orwell (*Omaggio alla Catalogna*), T. E. Lawrence (*I sette pilastri della saggezza*), Ernest Hemingway (*Festa mobile*), Vladimir Nabokov (*Parla, ricordo*), Varlam Šalamov (*I racconti di Kolyma*) e naturalmente in moltissimi altri. Fino alla variante delle "autobiografie disegnate" di Art Spiegelman (*Maus*) e Marjane Satrapi (*Persepolis*).

Ma, al di là degli esempi del passato, quali sono i *memoir* che si sono imposti più recentemente tra i libri più venduti? Possiamo citare naturalmente l'autobiografia di Papa Francesco (Salani), nella forma di una conversazione tenuta quand'era ancora arcivescovo di Buenos Aires, *Un'idea di destino* di Tiziano Terzani (Longanesi), *Milioni di Farfalle* di Alexander Eben (Mondadori), testimonianza di un medico al risveglio dopo sette giorni di coma profondo, e *12 anni schiavo* di Salomon Northup, bestseller americano di metà Ottocento tornato a nuova vita grazie al recente film premiato con l'Oscar e tradotto per la prima volta in Italia (da Newton & Compton). Di libri che, al pari di questi, hanno

MOLTI FALSI LETTERARI HANNO AVUTO SUCCESSO. PERCHÉ? LA CONCLUSIONE POSSIBILE SEMBRA ESSERE: DIVENTA VERO TUTTO CIÒ CHE FA AUDIENCE

dominato almeno una stagione in libreria si potrebbe fare un lunghissimo elenco: *Noi, ragazzi dello Zoo di Berlino* di Christiane F. (Rizzoli), *Leggere Lolita a Teheran* di Azar Nafisi (Adelphi), *Nelle terre estreme* di Jon Krakauer (Corbaccio), *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers (Mondadori), *Fai bei sogni* di Massimo Gramellini (Longanesi), *Pappagalli verdi* di Gino Strada (Feltrinelli), insieme a un nuovo filone di libri generati originariamente dal web come *Julie & Julia* (Rizzoli) della blogger culinaria americana Julie Powell, diventato anche un film di successo con Meryl Streep, e il romanzo autobiografico *Studio illegale* di Federico Baccamo (Marsilio), affresco del cinico mondo degli avvocati d'affari internazionali, basato sui post scritti dall'autore quand'era impiegato in uno degli uffici stigmatizzati nel libro. Sono invece più rari i veri longseller di questa "categoria", quei libri cioè che sono ristampati periodicamente in versione tascabile come *Se questo è un uomo* di Primo Levi (Einaudi) o il *Diario di Anna Frank* (stesso editore), che ogni anno risultano tra i libri più acquistati in Italia grazie soprattutto alle letture suggerite dalle scuole.

Come definire invece classici come le *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar? Siamo sicuramente di fronte a un romanzo, è vero, ma di un romanzo che racconta l'imperatore romano





## FORTUNE E DECLINO DI UN "GENERE"

storia di troppo, scoprendo che delle scuole che l'autore sosteneva di aver costruito solo poche erano in funzione e addirittura qualcuna non esisteva del tutto. In entrambi i casi, a giudicare dalla fortuna dei libri, l'emozione della trama ha contato più della nuda verità dei fatti.

Ed è in effetti quanto accade anche nel caso delle cosiddette biografie non autorizzate, scritte da autori professionisti che promettono scandali e inedite rivelazioni: se si esclude il caso di qualche controscoria politica (come quelle su Berlusconi che sono state per numero quasi una categoria editoriale a parte), le "odiografie" dei personaggi celebri (del mondo dello sport e dello spettacolo, ecc.) registrano quasi sempre minor interesse del pubblico rispetto alle "autofiction" firmate dai protagonisti stessi. Non è un caso quindi che nel tempo abbiano perso forza anche le biografie storiche di uomini e donne del passato che pure hanno nutrito a lungo un genere letterario fondamentale, iniziato anticamente con testi come *Le vite parallele* di Plutarco o le *Vite dei*

*Cesari* di Svetonio, proseguito in epoca medioevale con le agiografie (vite e miracoli di santi e martiri), poi con le *Vite degli artisti* del Vasari o degli *Eminentissimi vittoriani* di Lytton Strachey, per arrivare ai ritratti romanzati di Stefan Zweig e al rigore d'analisi e ricerca di opere come il *Federico II imperatore* di Ernst Kantorowicz o il monumentale *Hitler* di Ian Kershaw. Quasi

ogni casa editrice aveva un tempo una collana dedicata ai profili di tiranni, regine, generali, monaci e affaristi, più o meno amati o controversi: è stato il caso dell'ormai scomparsa Dall'Oglio, di Garzanti o della serie delle "Scie" di Mondadori. Ma se l'offerta nel tempo si è fatta sterminata, la domanda è invece drammaticamente diminuita (con straordinarie eccezioni recenti come la biografia autorizzata di *Steve*

*Jobs* di Walter Isaacson), complice la velocità e gratuità di consultazione del web e di sue alcune fondamentali risorse di sapere enciclopedico come Wikipedia.

Tentativi di rilancio in questi anni non sono mancati: Castelvocchi, per esempio, ha lanciato una prolifica nuova collana di classici "Ritratti", dal *Marco Aurelio* di Ernest Renan a *Madame de Pompadour* dei fratelli Goncourt mentre le edizioni del becco Giallo hanno alimentato una serie di biografie a fumetti che racconta personaggi come *Don Milani*, *Fabrizio De André* e *Mauro Rostagno*; ma la formula non ha certo più lo stesso seguito

d'un tempo. Se in passato si potevano accusare gli storici di mestiere di voler conoscere soltanto le "gesta dei re" (nel segno del "culto degli eroi" secondo la teoria ottocentesca "del grande uomo" di Thomas Carlyle), oggi il problema potrebbe risultare l'inverso: grande attenzione ai mutamenti di lunga durata (climatici per esempio), alla storia globale del pianeta e dei suoi



A sinistra, la copertina della biografia di Limonov di Emmanuel Carrère pubblicata in Italia da Adelphi. Sotto, la "falsa" storia della bambina che sopravvisse con l'aiuto di un branco di lupi.

popoli più che ai singoli ed effimeri protagonisti delle vicende delle "solite" lande d'Europa. Così che, accanto alle biografie tradizionali dei personaggi più noti, del passato recente o dell'attualità, si sono affacciati sempre più spesso, nel panorama della ricerca e sul mercato dei libri, anche le vite di uomini e donne ai più sconosciuti, come il Menocchio del magistrale *Il formaggio e i vermi* (Einaudi) di Carlo Ginzburg, un mugnaio processato per eresia nell'Italia del 1500, o *Il mondo ritrovato* di Louis-François Pinagot dello storico francese Alain Corbin (pubblicato da Garzanti), un fabbricante di zoccoli nato nel 1798 in un piccolo villaggio della Normandia che non sapeva né leggere né scrivere e che, alla sua morte nel 1876, scivolò silenziosamente nell'oblio, finché uno storico non ne ha trovato appunto il nome negli archivi cominciando un'inchiesta che ha portato alle estreme conseguenze alcune tendenze della scuola francese delle "Annales": cercando di capire cioè chi fosse e che cosa potesse pensare uno dei milioni di esseri umani che ci hanno preceduto nel corso della storia senza lasciare apparentemente alcuna traccia significativa.

Quanti conoscevano del resto il postcomunista Eduard Limonov prima che Emmanuel Carrère raccontasse le ripugnanti imprese e Adelphi lo traducesse in Italia con un grande riscontro di pubblico? E perché l'affermato scrittore france-

se, autore di *Vite che non sono la mia*, ha dedicato un libro proprio a quella controversa figura? Perché più in generale si scrivono tante biografie? Secondo Alberto Savinio, autore del parodistico *Narrate o uomini la vostra storia*, perché «la biografia per noi è un gioco segreto [...]. Siamo scortati da qualche tempo a questa parte da un gruppo di nuovi amici costruiti da noi di tutto punto, fra i quali distinguiamo Teofrasto Bombasto di Hohenheim detto Paracelso, e Michele di Nostradamo, e Isadora Duncan, e abbiamo buone ragioni di crederci simili a Carlo-magno in mezzo ai suoi Paladini, altrettanto ben difesi e onorati».

La biografia era per lui l'occasione ideale per mettersi nei panni di altri e farsi specchio, le sue vite di uomini illustri sono cioè altrettante autobiografie, come nel caso di Michail Bulgakov che, scrivendo la *Vita del signor de Molière*, ritrovò nell'antico collega tanto affinità creative quanto comuni difficoltà nei rapporti col potere.

Raccontare la nostra vita, direttamente o attraverso quelle degli altri, è in fondo un modo di

esorcizzare il timore della fine, una forma di terapia psicologica e forse un tentativo di prolungare indefinitamente la nostre esistenze terrene. E l'intima confessione messa in piazza attraverso i blog o i social network di oggi sembrerebbe confermarlo, portando il genere biografico verso forme inedite e nuove frontiere.

**Carlo Alberto Briroschi**



LA CASA TIPOGRAFICO-EDITRICE  
COLITTI DI CAMPOBASSO

# DAL PIOMBO ALLA CULTURA

DAI PRIMI PASSI, A CAVALLO DELL'UNITÀ D'ITALIA,  
FINO ALL'AMBIZIONE DI PRODURRE LIBRI IN PROPRIO.  
LA PARABOLA DI UNA GRANDE IMPRESA MOLISANA  
E DI UN UOMO CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO

di MASSIMO GATTA, GIORGIO PALMIERI, ANTONIO SANTORIELLO

## EDITORE ILLUMINATO

Qui a fianco, Angelo Marinelli,  
chiamato alla direzione dello  
stabilimento per il "grande  
salto" verso l'editoria, e la  
copertina di Enrico Franchi,  
*Arabeschi. Novelle*,  
Campobasso, R. Colitti  
Editore, 1919.



**N**ella collana della Franco Angeli “Studi e ricerche di storia dell’editoria”, diretta da Ada Gigli Marchetti, è in programma la pubblicazione di un volume sulla lunga, importante e complessa attività tipografico-editoriale dei Colitti di Campobasso, azienda poco o affatto conosciuta anche nell’ambito degli addetti ai lavori. Scarsa conoscenza dovuta a un duplice ordine di fattori: per un verso, alla mancanza finora di uno studio completo sull’azienda molisana, che ne mettesse in evidenza sia la durata dell’attività, e la relativa incidenza esercitata a vari livelli nel tessuto complessivo regionale, sia la consistenza quantitativa e le caratteristiche della produzione tipografica ed editoriale; per altro verso, alle ancora insufficienti informazioni che si hanno sull’intera vicenda tipografica del Molise, regione piccola e isolata che non può certo vantare una tradizione paragonabile a quella di altre regioni limitrofe, come l’Abruzzo, la Puglia, la Campania, ma che non per questo non ha ospitato aziende o prodotto iniziative prive di importanza o di significativo interesse. La ricerca esperita, quindi, ricostruisce sia l’ampia parabola cronologica descritta dalla casa tipografico-editrice Colitti di Campobasso, sia la sua cospicua produzione con la pubblicazione degli *Annali 1865-1950*, (circa 1.100 pubblicazioni monografiche ed oltre 100 pubblicazioni periodiche), facendo luce, nel contempo, su un segmento poco noto della storia culturale dell’editoria nazionale tra Otto e Novecento.

**I primi passi e l’espansione di fine Ottocento.** Impiantata nel 1865 dai fratelli Giovanni e Nicola Colitti, nei primissimi anni la tipografia si avvale di una dotazione tecnica assai modesta con

la quale comunque, nel periodo 1865-1870, vengono dati alle stampe una cinquantina di pubblicazioni monografiche e quattro periodici. Dal 1871, dotata di nuove e moderne attrezzature, l’azienda di Campobasso inizia a conquistare sempre maggiori fette di mercato, segnatamente nel campo della modulistica, nel quale si afferma ben presto anche al di fuori dei confini regionali. Nell’ultimo ventennio del secolo, la preminenza della tipografia, all’interno del panorama tipografico cittadino e regionale, è assoluta: monografie, periodici e modulistica, oltre a prodotti da cartolibreria, offerti dal negozio annesso alla tipografia, per gran parte dei molisani sono sinonimo di “Colitti”. L’azienda impegna ormai alcune decine di operai e Giovanni Colitti è funzionalmente inserito nella classe dirigente cittadina (Nicola muore prematuramente nel 1887). Il catalogo della tipografia può inoltre vantare le firme di molte delle maggiori personalità culturali dell’epoca: Pasquale Albino, Domenico Bellini, Leonardo Girardi, Luigi Gamberale, Luigi Alberto Trotta, Alfonso Perrella, per citarne solo alcuni. Tuttavia, Giovanni Colitti, col figlio Raffaele che lo affianca alla guida dell’azienda, aspirano ad aumentare e a migliorare la produzione, a conquistare sempre maggiori segmenti di mercato, a trasformare la pur già grande tipografia in “casa editrice”.

**Ampliamenti e riorganizzazione.** Dopo un ulteriore ammodernamento delle attrezzature, effettuato nel 1905, che consente alla tipografia di



## L'ARTISTA DEL TORCHIO

Qui sotto, la copertina di Massimo Gatta,  
*Le Pagine di arte tipografica di Angelo Marinelli*,  
Firenze, L.S. Olschki, 2003.

## L'INDUSTRIA DEL LIBRO

fornire stampati a oltre 500 comuni e ad altrettante opere pie di diverse regioni meridionali, i Colitti tentano il passo decisivo per far acquisire all'azienda anche una "dimensione editoriale", intervenendo strategicamente su più piani: dotandosi di una nuova sede tipografica; chiamando alla direzione dello stabilimento uno dei tecnici più affermati del momento, Angelo Marinelli, il quale aveva maturato una vasta esperienza tipografica presso Scipione Lapi di Città di Castello; intraprendendo una politica di particolare attenzione alla qualità anche grafica del prodotto editoriale; infine varando una collana editoriale. Il nuovo stabilimento tipografico darà lavoro a quasi cento fra operai, addetti e impiegati (la Colitti è all'epoca fra le più grandi aziende dell'intero Molise). Nella generale riorganizzazione aziendale, centrale sarà appunto il ruolo di Angelo Marinelli autore, tra l'altro, del rarissimo *Pagine di arte tipografica* che Colitti pubblica nel 1918. Con la consueta tempestività e attenzione che sempre lo caratterizzarono, l'editore Angelo F. Formiggini, in quella maniera di notizie bibliografico-editoriali che fu *L'Italia che scrive. Rassegna per coloro che leggono*, da lui fondata e diretta, recensì nel 1919 l'opuscolo marinelliano. L'editore modenese fermerà tra l'altro l'attenzione sul primo scritto, *Per una scuola tipografica nel Mezzogiorno*, notando: «Notevole il primo scritto in cui propugna opportunamente la istituzione di una scuola tipografica nel mezzogiorno tanto trascurato d'Italia». Ma in quella breve, e unica, recensione verrà colta anche un'altra caratteristica del volume, l'essere cioè

opera di un uomo che «è uno dei pochi tipografi che non si limitano a maneggiare il piombo per gli altri, ma che amano ogni tanto allineare linee proprie». Questa caratteristica anche "autoriale" di Marinelli è indubbio che diede un notevole impulso in senso culturale all'azienda colittiana. Ma chi era Angelo Marinelli? Entra giovanissimo nello stabilimento tipografico di Scipione Lapi a Città di Castello dove diventa in poco tempo, e grazie alle sue capacità culturali e imprenditoriali, direttore. Uno stabilimento quello del Lapi «nel quale aveva attaccato – come suol dirsi – i primi refusi». I pochi dati biografici a disposizione ci dicono che Angelo (Angiolo) Marinelli nacque a Città di Castello il 18 ottobre 1877 da Gaetano, cappellaio, e da Veronica Poggini. La famiglia abitava in via del Cavaliere, un vicolo del popoloso quartiere della Mattonata. Il 19 dicembre 1901 sposò Androsilla Mastriforti, di 21 anni, sarta; non ebbe figli ma fu legato da affetto paterno al nipote Libero Landi; nel luglio del 1923 fu nominato cavaliere della Corona d'Italia. Morì ad Acqui in provincia di Alessandria, il 12 luglio 1928 a 51 anni. Nell'ultimo periodo della sua vita proprio ad Acqui ebbe l'incarico di "Regio Ispettore degli Scavi e Monumenti del Monferrato"; è plausibile che la carica fosse onoraria e non retribuita, attribuita per meriti culturali. Nella cittadina piemontese, dove Marinelli si trasferì intorno agli anni Venti dando vita, tra l'altro, ad una società filodrammatica, acquistò nel 1925 lo Stabilimento Tipografico Tirelli, considerato all'epoca uno dei più importanti del Piemonte, e che diresse fino alla morte; esso è ancora



oggi attivo sotto la ragione sociale Tipografia Marinelli, diretta dagli eredi. Dobbiamo alla moglie la pubblicazione di un prezioso documento stampato nel 1929, a un anno dalla scomparsa, e che raccoglie le testimonianze di colleghi, parenti, amici e semplici conoscenti, fatte pervenire alla vedova in occasione della morte del tipografo: «In memoria di Lui e solo per Lui... raccolgo questi mesti pensieri di parenti ed amici ammiratori del mio caro ed indimenticabile Consorte Cav. Angelo Marinelli, che la cruda Parca, or è un anno, rapiva con spietata furia ed innanzi tempo, al mio affetto di Sposa felice ed orgogliosa». Come giustamente rilevato da Alvaro Tacchini (*La stampa a Città di Castello. Tipografie e tipografi dal 1538 ad oggi*, Città di Castello, Tibergraph, 1987), Angelo Marinelli, nel suo “girovagare tipografico” dalla nativa Città di Castello nella quale, figlio di operai, apprese il mestiere di tipografo proprio nell’azienda di Scipione Lapi, alla Campobasso dei Colitti, dove si trasferì poco prima della Grande guerra insieme alla moglie e al nipote Libero Landi, e fino ad Acqui in Piemonte, riuscì ad acquisire l’esperienza necessaria per essere ricordato come uno dei migliori tipografi tifernati, un uomo che non si limitò ad operare nell’ambito del proprio territorio ma che cercò anche in altri contesti geografici di trapiantare le proprie competenze e il proprio gusto. In effetti il perché Marinelli abbia lasciato la sua terra per approdare in Molise, regione allora come oggi alquanto periferica e non solo geograficamente, lascia ancora aperta una serie di interrogativi, al momento di difficile soluzione. Sicuramente, però, alla base



di questa scelta ci fu una saturazione e una conflittualità dei rapporti interni alla Lapi. La scelta, poi, di lavorare presso gli editori Colitti, i maggiori tipografi molisani, era motivata dal fatto che gli venne offerta la direzione della loro tipografia e anche perché Marinelli conosceva bene l’azienda molisana per i probabili rapporti commerciali da essa intrattenuti all’epoca con Scipione Lapi.

**Il “tentativo editoriale”.** Nel giugno del 1915 viene pubblicato il primo titolo della collana “Conferenze e Discorsi”: Francesco Bonghi, Francesco D’Ovidio, *L’avversazione di Ruggero Borghi alla Triplice Alleanza*. Proprio in questa collana erano riposte le maggiori aspettative da parte dei Colitti; essa rappresentava il naturale e ineludibile banco di verifica degli onerosi passi compiuti fino a quel momento: il suo successo avrebbe sancito la validità del nuovo indirizzo produttivo impresso all’azienda. Nei primissimi anni del “Secolo breve”, i risultati infatti sembrano decisamente positivi. Dal giugno 1915 a tutto il 1919 vengono pubblicati, e messi in vendita sul mercato nazionale, ben 58 titoli della collana, con una media di più di un titolo al mese. Sospinta dal successo dell’iniziativa, anche la produzione complessiva dell’azienda cresce sensibilmente: nel periodo 1915-1919, la Colitti pubblica oltre 200 titoli, ben 160 nel solo triennio 1916-1918. Si è visto che il primo titolo della collana ha come autore Francesco D’Ovidio, insigne studioso e senatore del Regno, probabilmente il molisano più celebre dell’epoca. Questa collana ospiterà anche altre opere di molisani riconosciuti anche



### RICORDI DI UN'EPOCA

A sinistra, Giovanni Colitti, fine Ottocento (Archivio R. Colitti).  
Sopra, da sinistra: Piazza Prefettura, cartoleria dei fratelli Giovanni e Nicola Colitti, fine Ottocento (Archivio R. Colitti); Campobasso, cartolina autografa di Giovanni Colitti, primi del Novecento (Archivio Palladino Editore).



fuori regione, come Federico Ciccaglione, Vincenzo Ludovico Fraticelli, Michele Pietravalle. Tuttavia il tentativo di “sprovincializzazione” dovrà necessariamente avere la capacità di attrarre autori di levatura e fama nazionali. In effetti, nel catalogo della “Conferenze e Discorsi” compaiono, in alcuni casi con più titoli, studiosi e uomini politici noti, quali Vittorio Emanuele Orlando, Eduardo Cimbali, Giovanni Nicotera, Giuseppe Cimbali, le conferenze e i discorsi pubblicati sono stati pronunciati in tutte le principali città d’Italia, da Milano a Catania, da Bologna a Napoli, da Venezia a Roma.

Il titolo del discorso di D’Ovidio, inoltre, anticipa quello che sarà l’argomento predominante delle pubblicazioni della collana: la guerra. Riflessioni di carattere politico, giuridico, economico, sociale, culturale sulla guerra mondiale in corso, e sul tema della guerra in generale, costituiscono in effetti gran parte dei titoli apparsi.

È inevitabile, quindi, che con la fine del conflitto bellico diminuisca drasticamente l’interesse verso le conferenze e i discorsi sulla guerra, dai quali la collana era necessariamente alimentata. Priva di un programma editoriale e culturale elaborato all’interno dell’azienda – e quindi priva di una reale identità – la collana dei Colitti, venuta meno la “spinta” bellica, si rivela un contenitore “passivo” (una “non-collana”) nel quale confluiranno stancamente e disordinatamente non molti altri titoli (17 in tutto fino al 1930), alcuni dei quali ancora sull’idea di guerra, altri su argomenti variamente culturali. Ma nel 1920, di fatto, la collana “Conferenze e Discorsi” esaurisce la sua forza propulsiva, mentre l’intero quadro di riferimento, per i Colitti, sta cambiando sfavorevolmente. Nello stesso anno, come si è visto, Angelo Marinelli lascia la guida della tipografia per stabilirsi ad Acqui Terme dove continuerà l’attività tipografica con una propria azienda. Nel successivo 1921 viene a mancare anche Giovanni Colitti, storica colonna dell’azienda. Fra il 1921 e il 1922, contrasti con le maestranze e difficoltà finanziarie concorrono a sancire il fallimento dell’iniziativa editoriale.

Gli errori commessi in fase di pianificazione, la mancanza di un solido progetto culturale, le oggettive difficoltà ambientali, il sopraggiungere di una sfavorevole congiuntura economico-sociale, hanno di fatto determinato il naufragio del tentativo di far compiere all’azienda molisana quel





### COPERTINE D'AUTORE

Carte intestate e logo della Casa Tipografico-editrice Colitti, 1917. Copertine di: Giacomo Spagnoletti, *Falene*, disegni di Eduardo Macchia, Campobasso, Colitti Editore, 1922; Tomasio D'Amico, *Le rime del silenzio*, Campobasso, G. Colitti & Figlio, 1922; Enrico Franchi, *Maschere di sorriso*. *Novelle*, Campobasso, Casa ed. G. Colitti & Figlio, 1918.

salto di qualità tale da trasformarla da (semplice) “grande tipografia” in “casa editrice”. Per genesi, svolgimento, conclusione, un caso purtroppo emblematico di altre vicende tipografico-editoriali del Molise.

**La parabola discendente.** Dalla fine degli anni Venti si accentua quindi la parabola discendente dell'azienda di Campobasso. Una sempre minore produzione complessiva, con la preponderanza assoluta di semplici “lavori di tipografia”, testimoniano inequivocabilmente la crisi generale dell'azienda e dei suoi progetti, acuiti dalla fase di accentuata involuzione culturale che tutto il Molise, e Campobasso in particolare, vivono fin dagli anni Trenta. Nel 1941 la tipografia Colitti verrà formalmente chiusa, e l'anno successivo cambierà la ragione sociale in “Società Anonima Arti Grafiche Colitti”. Negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra sopravvivrà stentatamente e nel 1950 i Colitti venderanno l'attività commerciale a Giuseppe Corbo e Giulio Del Pozzo ma, dopo alcuni mesi, la compravendita sarà oggetto di una intrigata vicenda giudiziaria, che si concluderà con la vendita delle attrezzature e la fine della loro quasi secolare vicenda tipografico-editoriale. Una vicenda che per incidenza nella sfera economico-sociale e politica della regione, oltre che in quella strettamente culturale, costituisce un tassello centrale della sua storia otto-novecentesca.

M. Gatta, G. Palmieri, A. Santoriello



GIORGIO UPIGLIO  
EREDE DI UN'ARTE ANTICA

## IL GESTO E IL SEGNO

A TREDICI ANNI IMPARÒ A STAMPARE E INCIDERE DAL PADRE E DALLO ZIO. MA NON SMISE MAI DI SPERIMENTARE, DIVENTANDO UN PUNTO DI RIFERIMENTO PER LE NUOVE GENERAZIONI

di PATRIZIA FOGLIA, RAFFAELLA RAVELLI



A sinistra, Upiglio e Ravelli a Mendrisio nel 2005 (fotografia di Giuliano Grittini).  
Sotto, la stamperia di Via Fara 4 (2013, fotografie di Raffaella Ravelli).

**P**arlare di Giorgio Upiglio, artista, uomo di cultura ma anche di profonda sensibilità, senza lasciarsi prendere dalla nostalgia di un tempo felice, senza lasciarsi andare in frasi dal sapore un po' *amarcord*, non è cosa facile; vengono alla mente tantissime esperienze, le molte iniziative legate alla stampa d'arte, all'editoria, al libro illustrato, momenti nei quali la città di Milano accoglieva nei laboratori, nelle librerie, nelle biblioteche, negli *atelier* i nomi più significativi dell'arte mondiale. Erano anni di dialogo e di confronto, di crescita, pur sempre tra molte difficoltà, di consapevolezza dell'importanza di fare, creare, dare testimonianza delle proprie ricerche.



**Gian Franco Grechi**, figura di spicco del panorama culturale milanese di quegli anni, bibliotecario presso l'Ambrosiana e la Biblioteca comunale centrale Palazzo Sormani di Milano, conservatore del Centro Stendhaliano Bucci e ideatore con altri del Premio "Leonardo Sciascia amateur d'estampes", fu autore di numerose opere narrative, di critica letteraria e d'arte; acuto bibliofilo, svolse un ruolo significativo per la conoscenza dell'editoria illustrata e dell'incisione; non poteva non essere sensibile alla vicenda di Upiglio: per Grechi, grafica d'arte e parola, testo scritto e immagine si completavano vicendevolmente come «due scritture che si integrano e si compenetrano».

Nel 1991, presentando una raffinata rassegna di libri d'arte al Museo Bagatti Valsecchi, scriveva:

«Non inganni la felicità delle soluzioni, la qualità dei risultati; il tutto si configura in quel genere di esperienze che si raggiungono lungo percorsi impervi anche se sapientemente superati» [*Il Libro d'Arte nell'Editoria Lombarda tre esperienze. Galleria Annunciata, Officina d'arte grafica Lucini, Giorgio Upiglio*, Palazzo Bagatti Valsecchi, Regione Lombardia, Settore Cultura e Informazione, Milano, 1991, p. 11]. Le difficoltà, quindi, non mancavano nemmeno allora.

**In questo breve ricordo** di Upiglio vorremmo partire dal giorno dopo la sua "partenza" (Upiglio è scomparso a Milano, dove era nato nel 1932, l'11 ottobre 2013), convinti che l'eredità della sua esperienza sia linfa feconda per chi è

## LA FABBRICA DEI SOGNI

La stamperia di Via Fara 4 e, a destra, un momento della lavorazione (fotografie di Raffaella Ravelli).

### ARTISTI DEL LIBRO

rimasto e per chi verrà. L'incisione, tecnica antica e nello stesso tempo attuale, troppo spesso relegata a un ruolo subalterno rispetto alle cosiddette "arti maggiori", rappresenta invece ancora oggi uno dei più vivaci ambiti di produzione artistica e non corrisponde a verità la convinzione che essa sia un'espressione d'*élite*, adatta a pochi estimatori, a un ristretto circolo di appassionati e conoscitori.

Per Giorgio Upiglio stampare e incidere era un mestiere artigianale, fatto con serietà e con la passione ereditata dal padre Emilio e dallo zio Raffaele Cervone. Il suo spazio di lavoro era lo spazio del gesto, la sua un'avventura iniziata quando Giorgio era un ragazzino poco più che tredicenne.

La storia della sua vicenda è nota: nel 1950 l'acquisto del primo torchio, la fondazione nel 1962 con Mario Tringali e Loris Giacomessi della stamperia Grafica Uno (la sigla GU richiamava alla mente come buon auspicio le iniziali di chi ne ideò la nascita). Caparbio, tenace ma anche dolce, sarà in via Fara al 9 (poi al numero 4), nel suo *atelier*, che darà vita a quella intensa stagione artistica che ha visto Milano teatro della rinascita della stampa d'arte, quella stampa d'arte che è da sempre, sin dalla sua nascita nella seconda metà del Quattrocento, nella tradizione del nostro Paese.

Upiglio è stato un importante punto di riferimento per grandi artisti ma anche per tanti giovani talenti; la sua eredità, fatta di perizia ma anche di pazienza, di capacità di ascolto, di comprensione per la sperimentazione oltre che di passione per tecniche tramandate nei secoli, è oggi un punto di riferimento e un esempio per le giovani generazioni di artisti; ha saputo interpretare il suo tempo e talvolta anche anticiparlo: il dialogo con molti artisti, di tendenze e linguaggi diversi, gli ha consentito, in tutti gli anni di attività, di porre l'attenzione sull'originalità della ricerca, sulla serietà del lavoro, sull'importanza della grafica e sul legame strettissimo tra testo e immagine. Quest'ultimo ambito di ricerca è stato senza dubbio, nella produzione a tiratura limitata di libri d'artista,





una delle scelte più riuscite, oggi un po' dimenticata perché la carta ha perso, almeno per un certo tipo di pubblico, il suo straordinario fascino.

«Giorgio Upiglio – scriveva Patani nel 1985 – è a prima vista un personaggio di Victor Hugo. Faccia tonda e ironica, più che un personaggio della nuova frontiera dell'arte sembra proprio una figura uscita da un romanzo del grande francese. La sua presenza è di quelle che non si sentono – un *hombre* in punta di piedi, col meno incomodo possibile. Sempre con il sorriso, sempre senza astio e rivalità. Un carattere senza durezza angolate dove i contatti sono facili. La sua disponibilità con gli artisti e gli scrittori è di una rapida prontezza. Dà e riceve senza affanno. Non l'ho mai sentito alzare la voce e quasi si vergogna se il suo lavoro viene lodato, anche se da alcuni anni il suo nome ricorre spesso all'estero come uno dei migliori stampatori» [*Atelier Upiglio*, a cura di Osvaldo Patani, Al-

lemandi, Torino, 1985, pp. 10-11].

**Nel 2005 la mostra *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano 1958-2005. L'Atelier, gli Artisti, le Edizioni***, dislocata in differenti sedi (l'Archivio del Moderno a Mendrisio, il Museo Cantonale d'Arte e la Biblioteca Salita dei Frati a Lugano), ha storicizzato l'opera di Upiglio. Nell'introduzione si legge che il suo era un lavoro «suscitato dall'incontro tra arte e scienza, tecnica e fantasia, sogno e realtà» [Letizia Tedeschi, Marco Francioli, *Omaggio a Giorgio Upiglio, stampatore d'arte in Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano 1958-2005*, Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio - Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 2005, s.p.]. Il catalogo costituisce, come altri significativi contributi critici che lo hanno preceduto, un punto fermo, uno strumento imprescindibile nella ricostruzione dell'operato della stamperia milanese a livello internazionale; tra gli altri numerosi testi dedicati all'artista-stampatore milanese si segnalano, oltre a quelli già citati, il contributo di Pietro Marras *Giorgio Upiglio. Stampatore in Milano. L'opera grafica*, Ed. Gallerita, Milano, 1975 e il volume *Il segno inciso. Opere internazionali della Stamperia Upiglio*, a cura di Gabriella Anedi et al., Rozzano, 2008.

**Giorgio Upiglio aveva** lo sguardo acuto, il viso sorridente; se si leggono le molte testimonianze lasciate dagli artisti, soprattutto a lui dedicate dai giovani, affiora davvero l'idea che dalla sua “partenza” possa esserci un futuro diverso per la grafica e per chi pratica l'incisione. Così diceva Upiglio: «Ho visto alcuni artisti che lavorano solo con tecniche digitali, poi veniva-

no in atelier e incidevano una lastra e io non riuscivo più a mandarli via, sembravano ritornati bambini. Un bravo artista deve riuscire a dominare la tecnica, e non farsi dominare». Ecco la capacità di coinvolgere e di spiegare l'importanza di un mezzo, di una grafia, di un alfabeto e quindi di un mestiere.

**Tra le iniziative** legate alla sua attività si ricordano la mostra *La stampa originale nelle sue diverse espressioni tecniche*, organizzata dal Comune di Vergiate (Varese) in collaborazione con Giorgio Upiglio, 28 settembre-5 ottobre 2013; la collaborazione con la Fondazione Antonio e Giannian Grillo, per la creazione dello Spazio Upiglio nella Scuola di Roccapulana (Pc), con l'esposizione di oltre cento opere a stampa di artisti di tutto il mondo realizzate nella stamperia milanese.

Così diceva di lui Leo Lionni: «Nessuno meglio di Giorgio impersona la nuova figura del maestro-artigiano, per la bravura tecnica» ma soprattutto perché egli operava «non come uomo-strumento ma come collaboratore che con la sua generosa disponibilità a nuovi interrogativi, l'intuizione di possibili risposte e la elaborazione di nuovi mezzi partecipa vitalmente alle invenzioni del processo creativo».

Molto si è scritto dopo la sua scomparsa, tanti i ricordi e le dimostrazioni di affetto, di partecipazione, di adesione alla sua "missione". A fian-

co delle retrospettive valgono però le testimonianze di chi l'ha conosciuto e con lui ha lavorato, di chi da giovane si è formato nel suo atelier.

**Ad una di queste testimonianze**, quella dell'artista Raffaella Ravelli, lasciamo dunque spazio per un ritratto dell'uomo (per un approfondimento sui rapporti tra Ravelli e Upiglio si rimanda al sito dell'artista bresciana [www.raffellaravelli.com](http://www.raffellaravelli.com)): «È di nuovo febbraio. Ieri per

la prima volta sono andata a casa di Giorgio. In undici anni non c'ero mai stata, non per chissà quale motivo. Giorgio era sempre in stamperia. Io arrivavo dalla stazione e andavo là; sapevo che c'era senza bisogno di chiamare.

Se per qualche motivo si assentava, sul campanello di via Fara trovavi una striscietta di carta da stampa con il suo messaggio "Torno + o - alle 10, + o - alle 14... torno quasi subito... alle 10 e mezza torno...".

«I suoi sms dopo la sua scomparsa erano ancora appiccicati sul pannello elettrico usato come lavagna. Sotto, un tavolino con telefono, fax, porta stecche e l'agenda sulla quale ogni volta disegnavo un fiore per indicare il mio ritorno! Entrare in stamperia sembrava come varcare la soglia di un mondo definitivamente perduto.

«La musica classica usciva da una radio sfumata d'inchiostro, che a fine giornata ogni avventore tentava di spegnere cercando invano il tasto. Quel profumo di inchiostro, grasso, denso, frut-

«I SUOI SMS ERANO ANCORA  
APPICCATI SUL PANNELLO  
ELETTRICO USATO COME  
LAVAGNA. SOTTO, UN TAVOLINO  
CON L'AGENDA SULLA  
QUALE DISEGNAVO UN FIORE  
PER INDICARE IL MIO RITORNO»

tato, inconfondibile droga per calcografi riempiva il locale così come i suoi libri, le opere d'arte, come i calendari per l'anno nuovo e tutto ciò cui metteva mano... Di Giorgio hanno scritto e scriveranno... dedicargli del tempo vale sempre la pena. L'ho conosciuto nel 2003 grazie a uno stage e da allora non l'ho più lasciato. Sono entrata a far parte ufficialmente del suo atelier nel 2005, in questo modo, con una telefonata: "Raffaella! Sono Giorgio! Per favore ho bisogno di te – lui sempre garbato e dalla

voce energica aveva bisogno degli artisti!

Aveva bisogno di me!  
– Dovresti o meglio, puoi venire a incidere da me? Devo fare una mostra!"

«Era più o meno il 15 febbraio. Sono una persona solare ma riservata, quasi agorafobica nell'incidere in

pubblico... era questo che più mi preoccupava della proposta; da Giorgio però era diverso, lui non giudicava mai, non era invadente, si divertiva a vedere come un artista potesse utilizzare materiali comuni in modo alternativo, soprattutto con me, una che "ha il cantiere nel sangue". "Giorgio, io uso l'ottone un po' alto, va bene lo stesso?". "Porco Giuda" esclamava lui, nella sua tipica esclamazione di sorpresa. Allora ho compreso in breve l'importanza di questa figura e maturato la decisione di sbarazzarmi del torchio a casa, per recuperare quel rapporto tra incisore e stampatore insostituibile, quel confronto con un mondo che non è solo la tua stanza, ma tante diverse, uno scambio di stimoli, opinioni,

esperienze, professioni. Amo divulgare l'incisione, stampare, incidere. Amo i giovani con talento o meno, ma che abbiano il piacere di fare. Poterli aiutare mi rende felice, dare opportunità, questo mi piace e questo mi accomunava a lui. Importanza e rispetto per ogni individuo. «Diceva "faccio solo il mio mestiere", mai banale, sempre curioso, propositivo, soprattutto un Signore. "Noi lavoriamo per tutti quelli che vogliono incidere. Artisti e non artisti. Continuiamo a lavorare così e contiamo sulla presenza

nel nostro studio di molti collezionisti e amanti della stampa e propagandiamo per il bene della stampa". L'incisore è incisore. Molti amano l'incisione e la praticano per la freschezza, l'alchimia, e l'unicità delle tecniche antiche e moder-

«NIENTE È PIÙ APPAGANTE CHE  
VEDERE UN ARTISTA  
SCOLPIRE LA MATERIA,  
INCHIOSTRARE, STAMPARE UNA  
MATRICE CREANDO UNO O PIÙ  
ESEMPLARI CON LA COMPLICITÀ  
DELLO STAMPATORE»

ne, in una continua ricerca. Niente è più appagante che vedere un artista scolpire la materia, inchiostrare, stampare una matrice o il torchio stesso creando un esemplare unico o dar vita a più esemplari, secondo stili diversi, nelle forme più disparate, da solo o con la preziosa assistenza e complicità dello stampatore. Questo mondo alchemico ti entra nel sangue, lo odi e nello stesso tempo lo ami appassionatamente. Milano non era Milano senza passare da Giorgio. Con questo spirito e questa eredità, disegno sull'agenda un fiore come facevo allora quando lavoravo da Giorgio e via... comincio a incidere, comincio a lavorare».

**Patrizia Foglia, Raffaella Ravelli**



*Franco Maria Ricci editore  
insieme al Museo Bodoniano  
ed alla Biblioteca Palatina  
annuncia la ristampa a Parma  
di 900 esemplari numerati del*

MANUALE  
TIPOGRAFICO  
DI  
**G. B. BODONI**

## I "FERRI" DEL MESTIERE

Cassetta di punzoni bodoniani originali ( Museo Bodoniano a Parma). A sinistra: frontespizio e doppia pagina della ristampa del *Manuale Tipografico* di Bodoni (Franco Maria Ricci, 1965).

## EDITORIA & ARTE



*FMR*, LA RIVISTA PIÙ "BELLA DEL MONDO"

# MAGIA DELL'EFFIMERO

PARTENDO DA PARMA E DA BODONI, FRANCO MARIA RICCI REALIZZÒ UN GIORNALE CHE VALORIZZÒ IL PATRIMONIO CULTURALE ED ARTISTICO DEL NOSTRO PAESE COME MAI ERA ACCADUTO NELLA STORIA EDITORIALE ITALIANA

di *NICOLA MATTEO MUNARI*



## RISCOPERTE

Bersaglio per tiro a segno,  
dipinto a mano nel XIX secolo,  
pubblicato su *FMR* 22, 1984.



**I**l nero più profondo della notte sussurra nel silenzio immagini esotiche ai pensieri: maschere d'oro, odalische, satiri danzanti si stagliano cristallini nell'oscurità, rischiarati dal pallore lunare della testata bodoniana. Sfogliare *FMR* è come perdersi in un sogno, sconfinato labirinto dell'immaginazione. La rivista più bella del mondo, come la definì Jacqueline Kennedy, fu pubblicata in Italia a partire dal marzo 1982 ad opera del parmense Franco Maria Ricci, uno dei più raffinati editori-tipografi del mondo. Colto bibliofilo e appassionato collezionista, cultore della bellezza e discepolo dell'effimero, Ricci ha saputo valorizzare il patrimonio artistico italiano e la tradizione tipografica bodoniana meglio di chiunque altro. Nei primi anni Sessanta, dopo una breve esperienza

come geologo in Mesopotamia, Ricci torna a Parma e inizia a dedicarsi alla progettazione grafica, attività nella quale incontrerà un successo pari a quello ottenuto nell'editoria.

Durante le sue primissime esperienze grafiche, Ricci scopre l'opera tardosettecentesca del celebre tipografo piemontese Giambattista Bodoni, direttore della Stamperia Reale di Parma, sovrano tra i tipografi e tipografo dei re. Ricci stesso lo definisce «il più grande grafico che ci sia mai stato». La produzione tipografica bodoniana costituisce un contributo fondamentale al patrimonio artistico italiano, un capolavoro del neoclassicismo paragonabile per affinità estetica e spessore qualitativo all'opera scultorea di Antonio Canova. «Regolarità, nettezza, buon gusto e grazia» sono le qualità riconosciute dei caratteri bodoniani così come le descrive la vedova Margherita nell'introduzione al celebre *Manuale Tipografico*, vera e propria odissea alfabetica, che illustra i frutti di oltre quarant'anni di lavoro. Sono l'amore e la passione per l'opera bodoniana che conducono Ricci verso la sua prima eroica avventura editoriale, la ristampa integrale del *Manuale Tipografico* dopo 145 anni dalla pubblicazione dell'originale. L'impresa, decretata all'unanimità un inevitabile fiasco, si rivelò invece uno straordinario successo, con la vendita di tutti i 900 esemplari stampati, distribuiti a partire dal 1965. All'esito favorevole dell'operazione segue, nello stesso anno, la fondazione della casa editrice Franco Maria Ricci, inaugurando una lunga serie di straordinarie opere editoriali orientate alla promozione del patrimonio artistico e del buon gusto nella cultura estetica.

Pubblicata agli albori degli anni Ottanta, *FMR* s'insinua con eleganza e fascino tra le barbarie estetiche postmoderniste. Il nome *FMR*, monogramma privato, conferisce un tono confidenzia-

## NATURA E MAGIA

Sotto a sinistra, un *helianthus*, fiore del sole, dipinto da Nicolas Robert su vélin (pergamena) nel XVII secolo, Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, da *FMR* 10, 1983. A destra, doppia pagina che illustra una "villa impossibile" dipinta da Antonio Visentini e Gaspare Diziani, 1760 circa, Palazzo Contarini Fasani, *FMR* 19, 1983.

## EDITORIA & ARTE

le alla pubblicazione: è un capo sartoriale, cucito su misura del suo autore. Letto in francese si pronuncia "éphémère", svelando, come in un gioco dadaista, il suo carattere più autentico.

«Rivista mensile d'arte, di letture, d'incantamento. *FMR* non si vergogna di essere straordinariamente elegante e raffinata; senza presunzione è la rivista d'arte più bella del mondo». Il progetto grafico è frutto degli sforzi congiunti di Ricci e Giulio Confalonieri, uno dei grandi protagonisti della grafica italiana degli anni Sessanta, il cui aiuto fu determinante nella definizione della testata. «Avevo pensato di stampare il titolo inserendo una M in carattere papale tra la F e la R in romano. Confalonieri mi convinse del fatto che la M papale avrebbe reso la copertina eccessivamente leziosa e che invece tre caratteri uguali, puliti, avrebbero avuto un impatto maggiore. Aveva ragione». L'impianto tipografico di *FMR* è straordinariamente preciso e raffinato, nel pieno rispetto della più pura estetica bodoniana. Nelle tre colonne di testo, sormontate da un doppio filetto che conferisce struttura architettonica alla composizione, corrono armoniosamente ca-

ratteri disegnati appositamente a partire dagli originali bodoniani, donando assoluta autenticità ed eleganza alle pagine. «Caratteri difficilissimi da usare, che prevedono grande rispetto per le proporzioni, le distanze e i bianchi».

*FMR* è una perla nera, così veniva chiamata da Federico Fellini, che ne individuava nella luminosità oscura, densa e oleosa della copertina la caratteristica estetica principale. È lo stesso nero che accompagna il lettore nel suo viaggio tra le pagine, contro il quale spiccano immagini che invece di sprofondarvi emergono ancora più nitide. «L'oggetto della visione non risalta forse meglio se avvolta dal colore della non visione?». *FMR* è una creatura notturna, distillata nelle ore più piccole della notte, da sfogliare in segreto a lume di candela, assecondando il piacere della scoperta di immagini preziose, ricche di fascino e di mistero. La struttura della rivista è semplice e precisa: 28 pagine di pubblicità concentrata in apertura e in chiusura, senza turbare la concentrazione sui contenuti degli articoli, la rassegna delle mostre con recensioni brevi, ma ben scritte, il calendario degli appuntamenti internazionali e



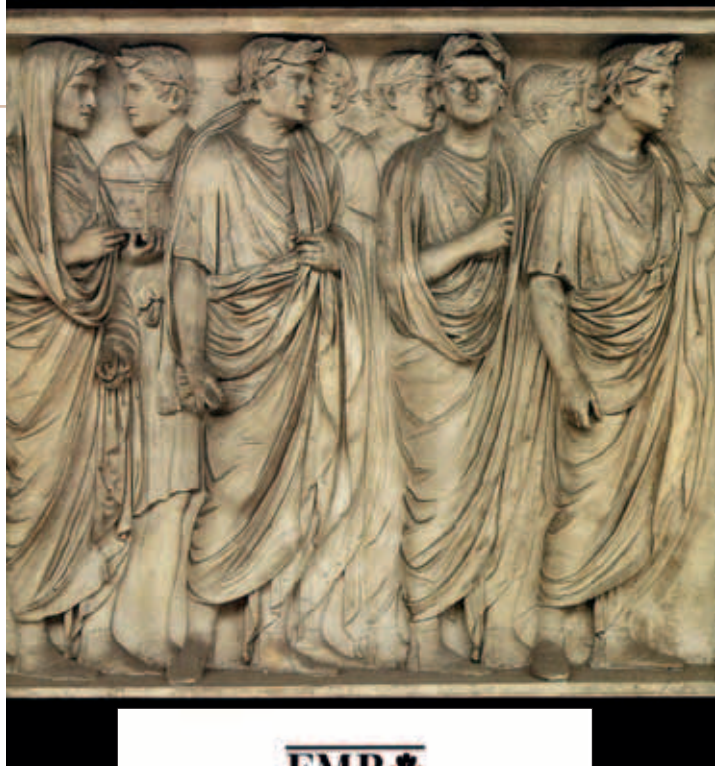
## CLASSICITÀ

Fregio della processione  
e frontespizio con bassorilievo dall'Ara  
Pacis, *FMR* 10, 1983.

tre o quattro articoli monografici di circa 30 pagine l'uno che illustrano meraviglie segrete, perdute, dimenticate e, infine, riscoperte da Ricci.

*FMR* ha ridefinito il concetto di rivista. «È un mensile d'arte come non si è mai visto: i cicli pittorici sono riprodotti nella loro integrità, i codici miniati nei loro colori, le collezioni, i monumenti, i giardini, i palazzi visitati in servizi monografici dalle 16 alle 30 pagine. Tutta la Colonna Traiana svolta, pagina dopo pagina, nella sua completezza. Il giardino di Bomarzo, mostro per mostro. Quaranta torri di Babele rintracciate nei musei e nelle collezioni private. Sfingi, ippogrifi, grotte rinascimentali, pagode, cabale, codici dimenticati, ipogei misteriosi, giardini fantastici, fontane allegoriche, danzatrici *qajar*, diagrammi tantrici, prospettive illusorie, portolani veneziani, turcherie, anatomie scorticate, diane manieristiche, tavole alchemiche, *trompe-l'oeil*, figurini di moda, animali araldici, macchine utopiche, angeli, diavoli, pantere déco, vanità preziose, *wunderkammer*, vie crucis, leoni idraulici, mandragore, unicorni, slot machine, epigrafi, architetture visionarie», si susseguono in un labirinto iconografico senza fine.

Tra gli articoli memorabili spiccano quelli dedicati ai grandi maestri dell'arte italiana, come Caravaggio e Donatello, ma *FMR* dimostra soprattutto grande coraggio e capacità nell'accostare, a poche pagine di distanza, un affresco italiano del Quattrocento con la Vergine e il Bambino e un dipinto americano tardo ottocentesco, che illustra battelli a vapore, promuovendo una sen-



## LA PERLA NERA

Sotto e nella pagina a fianco, alcune copertine di grande impatto di *FMR*. La rivista ha chiuso definitivamente nel 2009.

## EDITORIA & ARTE

sibilità artistica dell'inesplorato, dell'inusuale, dell'inaspettato, oltrepassando i confini di una cultura canonica e accademica.

Seppur sia «inventata a partire dalle immagini», *FMR* gode di un apparato testuale determinante nel contribuire non solo alla comprensione di quelle immagini, ma a un vero e proprio ingresso nella loro dimensione narrativa. Infatti, per i testi Ricci sceglie di collaborare solo con autorevoli scrittori e storici dell'arte come Calvino, Borges, Sciascia, Sgarbi, Burgess e molti altri.

Nel 1984 viene lanciata l'edizione americana di *FMR* con una campagna pubblicitaria faraonica. La presentazione presso la New York Public Library, allora la più grande biblioteca pubblica del mondo, vanta la presenza della *élite* americana e di Jorge Luis Borges, grande amico e collaboratore di Ricci. Negli Stati Uniti, sensibili alle novità, *FMR*,

che è completamente nuova e diversa dalle altre riviste, ottiene uno straordinario successo con oltre ventimila abbonati già dal primo anno. In America, ancor più che in Europa, *FMR* conquista il pubblico perché è «una rivista bella, da tenere sul tavolo», un oggetto di culto da esibire, «elegante come una borsa di Gucci». Ricci è il primo a promuoverla come tale, senza ritenerlo un demerito, ma anzi esaltandone la palese virtù

estetica. A seguire il successo riportato da *FMR* saranno le numerose ed esclusive pubblicazioni periodiche e i supplementi delle stesse edizioni e talvolta diretti dallo stesso Ricci negli anni successivi, dalla *Gazzetta del bibliofilo*, a *KOS* – immancabile presenza nelle sale d'attesa di moltis-

simi studi medici – *Liber Amicorum*, *Ephemeris*, *Maecenas*, *PO*, *poiein* e altre.

Alle soglie del secolo, Ricci cede la società che pubblica la rivista per potersi dedicare a un progetto che coltiva da tempo: quello di costruire il più grande labirinto del mondo. Situato nella campagna parmense, il labirinto (di bambù) copre sette ettari e, una volta completati gli edifici che lo integrano, aprirà le porte al pubblico. *FMR* è sopravvissuta in altre mani fino al 2009, quando ha chiuso definitivamente.

*FMR* è stata una rivista unica e irripetibile, le cui pagine hanno contribuito

alla diffusione di una cultura artistica nel mondo, dimostrandosi una straordinaria scuola del gusto, insegnando a distinguere il bello dal brutto e facendosi custode dell'effimero a imperitura memoria. *FMR* consacra Ricci come erede di Bodoni perpetuandone l'etica condensata nel celebre motto: «*Je ne veux que du magnifique et je ne travaille pas pour le vulgaire*».

**Nicola Matteo Munari**



FMR 

mensile di Franco Maria Ricci luglio/giugno 1982



N. 15

*Le città del primario  
Barocchismo fiorentino  
Giovanna Garzanti scultore mediceo  
Cattedrale di Bamberga  
Regina e Bayreuth*

FMR 

Edizione italiana maggio 1988



N. 61

*L'adorazione espressionista  
Machos vive  
Il sogno della cattedrale fiorita  
La grande illusione*

Franco Maria Ricci

FMR 

Edizione italiana ottobre 1982



N. 130

*Arte bianca  
Dattometro  
La sala di ricerca  
Belle-le irise  
Evangelizzatore di Würzburg*

Franco Maria Ricci

FMR 

mensile di Franco Maria Ricci marzo 1982



N. 1

*I Saceri Antichi  
Ottavo Pictet, Scrittore  
Jeanne Ligotica nel Gesù, Scrittore  
Ani Gatti D'Amico  
Fillografia Medicea di Guido Uccello*

## IL DATTERO E BIANCANEVE

Copertine dei volumi e illustrazione dalla favola *Dattero-beldattero* del Pitre; a destra illustrazione dalla favola *Biancaneve* dei Grimm.

IMPRESE EDITORIALI

CARMINE DONZELLI  
E I SUOI "LIBRI PER IL GUSTO DEI LIBRI"

# NEL CUORE DELLA FIABA

DUE VOLUMI PUBBLICATI FRA IL 2012  
E IL 2013 COSTITUISCONO UNA MERITORIA  
OPERA DI RECUPERO DI TESTI  
INOOPPURTUNAMENTE DIMENTICATI

di GIANNI BRUNORO



**P**ur con la nebulosa prospettiva di tutte quelle difficoltà in cui sappiamo dibattersi da anni l'editoria italiana, abbiamo il conforto di editori coraggiosi e sofisticati che propongono opere non solo di grande pregio, ma a volte perfino inattese. Uno di costoro è senz'altro Carmine Donzelli, che fra l'altro in una intervista a *Tutto-libri* dello scorso 4 gennaio 2014 dichiarava espressamente «per il libro-libro resta un segmento di mercato, più piccolo e più esigente, più di qualità. Perché quando voglio il libro, voglio proprio il libro, non altro. Un volume fisico destinato alla libreria fisica, perché deve essere maneggiato, esaminato, vagliato. E che per la libreria è una forma di riqualificazione». In effetti, il suo catalogo generale merita senza dubbio la qualifica di «raffinato» e fra le sue varie «finezze» figurano fra il 2012 e il 2013 due classici a rischio di oblio, destinati invece a rimanere nella storia della cultura, oltre che spiccare – adesso – in quella dell'editoria. Alludo a due volumi dedicati ciascuno a una raccolta di opere della tradizione: fiabe tedesche dei fratelli Grimm nel volume *Principessa Pel di topo* e fiabe italiane (ma più specificamente siciliane) nel grosso tomo *Il pozzo delle meraviglie* di Giuseppe Pitrè.

È il caso di sottolineare subito il fatto non troppo scontato che le fiabe, solo fino a un certo punto sono «roba per bambini», mentre invece rivestono una indubbia importanza culturale per quanto esse, al di là dei loro contenuti fantastici sul piano narrativo, ci possono dire sotto altre prospettive. Innanzitutto, su usi e costumi della tradizione, da cui la loro solida valenza etnico-antropologica; e inoltre, grazie all'ampia gamma di caratteri umani emergenti dalle varie



tipologie di protagonisti, esse sono anche portatrici e custodi di tutto un insieme di «notizie» relativo alla consistenza psicologica di un popolo: come per esempio le sue categorie sociali, o i suoi miti, o le sue aspirazioni e altro del genere.

Il primo di tali testi, *Principessa Pel di topo* (edito nel 2012), si rifà al classico *Racconti per bambini e del focolare* dei Fratelli Grimm, ma per rendersi conto di come questo volume sia molto più idoneo alla cultura degli adulti che non alla fantasia dei bambini, occorre rifarsi all'attività degli autori. Jakob e Wilhelm Grimmacquero rispettivamente nel 1785 e nel 1786 ad Hanau, in Germania. Spinti entrambi dal desiderio di favorire la nascita di un'identità germanica (uno scopo, del resto, da loro perseguito lavorando anche alla compilazione del *Deutsches Wörterbuch*, un dizionario in 33 volumi considerato tuttora im-

## IMPRESE EDITORIALI



prescindibile per l'etimologia tedesca) si dedicarono anche a un'altra attività: su un'idea di Jakob, professore di lettere e bibliotecario, ebbero l'idea di raccogliere e riscrivere le più popolari fiabe della tradizione tedesca. A ciò, erano incoraggiati da due personalità colte e raffinate del tempo, Achim von Arnim e Clemens Brentano, che già prima di loro si erano avvicinati a studi del genere. Ma i fratelli erano anche convinti e spronati dall'idea che la favolistica tradizionale di una grande nazione europea come la Germania fosse un campo di «incontestabilmente straordinaria, ultima eco di miti assai antichi, che hanno messo radici in tutta Europa». Il lavoro da essi intrapreso, fattosi imponente col passare del tempo, consistette nella raccolta e trascrizione di fiabe che erano fino ad allora un patrimonio esclusivamente orale. Fu un'attività affidata anche ad amici, a estimatori e a conoscenti e si concluse preliminarmente nel 1812, con un primo volume di *Kinder und Hausmärchen* (appunto: *Racconti per bambini e del focolare*) contenente 86 fiabe; ne seguirono un secondo nel 1815, con altre 70 fiabe, e un terzo nel 1822 (contenente un commento ai lavori precedenti sui Märchen).

I fratelli Grimm erano però ossessionati dallo scrupolo di conferire alle fiabe – inizialmente trascritte tali e quali al loro racconto orale – un autentico valore letterario. Per questo, i testi delle fiabe dovevano rimanere uguali nella sostanza e integralità, ma li si doveva sottoporre, sul piano formale, a riscritture, variazioni e altre manipolazioni, allo scopo di migliorarli. Ebbene, nel succedersi delle continue ristampe dei volumi, lo zelo dei Grimm li indusse a una continua opera di limatura e talvolta anche a lievi ristrutturazioni dei contenuti. Pertanto, fino alla settima e definitiva edizione, pubblicata nel 1857, molte



A sinistra, dall'alto: illustrazioni dalle 3 favole *La Matrigna*, *Il pappagallo che racconta tre storie* e *Il vaso del basilico* del Pitrè. Sotto, illustrazione dalla favola *Il signor Dettofatto* dei Grimm.

fiabe furono, rispetto all'edizione originaria, variamente modificate, altre ne furono aggiunte e altre ancora, per differenti motivazioni, eliminate. E se la raccolta definitiva "ufficiale" annovera oggi 200 fiabe, molte di esse sono note soprattutto nella forma edulcorata e depurata dai particolari più cruenti. Adirittura, varie fra quelle della prima edizione non vi figurano per niente.

L'operazione condotta presso Donzelli con il *Principessa Pel di Topo* è appunto quella del "ripescaggio" e della corrispondente riproposta di questa edizione. Le prospettive insite in una rilettura attuale sono sottolineate dal curatore, uno dei massimi studiosi internazionali della fiaba, Jack Zipes, il quale delinea un'ampia prefazione, sviluppata in due direttrici. All'inizio, egli conduce il lettore lungo un itinerario critico e informativo che focalizza soprattutto l'attività dei fratelli Grimm: la natura del loro lavoro, rilevante sui piani filologico e di approfondimento del folclore;

e soprattutto la spiegazione del come, nel loro instancabile lavoro di revisione della propria opera, essi modificassero o addirittura sopprimessero totalmente certe favole presenti nella prima edizione: quelle, appunto, costituenti questo volume Donzelli.

Va qui sottolineato come la chiarezza espositiva e la suggestione descrittiva rendono questa dotta introduzione di Zipes una specie di favola colta,

quasi un ideale complemento delle altre autentiche fiabe dei Grimm.

Nell'altra direzione, Zipes stende una colta appendice in cui puntualizza la storia e l'evoluzione specifica di ciascuna favola, enucleando le ragioni dei rimaneggiamenti apportati dai Grimm. Questi paratesti di Zipes a *Principessa Pel di Topo* sono tradotti da Bianca Lazzaro, mentre è

di Camilla Mi-glio la traduzione delle favole. Nell'insieme, ne risulta un volume al tempo stesso narrativo e saggistico, che riporta all'attenzione della cultura un'opera di oltre due secoli fa, salvaguardandone con ciò la memoria, in certo senso praticamente perduta.

Ancora da Donzelli editore, troviamo gli stessi nomi coinvolti in una operazione successiva (un'edizione cioè di ottobre 2013) fortemente analoga. L'opera è accompagnata da importanti paratesti. Uno, in prospettiva socio-culturale, si deve a Giovanni Puglisi, presidente della Fondazione Sicilia. Ma soprattutto

to c'è ancora una volta Bianca Lazzaro, questa volta autrice di una esauriente introduzione esegetica e di una singolare traduzione; ed è ancora Jack Zipes a sottolineare (e curare) i valori di un'opera di notevole peso culturale e letterario. Ecco cos'è *Il pozzo delle meraviglie*, monumentale raccolta pubblicata con quel titolo a Palermo nel 1875 e di cui Zipes afferma: «Il corpus di fiabe, novelle e racconti popolari di Pitrè è più



## VITA AGRESTE

Illustrazioni dalla favola  
*Giufà e la chiocchia* del Pitrè.

### IMPRESE EDITORIALI

importante delle fiabe dei Grimm, poiché comprende con le varianti oltre trecento testi capaci di coprire un'estesa gamma di tipi narrativi». Il problema, per questo inestimabile materiale, sta nel fatto di essere stato pubblicato, per sommo scrupolo di quello studioso che fu Pitrè, strettamente nella "lingua" in cui egli lo aveva raccolto, ossia il dialetto siciliano, ciò che lo rese ostico alla conoscenza nazionale.

Eccolo, dunque, l'importante recupero eseguito

spondenti quattro volumi del 1875, in lingua originale e con, a fronte, la citata traduzione di Bianca Lazzaro).

Anche qui, come per i Grimm, è opportuno rifarsi alla strana personalità dell'autore, per meglio comprendere il valore di questa sua opera. Giuseppe Pitrè fu una figura straordinaria: medico di professione e folclorista per vocazione, intraprese fin da giovane un'intensa attività come raccoglitore di ogni possibile reperto della tradizione: canti, proverbi, giochi, usanze, indovinelli e soprattutto fiabe. Materiali che, a bordo di un calesse, egli andò a raccogliere uno per uno dalla viva voce dei popolani di mezza Sicilia. Il suo ammirevole sforzo cominciò a concretizzarsi, a partire dal 1870, nella realizzazione di una monumentale opera in 25 volumi, la *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*. È la serie alla quale appartengono i quattro sopra citati volumi del 1875 di Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Inoltre, Pitrè intrattene una assidua corrispondenza con i massimi studiosi del mondo nel settore, dando uno straordinario contributo al suo amato genere di studi, tanto che nel 1910 l'Università di Palermo gli affidò la prima cattedra di Demopsicologia, in quanto riconosciuto fondatore di tale disciplina.

Quanto sia varia e importante la materia che *Il pozzo delle meraviglie* propone, si può intuire dalla sequenza delle 300 storie, suddivise nelle sei parti delineate da Pitrè: *Si conta e si racconta; Giufà, Ferrazzano e Fra Ghiniparo; I Diavoli della Zisa e Federico Imperatore; Disse la vecchia a Nerone; Compare Lupo e comare Volpe; Peronzola penzoloni penzolava*. Sono titoli che già suggeriscono i soggetti delle singole parti: i tradizionali Re, Reginelle, Giganti e Mammedraghe; i cicli umoristici con storie di sciocchi e di

ora da Bianca Lazzaro: la traduzione, per la prima volta integrale e in italiano moderno, e dopo quasi un secolo e mezzo dalla sua uscita, di questo imponente compendio. Un meritorio recupero, che fa dire oggi a Bianca Lazzaro: «Giuseppe Pitrè è stato finora il grande fantasma della fiaba italiana». (È inoltre il caso di sottolineare che l'editrice Donzelli pubblica, in parallelo a questa edizione per così dire popolare, anche una edizione bibliograficamente pregevole dei corri-



furbi; le storie fantastiche con Diavoli e Maghi; le favole con protagonisti fate e animali; e altro, come suggerito dalla bandella del volume: «Megera ed eremiti, amori e dispetti, astuzie e ruberie, botole e sotterranei, travestimenti e fughe; e poi ancora giardini e fontane, fichi e melagrane, sale e zafferano, olio e basilico, ricotta e sangue...». Siamo dunque di fronte a una serie di storielle che evidenziano una ricchezza straordinaria di magie e di toni horror, di eventi macabri come di soluzioni beffarde, oltre a una sconfinata esibizione di fantasia.

Entrambe queste opere sono poi state dotate di un accattivante “valore aggiunto”, costituito da illustrazioni originali eseguite da Fabian Negrin. Il quale, nato nel 1963 in Argentina dove è vissuto fino ai 18 anni, si è poi laureato in Messico ma si è definitivamente trasferito in Italia da oltre vent’anni. È dunque qui che dal 1989 lavora, per cui lo si può considerare a tutti gli effetti un artista italiano. Infatti, benché certi suoi lavori illustrativi siano nati espressamente per il mercato estero, è comunque nell’editoria italiana che esistono numerose opere idonee a evidenziare l’eccellente livello della sua arte: sia illustrazioni per romanzi di vario genere (specie per ragazzi), sia opere totalmente sue, testo e immagini, pubblicate da vari editori.

Le immagini ispirategli da *Principessa Pel di topo* sono un significativo esempio della sua arte. Raffinata ne è la tecnica esecutiva, quale si può particolarmente apprezzare sulla levigatezza di certi volti femminili. Ma è nell’insieme delle sue tavole che si respira una sensazione estetica molto gradevole, capace a volte di rimandare a certi stilemi pittorici rinascimentali o, per certi particolari, ad atmosfere della pittura fiamminga. Ulteriori sono poi, nelle 15 immagini del volume,

le risonanze di vario tenore: a cominciare dall’illustrazione per *Il signor Dettofatto*, in cui le possenti terga di un unicorno evocano quelle equine di vari quadri o affreschi di Paolo Uccello; o quella per *Biancaneve* quando, bambina, l’autore la mette a confronto con la sua bellissima madre: un’immagine quanto mai lontana dalla iconografia diventata ormai tradizionale per questa fiaba, e che sembra piuttosto rievocare le meninas di Pablo Picasso o certe damine di Massimo Campigli; o ancora: le illustrazioni per le fiabe *Gianni lo sciocco* e *Il nasone* – là un gobbo deforme, qui appunto un enorme naso – soluzioni di sapore grottesco, che non sfigurerebbero in una delle surreali Allegorie di Hieronymus Bosch. In sostanza, quando si dice “pregevole illustratore” non si possono trascurare le innegabili empatie di Negrin con così preclari esempi, o che risentono di echi da grandi del passato e/o da momenti topici della storia dell’arte.

Analoghe considerazioni si possono fare per il suo intervento in *Il pozzo delle meraviglie*. Specialmente in certi soggetti – dove egli evidenzia la sua maestria attraverso soluzioni grafiche in cui è soprattutto il colore a farla da padrone – è chiara la sua cultura specifica. Di grande suggestione, fra le altre, le immagini di soggetto orrorifico (a esempio, per le fiabe *Bianca-come-neve-rossa-come-fuoco* o *Il cespito di rapa*) o quelle che rimandano a stilemi surrealistici (*I diavoli della Zisa* o *La Matrigna*) o quelle con richiami a Bosch (*Il Mago Virgilio*), e così via. Tutte però, in genere, si fanno apprezzare particolarmente se ci si torna sopra più volte: nel qual caso, lasceranno intravedere particolari inattesi e sempre nuovi; e magari non poco significativi, agli effetti del contesto narrativo al quale rinviano.

**Gianni Brunoro**

L'ARCHIVIO DI JOHN ALCORN AL CENTRO APICE  
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

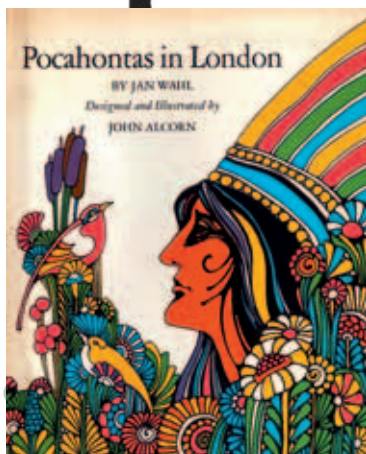
# FRESCO SENZA STEREOTIPI

È IL GIUDIZIO CHE LANCIÒ L'ARTISTA AMERICANO  
NEL MONDO DEL DESIGN E DELLA PUBBLICITÀ

di MARTA SIRONI

## STILE INCONFONDIBILE

*Pocahontas in London*, New York, A Seymour Lawrence Book, Delacorte Press, 1967, Apice, archivio Alcorn. A fianco, Mario Spagnol e John Alcorn a Lerici, 1972 *courtesy* Stephen Alcorn.





### L'INTERPRETE

La copertina di *Ritratto di provincia in rosso* di Paolo Levi per Rizzoli, 1975, Apice, archivio Alcorn.

**M**olti artisti “commerciali”, dopo aver definito l’immagine di un prodotto, spesso identificativo di una determinata epoca, vengono presto dimenticati al cambio delle mode o al cessare della loro attività. È il caso anche di John Alcorn (1935-1992), illustratore e *designer* americano che, conclusi gli studi alla Cooper Union for the Advancement of Science and Art di New York nel 1955, entrerà a far parte dell’allora giovane, quanto già prestigioso, Push Pin Studios, fondato qualche anno prima da ex allievi della stessa Cooper: Milton Glaser, Seymour Chwast ed Edward Sorel. La breve descrizione del giovane, rilasciata

dalla scuola al momento del diploma, ne delineava il carattere: «*Beneath John Alcorn’s quiet and clean cut exterior breathes a creative spirit. He is lasting proof that a lad with a Coca-Cola face can be more than a stereotyped artist. His designs as well as his personality contain a freshness and exuberance that have won him Phyllis [la moglie] as well a good future*». Sarà appunto tale “freschezza non stereotipata” ad aprirgli una immediata carriera: già nel 1958 lascia il Push Pin per lavorare con Lou Dorfsman alla CBS, esperienza che solidifica le sue potenzialità di comunicatore soprattutto in ambito pubblicitario. A partire dal 1961 Alcorn si lancia nella libera professione rispondendo con origi-

## ESASPERAZIONE

Sotto, manifesto della Campbell's Soup, fine anni Sessanta, Apice, archivio Alcorn. A destra, *Books!*, Simon & Schuster, 1962, Apice, archivio Alcorn.

## STORIA DELL'ILLUSTRAZIONE

nalità a una committenza molto varia: dalla pubblicità all'illustrazione per l'infanzia, dalla sperimentazione tipografica (messa a punto soprattutto per Morgan Press) alla numerose e differenziate commissioni per l'editoria, facendosi riconoscere come uno dei più dotati copertinisti del momento, con collaborazioni con Atheneum, Doubleday, Dutton, Farrar Staus &

Giroux, Harper, HBJ (Harcourt, Brace & Jovanovich), Little Brown, Random House, Simon & Schuster.

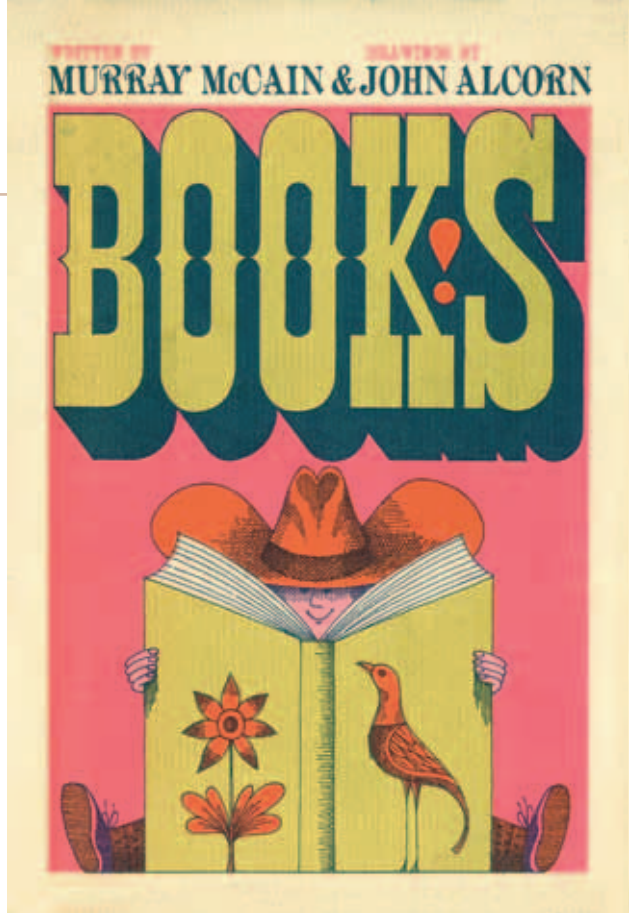
Alla fine degli anni Sessanta Alcorn era un pubblicitario e illustratore tra i più noti e il suo stile, sintonizzato con le mode del momento, raggiungeva allora una saturazione cromatica e visuale: esasperazione formale che, insieme alla sovrabbondanza di commissioni, sembrano esaurire le possibilità espressive dell'artista. Il persistere della guerra in Vietnam e la voglia di concedersi un momento di riflessione creativa a contatto con la tradizione antica dell'arte italiana, convincono Alcorn ad abbandonare la patria. All'estate del '68 risale il primo viaggio estivo in Italia con l'intera famiglia, alla scoperta di un Paese dove affondano le radici famigliari – la nonna materna era d'origine piemontese – e il cui bagaglio storico-artistico appariva al momento una fonte rigenerante per un giovane che, nell'arco di un decennio, aveva già attraversato alcune tra le maggiori committenze americane. Nel '71 è così deciso il trasferimento a Firenze, abbandonando per un anno il lavoro in nome di una libera ispirazione pittorica rivolta ai maestri dell'antichità, al paesaggio e all'architettura, con un nuovo respiro più distaccato dall'attualità che diede allo stile di Alcorn un tono nuovo, liberandone definitivamente il segno attraverso l'uso più atmosferico dell'acquarello.

Dopo alcuni mesi in Italia il giovane, padre di quattro figli, si vede costretto a cercare lavoro, presentandosi alla Mondadori dove sarà accolto dal coetaneo editore Mario Spagnol. Ha così inizio la carriera italiana di Alcorn: Spagnol era infatti destinato alla direzione della Rizzoli e il giovane americano impersonava la soluzione immaginata dall'editore per il rinnovamento



dello storico marchio italiano. Disporre di Alcorn come *art director* e autore delle copertine significava allora aggiornare l'immagine della Rizzoli secondo il linguaggio visuale all'ultima moda, derivazione dello stile Push Pin che si era fatto conoscere anche oltreoceano grazie alla mostra – *The PushPin Style* – tenutasi nel 1970 a Parigi e tra il maggio e il giugno 1971 a Milano, e della quale Spagnol era stato entusiasta visitatore.

Anche per Alcorn gli anni che seguirono quest'incontro saranno espressione della propria utopia artistico-professionale. Negli Stati Uniti, già allora, il lavoro di un creativo all'interno delle maggiori case editrici era fortemente condizionato da una complessa catena di produzione: in Italia, al contrario, Alcorn non solo aveva carta bianca ma si trovava a dover ridisegnare integralmente e da solo uno dei principali marchi editoriali. Pur con tale intensità di lavoro, Alcorn rimarrà sempre a Firenze mantenendo il più possibile invariato il proprio ritmo di vita: riceve la maggior parte delle commissioni per telefono, si avvicina al contenuto del libro lasciandosi suggestionare dal titolo e dalla sintetica scheda editoriale, cercando di non saltare mai la passeggiata pomeridiana, spesso in direzione del corriere per l'invio dei disegni a Milano. Sarà l'eclettismo stilistico e l'abilità manuale a permettergli di coprire una varia gamma di soluzioni che animeranno le vetrine dei librai italiani. Di questo periodo è anche il rilancio della storica collana economica – la BUR (Biblioteca Universale Rizzoli) – dalla metà degli anni Sessanta superata dagli Oscar Mondadori, che si vendevano in edicola anche grazie alla loro affascinante grafica, vicina ai contemporanei manifesti cinematografici. Nelle mani di Spagnol



e Alcorn la BUR ritroverà una stagione di splendore e i suoi classici usciranno in edicola e in libreria con una veste che corrispondeva in pieno al linguaggio popolare più aggiornato, quello che proveniva dall'America attraverso i poster musicali e le copertine dei dischi, capace in un balzo di superare anche il canone "tutto italiano" degli Oscar.

La stagione alla Rizzoli corrisponde all'apice della creatività di Alcorn sia per il contesto di estrema libertà in cui si era trovato a lavorare sia per il raggiungimento di una maturità tecnica ed espressiva che veniva allora messa a punto e sperimentata grazie a una produzione inten-

## IL LIBRO, OVVERO UN OGGETTO BELLO

Sotto, alcuni esempi di copertine per la BUR e Rizzoli, Milano 1973-76.

A destra: *Copertinamonografia*; Manifesto per un'esposizione di giocattoli sponsorizzata da Pepsi-Cola, New York 1965; *The Push Pin Monthly Graphic*, December 1957, Apice, archivio Alcorn.

## STORIA DELL'ILLUSTRAZIONE

siva, dove il segno e il *lettering* si adattavano a registri linguistici sempre variati. La fine di tale momento è segnata dalla mostra delle sue copertine presso la Libreria in Galleria Vittorio Emanuele a Milano (dicembre 1975) e il rientro negli Stati Uniti nella primavera successiva. Oltreoceano Alcorn deve ricostruire le reti della sua precedente carriera *freelance*, riprendendo pertanto una maggiore varietà di committenza. La grafica editoriale rimane il punto di forza – con nuove collaborazioni per Atheneum, Bantam, Grove Press, Farrar Straus and Giroux, Random House, W & N (Weidenfield & Nicholson) –, continuando a mantenere rapporti privilegiati con l'editore Mario Spagnol che gli affiderà la grafica per altri marchi editoriali quali Longanesi, Guanda, Frassinelli e Salani. Durante la residenza artistica presso il Dartmouth College, nel 1981, l'artista evidenzia agli studenti due degli aspetti per lui essenziali del-

la professione: considerare il libro come un oggetto bello da possedere e da collezionare – arrivando al paradosso per cui «anche il più brutto libro può avere una bella copertina» – e la necessità di possedere una profonda conoscenza e confidenza con il linguaggio visuale e con la sua complessa tradizione: «*Familiarize himself as much as he can with all of the art of the past – classical, renaissance, Japanese and Chinese, Persian art [...] to understand them and feel free to draw on them for inspiration and for form. Because art is a language, and the designer as a synthesizer should be able to draw freely on its diverse vocabularies*».

Tutta l'attività di Alcorn, così come la sua prematura morte nel gennaio 1992, a ridosso della inesorabile introduzione dei mezzi digitali di produzione, pone l'artista quale esemplare artigiano.

Una condizione che lo porterà, negli ultimi an-







ni di lavoro, a ripercorrere soggetti d'affezione sperimentando nuove tecniche e un disegno sempre più raffinato, formalmente e concettualmente, alternando il lavoro a momenti dedicati alla famiglia, al giardinaggio (sua grande passione), con una discrezione che lasciava spazio a un primo processo di rielaborazione e archiviazione della propria produzione.

Con la pubblicazione della prima monografia dedicatagli si è concluso un importante momento della valorizzazione dell'Archivio Alcorn, depositato in comodato d'uso presso il Centro Apice dell'Università Statale di Milano nell'ottobre 2010. Grazie alla catalogazione dell'intero archivio, consultabile online con l'accesso a tutti i circa 800 disegni originali digitalizzati, è stato in breve possibile realizzare anche questo primo tributo all'artista. Il libro è stato realizzato in stretta collaborazione con il figlio Stephen Alcorn, artista e docente alla Virginia Commonwealth University, dal cui racconto introduttivo si entra nell'intimo della vita e della scelte creative del padre. La grafica è di Marina Del Cinque, la cui realizzazione ha preso avvio da un paziente approccio ai materiali d'archivio, entrando lentamente in confidenza con gli innumerevoli "esercizi di stile" alcorniani.

Dover decidere un'immagine rappresentativa, una sola immagine per la copertina del volume monografico che percorre tutta l'ecclettica (e versatile) carriera di un artista divenuto famoso per le sue copertine, non era compito facile. Il "colpo di fulmine", come dice la stessa grafica, è arrivato alla vista di un manifesto per la Pepsi-Cola: «Sono sempre stata affascinata dai moduli che creano una ripetizione visiva: in questo caso il modulo geometrico, una sorta di gioco del domino, dove però i disegni che lo compongono sono tutti diversi (un treno, un sole, una mongolfiera...).

Diversi come sono stati, negli anni, gli stili di Alcorn: per questo ho pensato potesse essere una giusta metafora visiva per la vestizione della sua monografia. Rispetto ai colori originali del manifesto (fondo giallo, disegni in rosso) si è optato per il bianco e nero, colorando emblematicamente, e con un pizzico di romanticismo, il solo disegno del cuore. L'effetto domino è stato invece enfatizzato mediante la punzonatura, in modo da creare il rilievo tra un mattoncino e l'altro. Infine si è aggiunta l'agile firma di Alcorn che, simulando una dedica dell'autore, impreziosisce il libro».

**Marta Sironi**

## DALLA LIBRERIA AL TORCHIO

Sotto, primi anni Trenta, Alberto Tallone seduto sul davanzale della finestra della libreria Maison Rustique a Milano. Nella pagina a fianco, il diploma *ou mérit du travail*, attribuito ad Alberto Tallone, Bruxelles del 1933.

MAESTRI DELL'ARTE TIPOGRAFICA

UNA COLLANA PER L'EUROPA  
TRA MILANO E PARIGI

# LA CULTURA DELLA PACE

MENTRE L'EUROPA SI PREPARAVA A UNA SECONDA  
INSENSATA CARNEFICINA, ALBERTO TALLONE  
FACEVA DIALOGARE LE NAZIONI ATTRAVERSO  
I GRANDI SCRITTORI CHE AVEVANO FATTO LA  
STORIA LETTERARIA DEL VECCHIO CONTINENTE

di *LUIGI MANIAS*



**A**lberto Tallone, nato nel 1898 a Bergamo dalla nobildonna Eleonora Tango e dal pittore Cesare, dopo l'esperienza in teatro negli anni giovanili – esordì all'età di 18 anni nel ruolo di coprotagonista a fianco di Paolina Borboni ne *Il fior della vita* dei fratelli Quintero al teatro Storchi di Modena –, spinto dalla passione per il libro, intraprese nel 1925 l'attività di libraio in collaborazione con Walter Toscanini, presso l'Antiquariato Walter Toscanini & C. in via Cerva 19 a Milano; si fece inoltre promotore culturale per le Messaggerie Italiane, suscitando per la sua dedizione l'encomio del consigliere delegato Giulio Calabi, che in una lettera dell'8 marzo 1927 scrisse: «Caro Tallone, osservo che Ella ha procurato parecchi abbonamenti al *Giornale di Bibliografia Tecnica Internazionale*, e dato che tale sua attività in questo senso non può essere promossa dall'interesse che è molto limitato, ne deduco ancora una volta

l'attaccamento che Ella ha per la nostra Società e per le sue iniziative, e di ciò mi compiaccio fortemente e la ringrazio. Nel mentre spero che Ella continuerà ad interessarsi di questo n/ Giornale, e cercherà di procurarmi anche della pubblicità per esso, le raccomando anche vivamente il *Catalogo dei Cataloghi*, per il quale lei ha già dovuto ricevere una lettera ufficiale delle Messaggerie Italiane con tutte le indicazioni a lei necessarie».

Contemporaneamente, nel 1926, Alberto e i fratelli Ermanno e Teresa, insieme al cognato Enrico Somarè, critico d'arte e fondatore della rivista artistico-letteraria *L'Esame* (1923-1941), aprirono a Milano una libreria-galleria in via Crocerossa 6,

all'angolo con via Monte di Pietà. Enrico Somarè aveva chiamato alla direzione della libreria il giovane Comisso per «organizzare una libreria con libri scelti per un pubblico intelligente».

Essa era meta degli allievi di Cesare Tallone e di numerosi artisti tra i quali Arturo Martini e Mario Sironi. Vi si potevano incontrare anche scrittori fra cui Carlo Emilio Gadda, Orio Vergani, Sibilla Ale-ramo, Eugenio Montale, Italo Svevo, Corrado Go-

voni, nonché giovani talenti dell'editoria dotati di una grande sensibilità come Leo Longanesi e Arturo Tofanelli.

Nella galleria, situata al piano superiore collegato alla libreria con una scala interna, erano esposti dipinti di Cesare Tallone e altre opere provenienti dalle collezioni dell'amico senatore Gaspare Gussoni, collezionista e protettore di molti giovani artisti. Se ne occupava Ermanno, uno dei figli di Cesare, anche dopo che, nel 1928, divenne titolare della galleria il conte Vittorio Barbaroux, genero di Gussoni (la Galleria nel 1931 prese il nome di Galleria Milano

e chiuderà nel 1935). Nel 1927 Alberto aprì la libreria antiquaria Maison Rustique, in via Borgonuovo 8, all'interno di due celle dell'ex convento di S. Erasmo, e da qui si dedicò alla propaganda del libro d'arte e di lusso, recandosi spesso a Parigi e in altre capitali europee alla ricerca di librari e promuovendo in Italia i volumi a tiratura limitata editi in quegli anni da Henri Jonquières, Édouard Pelletan, Gallimard, Helleu et Sergent, Éditions du Bélier, Léon Pichon, Javal & Bourdeaux, Lucien-Greux, Maurice Darantière e Auguste Picard, per limitarci ai francesi, come testimoniano gli specimi di presentazione e gli scambi epistolari conservati nell'archivio Tallone.



## STORIA DI UN AMORE

Sotto, Dante, *Vita Nuova*, 1933, frontespizio del primo volume della collana. Nella pagina a fianco, i frontespizi dei *Canti* di Leopardi (1937) e del *Phèdre* di Racine (1938), realizzati il primo da Tallone quando sull'Europa cominciavano ad addensarsi le nubi della guerra e il secondo da Raffaello Bertieri.

## MAESTRI DELL'ARTE TIPOGRAFICA

Nel 1931, deciso a mettere a frutto la propria esperienza, non accontentandosi più del solo commercio di libri, Alberto ideò un progetto editoriale di respiro europeo, la collana “Maestri delle umane lettere editi da tipografi artisti”, che, sotto la sua direzione, coinvolgeva i più prestigiosi *atelier* tipografici europei in un reciproco omaggio di ciascuna nazione ai capolavori delle rispettive letterature stampati in lingua originale, per affermare l'universalità dei testi pubblicati. Il critico e storico della letteratura Paul Hazard riassunse così gli intenti della collana: «M. Alberto Tallone a eu l'idée la plus noble et la plus touchante: éditer un Racine à Milan, un Dante à Paris, un Goethe à Londres; et poursuivre ainsi, de pays à pays, un échange de génies. Éditions qui n'auront d'autre

ornement que la typographie pure, dans sa beauté souveraine. Pour mener à bien cette oeuvre d'apôtre, M. Alberto Tallone s'est fait lui-même ouvrier typographe; il donne tout son temps, tons ses soins, toute son âme généreuse à la réalisation d'un projet qui fait honneur à la fraternité humaine». In controtendenza con la moda del *livre illustrée*, Alberto stabilì che le edizioni con avessero altro ornamento che caratteri tratti dai punzoni sbalzati a mano, piuttosto

che quelli in uso nelle tipografie industriali composti meccanicamente, studiando contemporaneamente formati oblungi che si distinguevano da quelli tendenti al quadrato, tipici dell'epoca razionalista.

La collana europea, molti anni prima del concretizzarsi del progetto di un'unione politica continentale, fu inaugurata nel 1933 con l'uscita della

*Vita Nuova* di Dante edita da Léon Pichon in-4°, uno dei capolavori dell'editoria del Novecento, composta a mano da Tallone con i caratteri Caslon settecenteschi. Fu seguita, l'anno dopo, dall'edizione in due tomi dei *Canti* di Leopardi in-folio, stampata da Maurice Darantière anch'essa composta a mano da Tallone con i tipi Didot fusi dalla Fonderie Typographique Française.

I progetti dei primi volumi in evidenza all'“Esposizione italiana del bel libro, della illustrazione e del manifesto illustrato”, svoltasi a Bruxelles dal 10 al 21 giugno 1933 presso il Palais des Beaux-Arts, valsero a Tallone la medaglia d'oro di prima classe «*au mérit du travail*», riconoscimento attribuito in quell'occasione anche a Raffaello Bertieri.

Nel 1935 uscì la terza edizione della collana, le *Odes* di John Keats, in-4° grande, composta a mano «da Alberto Tallone milanese nella tipografia di Maurice Darantière a Parigi [...], tirata in 120 esemplari su vélin blanc de Hollande Pannekoek numerate da 1 a 120, dieci esemplari su carta Impérial du Japon, numerate in cifre romane da I a X e dieci esemplari su vélin blanc de Montval contrassegnati da A a J», come recita il colophon. Di questo volume, paradigma della “tipografia pura”, nel 2013 è stato realizzato un facsimile, adottato per la didattica nelle università statunitensi.

Tallone progettò la collana in 12 volumi. Nel 1934 aveva già stabilito contatti in Inghilterra, con la Cresset Press di Londra e la Shakespeare Head Press di Stratford-upon-Avon, per pubblicare un Goethe, e in Germania, con la Cranach Presse di Weimar e la Bremer Presse di Monaco, dove pensava di stampare Shakespeare; a queste avrebbero fatto seguito opere di Petrarca (i *Triumphs*), Ariosto, Buonarroti, Camões e Calderon. Per l'Italia partecipò alla collana Raffaello Bertieri, il quale



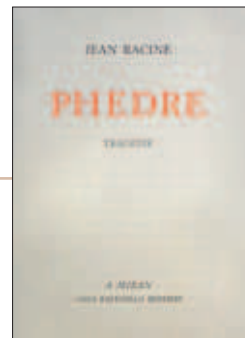
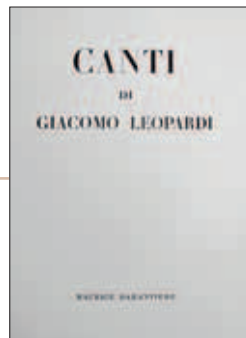
DANTE  
VITA  
NUOVA

EDIZIONE  
DELLA TIPOGRAFIA  
LÉON PICHON  
PARIGI 1933

realizzò sette progetti a stampa di *Les Plaideurs* di Molière e del *Phèdre* di Racine nel formato in-4°, stampati su carta a mano di Fabriano filigranata Duca d'Este, usando i propri caratteri Paganini nella serie magra e grassa, lanciati con successo pochi anni prima dalla Nebiolo di Torino. Tuttavia, dato il rabbuiarsi del clima politico in Europa, l'iniziativa di coinvolgere *maîtres imprimeurs* di altri Paesi divenne di difficile realizzazione e fu Alberto a proseguire nell'impresa, pubblicando nel 1937 i *Canti* di Leopardi e nel 1938 il *Phèdre* di Racine nelle lingue originali, rispettivamente nel formato in-4° e in-8° oblungo, che compose con i caratteri Caslon originali e stampò nell'*atelier* di Maurice Darantière.

Quest'ultimo, conquistato dal talento del giovane Tallone, gli cedette torchi e piombi del proprio *atelier particulier*, che furono portati da Châtenay-Malabry a Parigi in rue de Tournelles 28, al piano terreno di un palazzotto nobiliare costruito da Hardouin de Mansard (al piano nobile era l'abitazione di Darantière), da cui Alberto mutuò l'insegna Les Presses de Hôtel de Sagonne sotto cui apparvero *Il Giorno* di Parini (1939), le *Poesie* del Foscolo e la *Commedia* di Dante in tre tomi nel 1939-1941 (interrotta per un lungo periodo quando, nell'estate del 1940, in seguito all'entrata in guerra dell'Italia, Alberto fu internato nel Vernet presso i Pirenei insieme a molti esuli e fuoriusciti italiani).

Dopo la guerra, Tallone continuò a pubblicare nello spirito del progetto europeo originario, nell'intento di concepire ciascuna opera entro un'architettura tipografica originale. È lo stesso spirito a guidare tutt'oggi le scelte letterarie della casa editrice con sede ad Alpignano, la quale nel corso degli ultimi anni, insieme ai testi nelle lingue originali (spagnolo, inglese, francese, latino e greco antico) ha dedicato al fondatore tre Manuali Tipo-



grafici che testimoniano la sua concezione del libro di cultura, attraverso i frontespizi e le pagine originali delle edizioni pubblicate dagli anni Trenta all'attualità nel corso di ottant'anni e il commento estetico dei caratteri, inserite all'interno dei Manuali. Nel 1954, Luigi Einaudi, attento bibliofilo, durante una visita di Stato a Parigi, ospite di De Gaulle, volle incontrare Alberto Tallone e la moglie Bianca, nell'*atelier* di Rue des Tournelles 28, alla Bastiglia, e conferirgli l'onorificenza di Grande Ufficiale al merito della Repubblica italiana in virtù dell'opera, svolta attraverso la cultura, di riconciliazione tra le due nazioni latine dopo le lacerazioni della guerra. Il Presidente bibliofilo aveva espresso il suo interesse per il lavoro dell'editore già anni prima, come ben testimonia questa lettera indirizzata a Tallone:

*Roma, lì 17 giugno del 1948*

Caro Signore, dono più gradito Ella non poteva farmi di questo suo capolavoro dantesco. Tutto è bello nei tre volumi: la carta, i tipi, la spaziatura, i margini perfetti nei loro rapporti, il frontespizio, la copertina, la dichiarazione finale dello stampatore, i fogli bianchi e di risguardo, la legatura; tutto persuade l'amatore a guardare con occhio ad ogni volta più compiaciuto ed a toccare con mano lieve e rispettosa. Se Le accadrà di trovarsi dove io sia, Le sarò tenuto se vorrà consentire ad un compaesano Suo, di manifestarLe a viva voce la sua riconoscenza per l'onore che Ella fa all'Italia, tenendo alto il grido nell'arte tipografica. Suo cordialmente. *Luigi Einaudi*

**Luigi Manias**

## LEGGERE PER CRESCERE

Sotto, a sinistra, illustrazione di Anna ed Elena Balbusso (Puškin, *Eugenio Oneghin*, The Folio Society, Londra 2012).  
A fianco e al centro della pagina a fronte, illustrazioni di Anna Forlati (*Il libro di Maliq*, Rizzoli, Milano 2013).  
A destra, Illustrazione di Anna ed Elena Balbusso (Jane Austen, *Northanger Abbey*, Black Cat Publishing, 2010).

## ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA

A BOLOGNA, ARTISTI RACCONTANO  
I PIÙ PICCOLI ALLE PRESE CON IL LIBRO

# PROTETTI DALLE PAGINE

DA PUSKIN A JANE AUSTEN, POEMI E ROMANZI  
POPOLATI DI RAGAZZI CHE CRESCONO LEGGENDO.  
ECCO COME SONO STATI INTERPRETATI

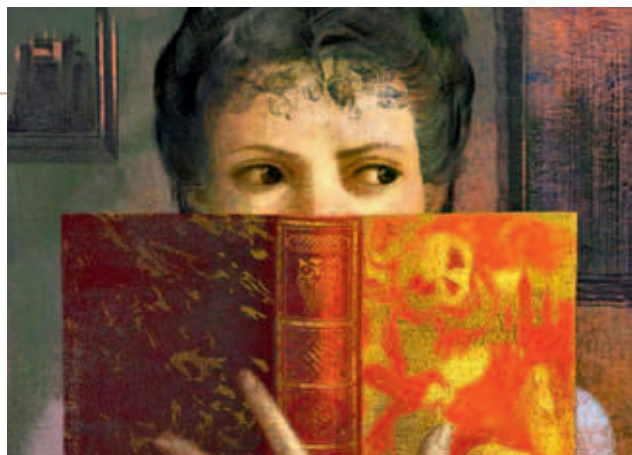
di ANNA MARIA COLOMBO



**D**ata l'importanza dell'illustrazione come accompagnamento e supporto della parola scritta, si può capire la fascinazione provata dagli artisti del settore per il tema del libro e dell'atto della lettura. Fascinazione che la mostra dal titolo *Lettori di carta: illustrazioni dal mondo celebrano la lettura*, allestita nell'edizione della Fiera del Libro per ragazzi di Bologna della primavera 2014, bene testimoniava con i suoi 70 autori appartenenti a 14 diversi Paesi.

Una galleria d'immagini in cui piccoli protagonisti appaiono assorti nella lettura, comodamente protetti dalle pareti domestiche o in strane posture o in luoghi esotici, come si vede in una tavola d'ambientazione egiziana opera di Lucia Sforza. A questa illustratrice si deve anche la figura di Yaniris, una bambina esile, dalla riccia e folta capigliatura ornata di trecce con perline colorate, disciplinata a fatica da un taglio geometrico, la quale ha una tale predilezione per i libri da farne dono alla scuola del suo villaggio, Hatillo, al ritorno dalle vacanze in Spagna al suo Paese d'origine, la Repubblica Dominicana. Il volume di Virginia Read Escobal, *Lleva un libro en la maleta*, ha vinto il 3° Premio Nazionale 2012 per il miglior libro per ragazzi del Ministero spagnolo della cultura.

Ma vi sono anche tavole dov'è il libro stesso a espandersi, a tramutarsi fino a diventare casa,



letto, paesaggio. Come succede nelle opere di Anna Forlati: un bambino dorme tranquillo fra le pagine, morbide come lenzuola, di un libro illustrato; il medesimo bambino timido e curioso

si sporge a osservare gli altri da una nicchia aperta in mezzo a pile di vecchi volumi; infine viaggia in treno e vede dal finestrino città e alberi che sorgono da un vasto libro aperto (Paola Predicatori, *Il libro di Maliq*, Rizzoli, Milano 2013). Si tratta di un racconto poetico che le immagini aiutano a comprendere nel suo significato profondo. L'inizio è lo stesso di tante favole, un piccolo orfano che non possiede nulla se non una gran quantità di consunti libri di tutti i generi, con i quali Maliq costruirà la propria casa procurandosi riparo, nutri-

mento e conoscenza. Poi un giorno deciderà di lasciarla per un viaggio nel mondo, che ha la forma nota e rassicurante di un libro e che Maliq saprà affrontare senza la paura di non poterlo



## SENZA CONFINI

Sotto, tre illustrazioni di Lucia Sforza (*Lleva un libro en la maleta*, Pintar Pintar, Avila 2012). Nella pagina a fronte, illustrazione di Anna Forlati (*Il libro di Maliq*, Rizzoli, Milano 2013), illustrazione di Elena Samokysh-Sudovskaia (Puškin, *Eugenio Oneghin*, 1899) e, al centro, illustrazione di Lucia Sforza ambientata in un paesaggio egiziano.

## ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA



comprendere. Se Maliq può considerarsi, in un'ipotetica graduatoria di personaggi letterari caratterizzati da uno spiccato amore per i libri, l'ultimo arrivato, a Tatiana, l'eroina del romanzo in versi *Eugenio Oneghin* di A. S. Puškin (1833) spetta di certo un posto d'onore: «Presto ella avea la fantasia nutrita / di romanzesche storie e condivisa / dell'eroina la fiabesca vita, / or presa di Pamela, or d'Eloisa. / Suo padre, uomo dabbene ed assennato, / era almeno d'un secolo arretrato, / nei libri non vedea fonte di guai; / poiché egli stesso non leggeva mai, / li riguardava come un gioco vano; / e se un certo segreto volumetto / Tania sfogliasse fino all'alba in letto, / non si dava il pensier più lontano. / Quanto alla madre andava anch'ella pazza / per Richardson al par d'una ragazza». Il poeta russo si riferisce ai romanzi *Pamela o la virtù ricompensata* di Samuel Richardson (1740, tradotto da Masolino d'Amico per le edizioni Frassinelli, 1995) e *La nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques Rousseau, e nominandoli rivela, non diversamente dalle autrici di Maliq, quanta importanza egli attribuisse alla lettura nella formazione spirituale dei suoi eroi. La fame di libri di Tatiana giovinetta e il rapimento che la lettura le procura non hanno mancato d'ispirare molto presto gli illustratori, come si vede nella tavola della russa Elena Samokysh-Sudovskaia tratta dall'*Eugenio Oneghin* dell'edizione del 1899. L'opera sorprende per l'atteggiamento naturale della protagonista e l'allegro disordine dei volumi aperti e abbandonati che la circondano. Di certo l'interpretazione della figura di Tatiana è molto distante da quella che ne danno le due gemelle Elena e Anna Balbusso che, proprio con l'*Eugenio Oneghin* pubblicato dalla prestigiosa casa editrice londinese The Folio Society nel 2012, hanno vinto l'anno successivo il





premio V&A Illustration Awards conferito dal Victoria and Albert Museum al miglior libro illustrato. A differenza dell'illustrazione storica della Samokysh-Sudovskaia, che ha il carattere di una scenetta, la tavola delle Balusso è un ritratto dell'eroina, nel quale l'abito, l'acconciatura, la posa e l'ambientazione ne definiscono mirabilmente la psicologia. Infatti la Tatiana descritta da Puškin è «semplice, timida, romantica, ma riflessiva», come scriveva Ettore Lo Gatto, curatore e traduttore dell'opera di Puškin. Ma è anche forte, capace di crescere lasciandosi alle spalle fantasie e fantasmi di fanciulla. Letture non dissimili da quelle di Tatiana frequenta Catherine Morland, protagonista del romanzo *Northanger Abbey* di Jane Austen, completato nel 1803, ma pubblicato postumo solo nel 1818. Per quest'opera, che è a un tempo una parodia degli scenari orrifici costruiti dalla letteratura gotica e un'appassionata difesa della scrittura in forma di romanzo, le sorelle Balusso hanno creato una tavola di grande efficacia (Anna ed Elena Balusso, immagine per la

copertina del libro *Northanger Abbey* di Jane Austen, Black Cat Publishing, Italia 2010) che nel 2011 ha ricevuto la medaglia d'oro dalla storica e prestigiosa Society of Illustrators di New York. Di nuovo si tratta di un ritratto che inquadra la protagonista assorta nell'appassionata e paurosa lettura di un libro, la cui copertina è decorata con una sorta di mazzatura anamorfica dorata che cela fantasmi e teschi, corvi e gufi. È uno dei libri appartenenti all'elenco di una dozzina di titoli che Catherine si è appuntata in un suo libretto, e dei quali raccomanda la lettura all'amica Isabella: *Misteriosi presagi, Il negromante della Foresta Nera, Campana di mezzanotte, Orridi misteri*. Titoli non d'invenzione, ma autentici romanzi gotici inglesi o tradotti in inglese dal tedesco, che la stessa Austen aveva letto e che costituiscono per la protagonista un mondo fantastico ed emozionante, che le illustrazioni propongono ai piccoli lettori delle nuove generazioni.

**Anna Maria Colombo**



LE OPERE DI PIETRO BESTETTI  
ALLA BERTARELLI DI MILANO

# FAR ARTE CON L'INDUSTRIA

CIRCA 30 TAVOLE, REALIZZATE PER IL SETTIMANALE *IL MONDO* MA ANCHE PER COPERTINE DI LIBRI COME *LA PESTE* DI CAMUS, SONO STATE DONATE DALL'AUTORE PER RICORDARE CHE NEL CASTELLO DI MILANO MOSSE I PRIMI PASSI D'ARTISTA

di GIOVANNA MORI



## LA CASA DEI SOLDI

Pietro Bestetti, *Risparmio*, 1986,  
acquerello (copertina de *Il Mondo*,  
n. 31, 4 agosto 1986).



## TORCHIATI

Pietro Bestetti, *Pressati dal fisco*, 1979,  
chine e collage (copertina  
de *Il Mondo*, n. 13, 30 marzo 1979).

**P**erché Pietro Bestetti ha voluto donare proprio alla Bertarelli i suoi preziosi disegni realizzati soprattutto per le copertine del *Mondo*? Il Castello, più volte mi ha ripetuto, è stato il luogo dove ha felicemente frequentato la Scuola Superiore d'Arte, ora sempre a Milano, ma in via Giusti; ricordi giovanili quindi, ma sicuramente indelebili. Desiderava quindi tornare, attraverso le sue opere, nei luoghi dove si era formato, dove con tutta evidenza aveva appreso le tecniche indispensabili alla sua futura e fortunata carriera di grafico, meglio di artista.

«Il mio era un Castello fiabesco, aveva le fattezze medievali e nel dopoguerra lo abitavo assieme a tanti altri giovani come me. Era un luogo magico dove si imparava l'Arte: Scuola Superiore d'Arte del Castello Sforzesco, c'era scritto a caratteri profilati di rosso sul mio libretto di iscrizione! [...] Sono stati anni memorabili quelli passati al Castello per la formazione di centinaia di giovani che vivevano una realtà difficile in un Paese da ricostruire». (Pietro Bestetti, Milano giugno 2012).

Sicuramente il segno, la costruzione di un'idea attraverso tecniche diverse – l'acquerello, la matita, il collage – esigono indubbia padronanza di strumenti di lavoro, al servizio di una creatività complessa in bilico fra la necessità giornalistica di un tema prefissato e la libertà di un'artista che, per sua natura, non desidera e prevede confini. Eppure Bestetti è riuscito a coniugare le esigenze editoriali dettate dall'urgenza della notizia alla graficante grazia della sua cifra stilistica. Lo stupore, la sorpresa che suscitano le sue composizioni, ogni volta diverse, ma riconoscibili come sue, paiono le percezioni istintivamente più consuete.

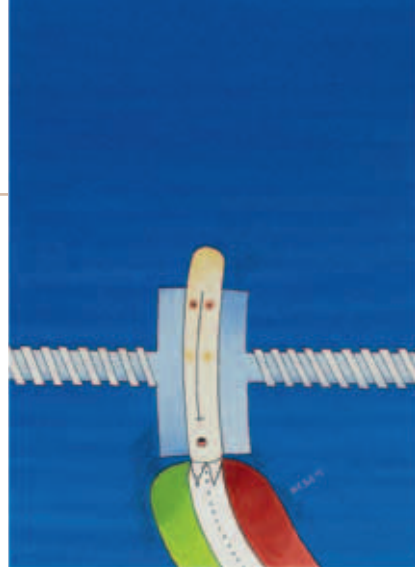
L'improvvisa irruzione di un segno inaspettato, di un elemento in apparente contraddizione con la figura cui si accompagna sono solo alcuni efficaci

espedienti di cui il nostro si avvale per catturare l'attenzione del lettore. Una copertina deve colpire, sorprendere come nel linguaggio pubblicitario. Viene alla mente la lezione della rivista *Il Pugno nell'occhio* (il titolo è quanto mai indicativo) che risulta essere fra

le prime pubblicazioni dedicate al linguaggio pubblicitario, alle sue dinamiche e alle sistematiche strategie di comunicazione: finalizzate a colpire e trasmettere un messaggio in maniera rapida e persuasiva. Significativo a proposito il programma stesso della rivista, nel quale si esprime la volontà di «svolgere, in sostanza, un'opera di educazione, di addestramento alla pubblicità, che sia di incontestabile utilità per il lettore. [...] Pugno salutare, e niente affatto doloroso, poiché è un pugno metaforico. Pugno che può ridonare la vista anche ai ciechi, poiché anche ai ciechi della pratica pubblicitaria potrà finalmente far vedere le stelle della verità».

Dai quei primi anni '20, durante i quali era nata la riflessione italiana sulla grafica legata a uno scopo non solo artistico, ma anche promozionale e portatrice di un messaggio specifico, di tempo ne è passato molto. Pure i disegni di Bestetti colpiscono l'occhio, certo qui non si tratta di pubblicità, ma di «fare arte tra giornalismo e industria» – come giustamente afferma Dorfles.

Le sue opere sono caratterizzate da una interdipendenza tra la raffigurazione e il significato: il messaggio deve essere immediato, l'analisi sem-



## STORIA DI UN AMORE

Sotto, Pietro Bestetti, *Banchieri d'affari*, 1987, acquerello e china (*Il Mondo*, n. 25, 22 giugno 1987). A destra, *Carissima casa*, 1992, acquerello (*Il Mondo*, n. 32, 10 agosto 1992); *La Lira in pericolo*, 1983, chine, collage e matita (*Il Mondo*, n. 14, 4 aprile 1983) e *L'indeciso*, 1979, chine e collage (*Il Mondo*, n. 22, 1 giugno 1979).

## MAESTRI DELL'ILLUSTRAZIONE

plice e al tempo stesso accurata e attenta alla situazione economica e politica, un ritratto della classe dirigente, così come dell'opinione pubblica.

Il linguaggio formale dell'artista appare riconoscibile attraverso la costruzione di volumi ben delineati, ricorre frequentemente la raffigurazione umana attraverso lo studio di volti impersonali, riempiti e modificati di volta in volta, piegati dalla vis creativa del suo autore. Partendo dalla forma grafica semplice e lineare, l'artista elabora una struttura finalizzata a un significato complesso e

ogni volta diverso, dettato dall'urgenza dell'attualità. I personaggi sono spesso inseriti in uno spazio astratto, senza connotazioni e coordinate di tempo e luogo: paesaggi spogli, privati della presenza sociale dell'uomo e con una natura quasi inesistente, forse al fine di evidenziare la condizione di incertezza e instabilità sociale, politica ed economica in cui si trovava la società tra la fine degli anni '70 e gli anni '90.

Diverse sono le fonti ispiratrici dichiarate, da un lato, rispetto alle forme ricorrenti di volti oblungi ed espansi che richiamano la scultura cicladica incontrata in giovane età da Bestetti e, dall'altro, non meno importanti, i modelli della tradizione contemporanea quali teste e volti ridotti a forme impersonali che riportano alla lezione metafisica di Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, e ancor prima all'opera di Paul Klee.

«Spesso i suoi bersagli sono manager, uomini d'affari,

trafficienti di valuta, o simboli dell'auri sacra fames, dell'escranda fame dell'oro che attanaglia e incanaglisce buona parte dell'umanità. Bestetti è sempre pronto a cogliere, con il suo pennino soavemente spietato, l'*humour*, il più delle volte "nero" della situazione» (Alfredo Barberis in *Pietro Bestetti: la sua grafica e le copertine del Mondo*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 8).

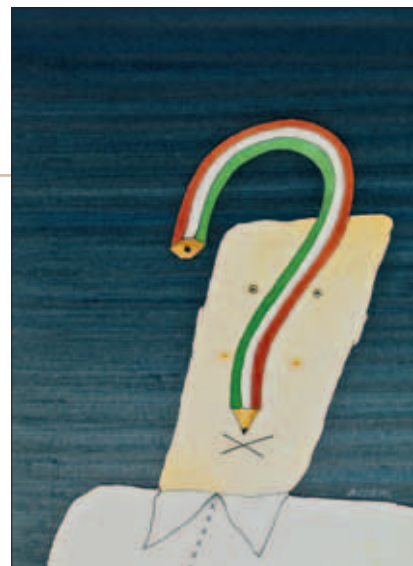
Lo scontro Est-Ovest degli anni '80, è incisivamente visualizzato da Bestetti, attraverso un feroce faccia a faccia fra i due leader di allora, Ronald Reagan e Leonida Breznev, entrambi forniti di pericolose corna a guisa di copricapo. La notizia è chiara, lampante, non occorrono spiegazioni, la violenza del confronto fra i due blocchi, ognuno chiuso nella propria posizione, mostra a chiare lettere l'assoluta assenza, in quel momento storico, di dialogo, della volontà di trovare un accordo.

Molte sono le tavole dedicate alla lira, alla costante situazione di pericolo e svalutazione intercorsa nei decenni in cui l'artista lavora per *Il Mondo*: un esempio tra tutti il disegno in cui una farfalla, le cui ali sono modellate da banconote applicate a collage, si libra leggera nell'aria, elegante, ma senza alcun peso.

Composizioni eleganti, a volte subito espresse dai primi schizzi: le diverse elaborazioni grafiche sono tutte a matita, alcuni esempi a penna, il colore e il collage vengono applicati successivamente. Alcuni disegni preparatori ci dimostrano da subito quella che sarà la redazione finale. In altre, invece, il percorso creativo si delinea attraverso pensieri diversi che si dipanano fino alla scelta finale, quella in cui l'artista si riconosce con maggiore consapevolezza.

Questi solo alcuni esempi all'interno di un consistente nucleo di opere: circa 300 tra tavole preparatorie, disegni e copertine della rivista *Il Mondo*,





ma anche tavole dipinte per copertine di libri, come quella de *La Peste* di Albert Camus del 1989, sono pervenute alla Raccolta Bertarelli nel 2013 direttamente donate dall'artista. Una testimonianza preziosa, all'interno di una Raccolta che vanta un numero stupefacente di opere, circa un milione, adunate soprattutto con criteri iconografici: Piante e Vedute, Stampe Storiche, Stampe Popolari, cartoline, Ritratti e, naturalmente, grafiche d'arte antica e moderna.

Oltre ad esse trovano posto pure i manifesti pubblicitari, gli ex libris, i biglietti da visita e un ricco nucleo di riviste e periodici satirici databili fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Una raccolta volutamente eterogenea, variegata, concepita come un ampissimo archivio a disposizione degli studiosi, secondo la volontà del suo fondatore, Achille Bertarelli che così si esprimeva: «Nella scelta del materiale per comporre le serie io ho raccolto qualsiasi rappresentazione figurata senza applicare su di esse alcuna critica, perché a mio giudizio, è lo studioso che deve valutare il documento e non il raccoglitore che, a priori, non può sapere sotto quale aspetto sarà studiata la

stampa» (A. Bertarelli, *Il Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano e la Mostra Cartografica*, in *Emporium*, vol. LXVI, n. 393, settembre 1927, p. 169). La donazione Bestetti è stata composta dal punto di vista catalografico in un fondo autonomo, così da poter permettere di consultare efficacemente e con rapidità l'intero *corpus* dell'artista.

La mostra ripercorre attraverso una selezione di nuclei tematici l'avventura artistica di Pietro Bestetti, nonché gli ultimi trent'anni di storia italiana: Critica sociale, Tasse, Lavoro, Economia, Politica e una sezione puntualmente dedicata ai lavori destinati a copertine di libri. Una generosa elargizione che arricchisce significativamente la Raccolta e ne conferma la vitalità.

La mostra, e il suo catalogo edito da Silvana editoriale, vogliono essere un tangibile ringraziamento a Pietro Bestetti e un'occasione per la città di apprezzare un genere, quello dell'illustrazione, forse meno visitato di altri, ma sicuramente meritevole di attenzione e motivo di riflessione per le molteplici tematiche affrontate, affatto superate, piuttosto di sicura attualità.

**Giovanna Mori**

## ITALIA E GERMANIA ALLO SPECCHIO IN QUEI DIFFICILI ANNI '30

# MIGLIORE LA TRADUZIONE

LO STRANO CASO DI UN TESTO TEDESCO, DELLA  
SUA VERSIONE ITALIANA E DI UN CRITICO CHE...

di GIAN MARIO BENZING

**I**nconfessato, forse inconfessabile. In fondo, dev'essere questo il sogno di tutti i traduttori: una recensione, su una rivista prestigiosa, nel Paese della lingua "di partenza", che lodi a tal punto la traduzione, da dirla addirittura migliore dell'originale. Il sogno si avvera per un traduttore italiano degli anni '30: caso raro, la cui scoperta offre spunti di emozione e illumina un piccolo-grande episodio d'amore per l'Italia, al crocevia di molti e crudeli destini, alla vigilia della più grande tragedia mondiale.

Sfogliamo le pagine ingiallite della rivista berlinese *Die Literatur*, mensile di riferimento per la critica letteraria, le novità dalla Germania e dall'estero, fondata nel 1898 da Josef Ettlinger come *Das literarische Echo*, e in particolare il numero dell'ottobre 1930, Heft 1. È questa una delle ultime annate dirette da Ernst Heilborn (1867-1942), critico letterario, studioso di Novalis, Hoffmann e Fontane, che guida la rivista dal 1912 e che di lì a poco, per le sue origini ebraiche, sarà prima colpito dallo

Schreibverbot e quindi dalla persecuzione nazista; *Die Literatur* passerà nel 1933 sotto la guida di Wilhelm Emanuel Süskind (padre del romanziere Patrick); Heilborn morirà in carcere nel 1942; sua moglie si toglierà la vita poco prima di venir caricata su un treno per la Polonia. È anche uno degli ultimi 5 numeri firmati, quale "responsabile del testo", da Lutz Weltmann (1901-1967), altro intellettuale di origine ebraica, che nel 1939 troverà rifugio in Gran Bretagna.

L'occhio cade su un trafiletto, a pagina 4, seconda colonna, dal titolo *Erfüllung durch Übersetzung*, cioè "Il compimento è nella traduzione". Lo firma Gerhard Reinboth, giornalista e saggista tedesco di casa a Roma, collaboratore di molti periodici come reporter di fatti italiani, non solo letterari (sulla rivista, le corrispondenze letterarie, tra il 1924 e il 1932, sono firmate invece da Giovanni Angelo Alfero, 1888-1962, professore all'Università di Genova). In questo trafiletto, Reinboth recensisce un volume di fresca uscita, il romanzo *Borgia* di Kla-

## LO SCRITTORE E IL SUO TRADUTTORE

Qui a fianco, lo scrittore tedesco Klabund, nome *de plume* di Alfred Henschke. A destra, Mario Benzing, che si firmava Mario Benzi.



bund, tradotto in Italia da Mario Benzi. Doppio gioco di pseudonimi. Klabund (crasi di Klabautermann, spirito-coboldo protettore delle navi, e Vagabund) è il *nom de plume* di Alfred Henschke (1890-1928), poeta e drammaturgo prussiano, orientalista e pacifista, autore fra l'altro di *Il cerchio di gesso* (*Der Kreidekreis*, 1925, ripreso da Zemlinsky e da Brecht). Dietro l'italianizzazione del cognome, come in uso nel Ventennio, appare la figura di Mario Benzing (1896-1958), scrittore di origine sveva, ma cresciuto in Italia, soldato italiano nella Grande Guerra (arruolato nella Sanità Militare, conobbe Ernest Hemingway), traduttore, primo o tra i primi a far conoscere in Italia Conrad, Kipling, Schnitzler, Lawrence, London, come anche Carroll, Eduard von Keyserling, Wells o Wodehouse. Un intellettuale libero, che ancora nel 1934 proponeva (invano) agli editori italiani autori tedeschi-ebrei come Lion Feuchtwanger o Jakob Wasserman, già messi all'indice nelle *Bücherverbrennungen naziste*. Nel 1930, di Klabund l'Italia non conosce ancora nulla di tradotto. Nel corso dell'anno escono però *Moreau* (Sperling & Kupfer, trad. di Aldo Oberdorfer) e appunto *Borgia* (Bietti). Di questo romanzo sulla famigerata famiglia di papi e assassini, dalla scrittura visionaria e intessuta di squarci poetici, la recensione di Reinboth parla in termini sorprendenti: «Borgia di Klabund nella versione tedesca è senz'altro uno dei testi migliori che l'autore prematuramente scomparso ci abbia lasciato. Ora questi *Borgia* appaiono tradotti in italiano da Mario Benzi, e la traduzione è più bella dell'originale. Chi vive nella Città Eterna, chi leggesse questo libro a Roma senza sapere chi ne sia l'autore, non avrebbe il minimo dubbio, lo prenderebbe per un testo scritto da un romano». In particolare, Reinboth loda la restituzione della vera lingua del tempo e del luogo: «Vi è senz'altro una trasformazione, e perciò una qual perdita di

carattere, nella traduzione. Tuttavia sono dei romanzi quelli che in questo libro parlano. E si esprimono chiaramente come facevano i romani del '500 e ancora oggi fanno [...]; qui i personaggi diventano veramente creature vive, come ne potremmo incontrare in piazza Navona [...] o a Campo dei Fiori, in una sorta di mascherata del XX secolo». Reinboth ribalta poi la prospettiva di quale sia in realtà il testo "originale", come se la traduzione costituisse in realtà lo svelamento della vera anima del testo: «Letto in tedesco, il fascino della Roma descritta da Klabund non era poi così intenso; solo ora, nella traduzione di Benzi, il testo conquista quel sole che brucia sulle rosse case della città sul Tevere e le fa splendere come pelle abbronzata e ardente. È come se i Borgia avessero atteso di venir tradotti nella loro "mistica" lingua originale: dinanzi alle due versioni, quella tedesca e quella italiana, si può pensare che il libro sia stato dettato come per magia in una lingua diversa e che solo ora, per primo, il traduttore lo abbia liberato da questo incantesimo e restituito al suo vero suono, quello che ne coglie l'essenza più intima e originale».

Non sappiamo se Mario Benzing abbia mai avuto la gioia di leggere questa recensione. Nulla dicono le poche carte che di lui sono rimaste. Nell'agosto del 1943, la sua casa, a Milano, in via San Marco, fu spezzata in due dalle bombe inglesi; uscito dal rifugio antiaereo ospitato nei sotterranei del *Corriere della Sera*, Benzing, impotente, vide dalla strada la sua grande biblioteca prendere fuoco e tutti i libri bruciare. Fuggì a piedi dalla città in fiamme, verso la campagna lodigiana, salvando solo se stesso e una valigetta nera: la sua macchina per scrivere.

**Gian Mario Benzing**

## RITRATTO DELL'EDITORE DA GIOVANE

Sotto, Valentino Bompiani con i nipoti Achille Mauri e Maria Pace Ottieri; la copertina del volume di Valentino Bompiani *Idee per la cultura*, a cura di Vincenzo Accame, Electa, Milano 1989; l'editore da giovane; copertina dell'*Almanacco Bompiani* 1931. A destra, collage raffigurante Valentino Bompiani e il nipote Fabio Mauri.

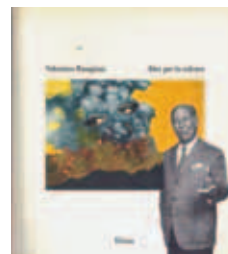
EDITORI CHE HANNO FATTO STORIA

LA MERAVIGLIOSA  
PARABOLA DI BOMPIANI

# IL SEGRETO DI VALENTINO

PUBBLICARE LIBRI E FARE TEATRO: «PASSARE  
DAL FATTO ALLE FINZIONI... – DICEVA – E COSÌ  
INSERIRSI DIRETTAMENTE NELLA VITA CIVILE»

di IRENE PIAZZONI





**I**ntellettuale di vaglia, scrittore, drammaturgo, pittore, infaticabile organizzatore e grande editore, Valentino Bompiani ha attraversato la storia del nostro Novecento da protagonista di primo piano, motore di molteplici iniziative che hanno guardato senza esitazione, e quasi per intima vocazione, all'orizzonte della cultura europea e internazionale. Un'attività febbrile e appassionata che ha inizio nella Milano degli anni Venti, prima con l'intenso apprendistato da Mondadori, poi con la più controversa ma ugualmente proficua esperienza di direzione alla Unitas, e infine con l'avvio di un'impresa editoriale che riesce in un breve snodo ad affermarsi.

Quello della giovane casa Bompiani è un vero e proprio *exploit* cui concorrono strategie promozionali all'avanguardia, *réclame* efficaci, un ricco e invitante *Almanacco letterario*, massimo riguardo alla confezione dei libri – con quell'elegante e inconfondibile formato gotico, i caratteri esatti e ben spaziati, le copertine originali, di gusto finissimo –, scelte vincenti nel settore della saggistica – la divulgazione scientifica con “Avventure del pensiero”, l'attualità con “Libri scelti per servire il panorama del nostro tempo” – e in quello della narrativa. Qui il fiuto dell'editore si muove in direzione della valorizzazione o della scoperta di scrittori destinati, anche grazie alla sua sigla, a diventare le stelle del firmamento letterario ita-

liano: da Alvaro a Moravia, da Zavattini a Brancati, da Vittorini a Piovene, e poi Bontempelli, Savinio, Frateili, Masino, Ortese, Marotta... Scrittori con cui Valentino stringe un rapporto *à la page*, da editore che, come scrisse Orio Vergani, «vorrebbe leggere i manoscritti con la penna in mano».



Ma Bompiani, come dicevo, è, fin dai primi anni Trenta, più che mai in prima fila nello sforzo di aggiornamento della cultura italiana: sul fronte del romanzo, con l'accoglienza dei fenomeni letterari del tempo – Cronin, Körmendi, Kästner, Malraux – e la traduzione degli americani – Steinbeck, Caldwell, Cain; e sul fronte della saggistica alta, con “Idee nuove”, una collana capitale per le sorti della cultura filosofica del nostro Paese: aspirando a muovere le acque e a mettere in crisi l'egemonia

dell'idealismo, il progetto, cui presiede Antonio Banfi, guarda alle correnti filosofiche europee e americane contemporanee in direzione della fenomenologia, dell'esistenzialismo, del pragmatismo, della filosofia dei valori, con le traduzioni di Simmel, Scheler, Jaspers, Santayana, Hartmann, Berdiaeff. Nei tardi anni Trenta poi, in un momento in cui gli equilibri su cui si è fondato il rapporto tra regime fascista e mondo della cultura iniziano a vacillare, è merito di Bompiani aver dato ampio spazio di manovra al genio di Elio Vittorini, *editor* in questa fase cruciale. È Vittorini a porre le basi di alcune collane cui im-

## LIBRI CHE LASCIANO IL SEGNO

Nella pagina di fronte, le copertine di alcuni volumi editi dall'editore Bompiani.

## EDITORI CHE HANNO FATTO STORIA

prime la sua inconfondibile impronta, tutte caratterizzate dal ritorno ai classici, riletti e ripensati alla luce della drammatica congiuntura di quegli anni: con le sontuose antologie "Pantheon" – summa della storia di civiltà teatrali e letterarie – e collezioni raffinate, tra cui svetta "Corona": omaggio alla "Universale" Sonzogno – dunque a un prodotto della cultura democratica e positivista ottocentesca – e ispirata al recupero del concetto stesso di un'autentica "cultura popolare", si propone di portare a un vasto pubblico i «punti fermi di una cultura raffinata e d'eccezione», «il nuovo o il raro, il prelibato, il finissimo», adeguatamente introdotti e "masticati". Sono gli anni, questi, di *Americana*, curata con spregiudicatezza critica, metodologica ed estetica dallo stesso Vittorini, e del *Teatro tedesco*, in cui si dispiega il talento di Giaime Pintor. E sono gli anni del *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, che verrà alla luce nel 1947 ma è preparato in una villa nei pressi di Firenze, durante la guerra: concepito come "biblioteca ideale" delle opere fondamentali di letteratura, filosofia, scienza, storia, musica, teatro, con voci affidate al *gotha* della cultura umanistica del tempo, corredate da un apparato iconografico di mirabile qualità, diventerà subito un monumento dell'editoria mondiale.

Con la fine della guerra si aprirà una fase nuova. Al sostegno degli scrittori della scuderia, alla consueta opera di marketing e di promozione della lettura, alla partecipazione fervida alla vita politica e civile di quegli anni, seppure da posizioni lontane dalla febbre ideologica che li segna, si accompagnano l'attenzione per la letteratura d'oltralpe e il varo di collane nuove, come "Portico", dedicata alla critica letteraria e artistica,

"Pegaso", che ospita opere narrative e poetiche di mole ridotta e di grande pregio, "Uno al mese", destinata ai best seller internazionali e "vestita" dal genio di Bruno Munari, e i "Delfini", la collana economica di letteratura contemporanea che finirà presto per gemmare altri cloni. Alla fine degli anni Cinquanta, tuttavia, la sensazione è che la cultura italiana nel suo complesso sia entrata in una nuova stagione e che sia opportuno un cambio di passo. È ora di lasciare spazio a energie giovani, a collaboratori che portino aria fresca e novità, a soluzioni che intercettino i fermenti che attraversano la cultura letteraria, scientifica e umanistica: ecco dunque l'arrivo di Umberto Eco, che curerà la saggistica, delle figlie di Valentino, Emanuela e Ginevra, del nipote Fabio Mauri, di Sergio Morando, di Enrico Filippini, mentre Paolo De Benedetti è delegato a occuparsi delle grandi opere. Una gestione collegiale che dà frutti importanti: basterebbe ricordare l'apporto delle collane curate da Eco, che colgono i nuovi orientamenti del sapere, o collezioni come "Il Pesanervi", ideata da Ginevra Bompiani, che nobilita il genere fantastico con un assortimento di proposte per palati sottili e copertine disegnate da Franco Maria Ricci. Si stempera d'altra parte, parlando di disegno complessivo, la compattezza assicurata dalla guida di Valentino. La sua vigilanza, certo, non viene mai meno, neppure quando, nel 1972, complice la crisi finanziaria che soffoca il settore editoriale, sarà costretto a cedere la casa editrice, rimanendone comunque alla presidenza. Ma è iniziata un'altra era: per la Bompiani, come per l'editoria italiana tutta. La ricostruzione di questa ricchissima parabola, di cui ancora molto rimane da conoscere e approfondire, conta su due archivi di eccezionale va-



lore. In quello della casa editrice, ora in deposito presso la Fondazione *Corriere della Sera*, sono raccolti, insieme ad altro materiale, i carteggi con gli autori italiani e stranieri, testimonianza della fitta rete di relazioni tenuta viva per decenni da Bompiani e dai suoi collaboratori; in quello custodito presso il Centro Apice, acquistato insieme alla biblioteca privata (compresi i volumi pubblicati dalla casa editrice dal 1929) dall'Università degli Studi di Milano nel 1999, si trovano invece le carte personali dell'editore. È una preziosa messe di documenti – carte dattiloscritte o manoscritte, rassegne stampa, materiale per fiere e mostre, fotografie, audiovisivi, oggetti, alcune prime bozze di capolavori quali *Uomini e no* di Vittorini, *L'età breve* di Alvaro, *La noia* e *La romana* di Moravia con note e interventi di Bompiani, la documentazione relativa al *Dizionario letterario* e tanto altro ancora – risalenti a un arco di tempo che va dal 1913 al 1999. La raccolta è eterogenea e discontinua – in quanto frutto di selezioni accurate, di per sé significative per la rappresentazione che l'editore ha voluto lasciare del suo personaggio, anche pubblico – eppure illuminante, sia perché apre squarci di estremo interesse su alcuni aspetti e momenti dell'attività imprenditoriale, sia perché dà conto della poliedricità degli interessi di Bompiani. Spiccano i densi fascicoli che permettono di comporre il quadro della sua mai interrotta passione per il teatro e per la scrittura teatrale: corrispondenza, testi riveduti e corretti, carte, recensioni, locandine delle commedie rappresentate, canovacci, soggetti. Da *L'amante virtuosa*, messa in scena

a Milano nel 1931, sono una dozzina i lavori compiuti, di cui nove rappresentati, alcuni anche all'estero: tra essi *Albertina*, stampata nel 1945, commedia sugli effetti devastanti che la guerra ha sulle vite dei singoli e sui microcosmi familiari, emblematica della produzione drammatica di Bompiani ma anche della temperie del periodo. E la passione per il teatro trova uno sbocco anche sul terreno editoriale. Nel secondo dopoguerra Bompiani diventa, insieme a Einaudi, l'editore che più contribuisce alla diffusione della cultura e della letteratura teatrale nel nostro Paese. Lo fa con collane come "Pegaso teatrale", in cui trovano spazio tra gli altri Sartre, Camus, Eliot, Pinter, e "Teatro contemporaneo", che accoglie Crommelynck, Anouilh, Montherlant, e soprattutto con l'avventura di *Sipario*, il mensile che esce sotto la sigla Bompiani dal 1947 al 1971 e sarà a lungo diretto dall'editore stesso, ricco di articoli, saggi, recensioni di altissimo profilo, oltre che di circa 500 testi, promotore del repertorio nazionale e fautore di una gestione illuminata ed efficiente del teatro italiano in anni angustiati dalla censura, dal conformismo, dalle pastoie burocratiche, dai favoritismi.

Editoria e teatro: due modi diversi e complementari per parlare al pubblico. E due espressioni della personalità stessa di Bompiani, dell'intellettuale come dell'uomo. Pubblicare libri e fare teatro sembrano rispondere a una medesima urgenza: sottrarsi al caos e alla barbarie, «elevarsi all'ordine, passare dal fatto alle finzioni... E così inserirsi direttamente nella vita civile».

**Irene Piazzoni**

FRANCESCO PAGNONI E I SUOI SUCCESSORI  
NELLA MILANO CHE DIVENTA ITALIANA

# LIBRI PER LA NUOVA ITALIA

LA LUNGA STORIA DI UNA STAMPERIA NATA  
IN VIA SOLFERINO IN MEZZO ALLE ORTAGLIE  
DI BRERA. È LA PARABOLA DELL'INTERA CITTÀ

di PAOLA BARBARA CONTI

## UNA SATIRA ALL'EXPO 1906

Due illustrazioni del pittore Aldo  
Mazza (1880-1964). A sinistra una  
vignetta pubblicata sul *Guerin  
Meschino* (1906); a destra una tavola  
tratta da *Guida Ricordo*, edizione spe-  
ciale del *Guerin Meschino* per  
l'Esposizione del 1906.



Con questo Faro ogni pilota vede  
Dove la nave può porre il piede.

**A**ll'indomani della morte del cavaliere della Corona d'Italia Francesco Pagnoni (1824 ca.-1877), avvenuta a Milano il 17 febbraio 1877, la vedova Carolina Micotti si apprestava solerte, circondata da esecutore testamentario e fidati amici, ad assolvere a tutte le incombenze legali: la sua ferma intenzione era di mantenere in vita la fiorente attività tipografica messa in piedi dal marito. I riti pubblici e sociali contemplati dalla morte se li era ormai lasciati alle spalle, celebrati nella chiesa già agostiniana di San Marco. La notizia del lutto calato come una scure sul palazzo di via Solferino era comparsa su buona parte della stampa milanese, che aveva parlato di Pagnoni come di un uomo di successo, capace di giungere, da «semplice compositore di caratteri» «colla solerzia e coll'industria ad alta posizione» (*Il Pungolo. Corriere di Milano*, 18-19-20 febbraio 1877).

Libraio, editore, commerciante di stampe e carte geografiche aveva inaugurato in via ufficiale la sua "impresa" nel marzo 1856, nella contrada Ciovasso. La tipografia era però un affare di famiglia: il padre, Paolo, era attivo a Milano alme-

no dagli anni '40, presente in un elenco di proprietari di tipografie controllate dalla polizia austriaca nel 1851 (31 luglio-2 agosto), subito dopo la cattura dell'operaio tappeziere Amatore Sciesa.

Il salto generazionale, il cambiamento storico e il talento imprenditoriale di Francesco avevano consentito ai Pagnoni una rapida ascesa sociale non esente però da attacchi violenti sferrati dagli organi ufficiali di settore. La svolta è tangibile negli anni Sessanta quando Pagnoni junior acquista dai nobili Crivelli un'ortaglia contigua alla caserma ospitata nell'antico monastero di San Simpliciano: una nuova arteria stradale, chiamata via Solferino, era stata aperta a suon di espropri mutando in via definitiva tutta la contrada di Brera. Il Pagnoni, avveduto, collocava il suo quartier generale – casa, tipogra-

fia, libreria – in un edificio costruito nel 1863 su disegno dell'ingegnere architetto Giuseppe Arganini.

Vincenzo Giarelli, noto giornalista piacentino, avvocato e patriota, a capo della cronaca cittadina milanese nella *Ragione* e redattore della *Farfalla*, ne parla come di una «splendida» dimora,



nel cui cortile, arrivata la primavera, «si accampavano [...] intiere tribù di abitanti della così detta Alpe Apuana: cioè a dire i più forti ed i più consistenti fra i rivenditori girovaghi di carta stampata a foggia di libro» (*Vent'anni di giornalismo*, ed. Codogno, A. G. Cairo, 1896).

Le pagine vivaci e impressioniste del Giarelli provano quindi non solo lo «sviluppo completo della [...] fortuna» raggiunta in quegli anni dal Pagnoni, ma anche i caratteri dell'attività tipografica diramatasi in una filiale napoletana, gestita per breve periodo dall'illustratore Modesto Cioffi. Nella Milano postunitaria, in cui si registrava un incremento notevolissimo della produzione di periodici e libri, “el sur Cecch”, forse grazie anche alla sua umile provenienza, aveva saputo intercettare il gusto medio dei lettori, pubblicando sin dagli inizi economici volumetti dalla copertina giallognola.

Romanzi francesi, come quelli di Dumas padre, manuali destinati a un ampio pubblico, scolastica con atlanti e dizionari lo avevano reso «bimilionario», per il Giarelli un «colosso fra gli editori», per la *Tipografia Milanese* uno stampatore di «moralissimi aborti della letteratura».

In quel periodo, il giornale professionale milanese appena citato aveva per l'appunto acceso un'ardente polemica contro Pagnoni, colpevole

di aver aperto nel maggio 1871, sul retro di quella «splendida dimora», un Collegio destinato ai figli delle vedove di tipografi.

Amici e dipendenti lo giudicavano come una «famiglia artificiale», di cui Francesco si era voluto circondare dopo la morte dei suoi quattro figli, tre dei quali rapiti dalla tubercolosi tra la primavera e l'autunno del 1869; i detrattori invece lo ritenevano un istituto dietro cui il fondatore poteva mascherare lo sfruttamento minorile, a tutto vantaggio delle casse aziendali e a dispetto delle battaglie per il lavoro in atto in quegli anni. La fama del collegio e dei suoi orfani, presenti, secondo Carlo Dossi (*Note azzurre*, n. 3877), in formazione composta alle già popolari esequie di Giuseppe Rovani, scrittore simbolo della Scapigliatura, aveva comunque travalicato gli ambiti professionali se persino l'insospettabile – almeno per



quelli della *Tipografia Milanese* – e poliedrico Camillo Cima, paladino della lingua meneghina, dedicava al Pagnoni la commedia *On'ora in stamparia* proprio in virtù della sua benefica attitudine verso giovani da istradare.

I due atti del Cima, editi nel 1878 (Milano, presso Carlo Barbini) ma la cui prima rappresentazione ebbe luogo nel dicembre 1870, ci lasciano immaginare la tipografia Pagnoni dopo la morte

A sinistra, copertina de *La Fiammetta di Messer Giovanni Boccaccio*, Milano, Francesco Pagnoni, 1863. Sotto, una pagina tratta dal Catalogo della sezione editoriale della tipografia "Antonio Cordani", 1942.

del proprietario, quando la vedova Micotti affida la sua gestione ai tipografi Antonio Colombo (1851-1901) e Antonio Cordani (1849-1922). Tra loro imparentati dal 20 ottobre 1877, dopo il matrimonio di Elisa, sorella del Colombo, con Cordani, mettevano piede al civico 7 di via Solferino trasferendo qui la loro residenza. Secondo l'inventario stilato nel marzo 1877 dal libraio Francesco Sanvito, le stanze della tipografia, ove erano appesi in bella mostra i ritratti di Napoleone III e Vittorio Emanuele II, erano colme delle giacenze di libri, tra cui spiccavano migliaia di opere in 16° della "Biblioteca scelta economica Pagnoni" (1875-1877), *La Fiammetta di Boccaccio* (1860), Atlanti geografici d'Italia e d'Europa, *La scienza degli ingegneri* di Bernard Forest de Belidor, nella versione di Luigi Masieri (1876), *La Divina Commedia*, annotata da Niccolò Tommaseo (1865) e la guida *Milano Diamante* (1873), scritta da Ignazio Cantù con illustrazioni del Cioffi.

Fra i due deputati gestori, quasi coetanei, il minore proveniva dalla parrocchia del Carmine, la stessa del Cordani, che però aveva ricevuto il sacramento del battesimo (28 dicembre 1849) in S. Maria alla Porta ed era stato condotto in via Madonnina solo dieci anni dopo, cacciati gli austriaci dalla città. Assieme ai suoi cinque fratelli egli era ormai orfano di entrambi i genitori: la

madre Gaetana, una sarta, figlia del custode delle acque del Castello, era morta nel 1858, il padre Giovanni Battista, originario di Vigevano, il 5 giugno del 1859, freddato da un'arma da fuoco austriaca nella fortezza milanese, in cui risulta, di volta in volta, scalpellino, vivandiere o gestore della posteria.

La tragica circostanza della morte del padre, materia viva per un romanzo verista profondamente ambrosiano, determina in modo considerevole l'ammissione del Cordani nell'Orfanotrofio dei Martini; egli vi accede sul finire del 1859, rinsaldato dalla fideiussione del ragioniere Marco Formentini che, molto attivo per la città in iniziative politiche e culturali, potrebbe aver avuto un ruolo nel suo inserimento professionale una volta dimesso dall'istituto di S. Pietro in Gessate, otto anni dopo, nell'autunno 1867.

Così, nel palazzo di Brebra, tra via Ancona e via Solferino, i cognati Colombo e Cordani, con slancio meneghino e attaccamento al lavoro, dopo uno sciopero e la vendita forzata di alcune macchine della vecchia tipografia, ripresero la produzione editoriale che in buona parte rimase nel solco tracciato dal Pagnoni. Cominciarono quasi subito a diversificare il catalogo, misurandosi con la stampa di periodici, non abdicando del tutto all'operato del pre-



**TRA GRAFICA E STAMPA**

Pagine del *Guerin Meschino* (1914) e una copertina del settembre 1906, con la canzone satirica *Piedigrotta*. In alto a destra, la caricatura di Antonio Cordani disegnata da Luigi Conconi, tratta da *L'età eroica del Guerin Meschino*, di Luca Beltrami, Milano 1932. In basso, la copertina di *La vita nel Castello Sforzesco attraverso i tempi*, Milano, Antonio Cordani, 1931.

**TIPOGRAFI-EDITORI DELL'OTTOCENTO**

**IL MORGANO IN BELGIANO**

Stoffa ELASTICA

Dopo Natale

**PASTIGLIE VALDA**

**IL SEGRETO PER STAR**

UNA SCATOLA DELLE VERE PASTIGLIE VALDA

**ASTILE ALM**

**PURGANTI NON USATELI**

**IL SEGRETO PER STAR**



L'amministratore Antonio Cordani

**Guerin Meschino**

**LA NOSTRA NEUTRALITA'**

LA NOSTRA NEUTRALITA'

LA NOSTRA NEUTRALITA'

LA NOSTRA NEUTRALITA'

**LA FESTA DI PIEDIGROTTA A MILANO**

LE CANZONI NAPULETANE

LA FESTA DI PIEDIGROTTA A MILANO

LA FESTA DI PIEDIGROTTA A MILANO

**LETTA SINGOLA**

**Guerin Meschino**

DEL PODERE DI PIEDIGROTTA

DEL PODERE DI PIEDIGROTTA

**E POI?**

APPÒ KKKK - N. 30

Milano, Domenica, 6 Settembre 1914

Di Squarcia Tronchetti SEDE

Milano Via S. Vittore 11, tel. 5.111

ALABANDIERE G. COLOMBO, Via Broletto 10, tel. 5.111

ALABANDIERE G. COLOMBO, Via Broletto 10, tel. 5.111

ALABANDIERE G. COLOMBO, Via Broletto 10, tel. 5.111

**La vita nel Castello Sforzesco**

attraverso i tempi



Sebastiano de Albertis, *L'inaugurazione del Collegio tipografico Pagnoni*, olio su tela 1873, cm 250 x 430. Milano, Azienda di Servizi alla Persona Istituti Milanesi Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio.



decedere. Francesco aveva infatti fondato due giornali di vita breve: *La Voce del Popolo* (accompagnato dall'uscita settimanale del foglio umoristico *Il Diavolo zoppo*), una testata politica diretta dal Giarelli, espressione «delle classi industriali e commerciali» che non vedevano di buon occhio la Destra al Governo (1872-1873) e *Il Secolo XIX*, inizialmente bisettimanale, «poli-

tico, culturale e di cronaca cittadina», uscito nel 1874.

Il Colombo e Antonio Cordani nel 1882 riuscirono ad aggiudicarsi la pubblicazione del *Guerin Meschino*, foglio domenicale «libero e fiero», guidato a lungo da Francesco Pozza. Dopo i primi sei numeri stampati presso Bortolotti (febbraio 1882), l'intera redazione, «per lungo tempo ribelle a qual-

## LA FIRMA DELL'EDITORE

In alto, il logo della casa editrice Antonio Cordani, nell'ultima versione grafica. Sotto, copertina di un volumetto di Luca Beltrami, *Per la facciata del Duomo di Milano. Parte Seconda. Lo stile*, Milano, Tip. A. Colombo e A. Cordani, 1887.

## TIPOGRAFI-EDITORI DELL'OTTOCENTO

siasi vincolo di puntualità», fu accolta in via Solferino, amministrata dal solo Cordani che, secondo il giudizio di uno dei collaboratori più illustri e influenti, l'architetto Luca Beltrami, era dotato di «buon senso e buon umore schiettamente ambrosiano», di «tatto» e «intelligente attività» (*L'età eroica del Guerin Meschino*, Milano, Antonio Cordani, 1932). «Il Cordani – sempre a sentire il futuro senatore del Regno (1905), artefice del restauro del Castello di Milano (1901-1904) – assieme ai componenti la sua famigliola, attendeva agli abbonamenti ed alle rivendite», era un «vero modello di cassiere «che, nell'atto di soddisfare le richieste economiche «basate sui futuri incassi, mormorava bonariamente: “me par che se mangia el fên in erba”».

Il riferimento è tutto sommato molto eloquente, poiché esprime la concreta abnegazione, la bonomia meneghina e le qualità gestionali del Cordani, cui Beltrami, annoverandolo tra i protagonisti della migliore stagione del *Guerino*,

dimosterrà duratura riconoscenza, non mancando sino all'ultimo di affidargli altre sue pubblicazioni come *La facciata del nostro Duomo* (1883) e *Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza, 1450-1535* (1885) da affiancare al postumo *L'ultimo scritto di Beltrami. Nel primo anniversario della morte, 8 agosto 1933*, apparso nel



1934.

A inizio secolo, tra i cannoni di Bava Beccaris e i clamori della quasi imminente Esposizione internazionale “zero sei”, come la chiameranno i “guerini” in gustosi articoli e in un'umoristica Guida Ricordo (Milano, Max Frank e C., 1906), il Cordani subirà l'abbandono di Antonio Colombo, mancato nel maggio 1901; qualche mese dopo, il primo giorno dell'anno seguente, Carolina Micotti, vedova Pagnoni, sarebbe morta lasciando dietro di sé un commovente testamento-memoriale, in cui si dimostrava grata verso i coniugi Cordani.

Per la tipografia di via Solferino si apriva una nuova stagione conclusa un ventennio dopo, alla morte di Antonio, il 31 luglio 1922. Dopo aver stampato romanzi d'avventura e per l'infanzia su incarico dell'editore Paolo Carrara, dopo aver pubblicato testi scolastici, il *Giornale della libreria* per l'Associazione tipografica libraria, ma anche i periodici *L'Energia elettrica*, organo dell'Associazione utenti energia elettrica,



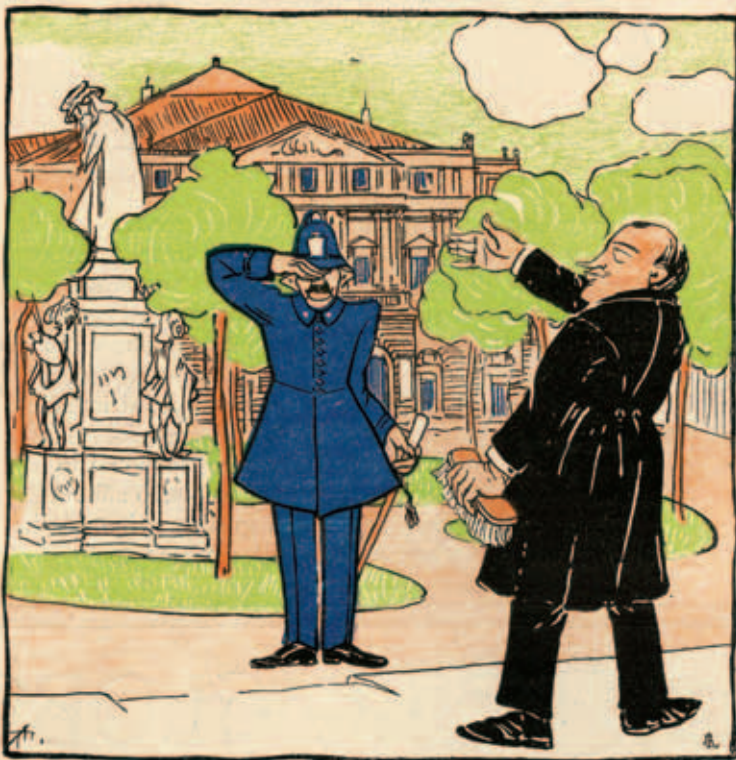
## MILANO A LUCIDO PER L'EXPO

Una vignetta di Aldo Mazza tratta da *Guida ricordo*, edizione speciale del *Guerin Meschino*, 1906.

*L'esploratore* e *La madre italiana*, rivista mensile per orfani di guerra diretta da Stefania Türr, tra le prime autrici di reportage dal fronte in Italia, la stamperia Pagnoni consegnava idealmente la sua storia nelle mani dei Cordani, che sganciatisi da via Solferino e dagli eredi di Carolina Micotti, dopo alcuni veloci cambi di indirizzo, avrebbero trovato un approdo in via Donatello. Anche in questa seconda occasione, presentatisi a fine anni Venti, il passaggio sarebbe stato sancito da un'architettura eretta a Città studi; l'edificio con lo stabilimento annesso sarebbe stato costruito in un nuovo quartiere residenziale di Milano, nei pressi di «El noster Politéknik» di quel sornione di Gadda, per volontà dei discendenti di Antonio, Romolo e Vincenzo.

Quest'ultimo, morto quasi ottantenne nel 1968, avrebbe trovato nel figlio Giancarlo (1924-1978) un degno erede; nato dal matrimonio con Lisetta Micotti, pronipote della vedova Pagnoni, ingegnere, vicepresidente dell'Unione industriali grafici della Lombardia dal 1963, avrebbe guidato fino al 1978 un'azienda sempre in equilibrio tra «signorile tradizione e progresso tecnologico», come scrisse il grafico e pittore Attilio Rossi in un emozionante ricordo apparso alla sua morte (*Bollettino mensile del Centro studi grafici di Milano*, n.1, a. 37, giugno 1978). La pre-

## IL SORVEGLIANTE URBANO NEL GIORNO DELL'INAUGURAZIONE DELL'ESPOSIZIONE.



tura scomparsa avrebbe costretto la vedova Anna Lanterna (1927-1995), affiancata dalle figlie Elisabetta e Roberta, a traghettare la “Antonio Cordani” fino alla sua ultima fase di vita (1995); la tipografia era ormai da tempo una società per azioni (29 luglio 1925) poi anche anonima, sebbene, come scriveva il Formiggini nel suo *Dizionario rompitascabile* (ed. Roma, A. F. Formiggini, 1928), per qualcuno il marchio Cordani si sarebbe potuto condensare nel motto: «Tipografo sempre e qualche volta anche editore».

**Paola Barbara Conti**

## ORIGINALI E TRADUZIONI

Nella pagina accanto, il libro dei prestiti n. 8775, Dumas, *Mémoires de Garibaldi*, vol. 2 del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Al centro, il frontespizio della *Regina Margot*, di Alexandre Dumas, Sonzogno, 1887, e *Il fuoco* di Henry Barbusse, Milano, Sonzogno, 1919.

LETTORI & MODE

## LA DIFFUSIONE DEL LIBRO FRANCESE IN ITALIA

# AFFASCINATI DAI GALLI

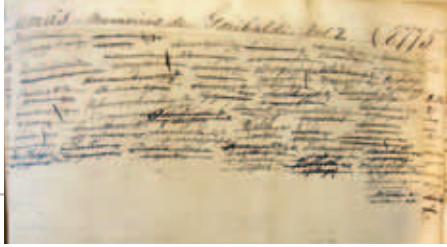
A METÀ OTTOCENTO, IL 45% DEGLI ACQUISTI  
DEL GABINETTO VIEUSSEUX DI FIRENZE ERA  
DI TITOLI FRANCESI. I LETTORI SE LI  
CONTENDEVANO ED ERANO ASSETATI DI NOVITÀ

di RAPHAËL MULLER

**A**lla fine del XIX secolo, si registra una forte attrazione da parte dell'Italia per la Francia e, in generale, per tutto ciò che concerne la francofonia. Tale interesse assume forme diverse ed ambivalenti: reazioni forti a determinate vicende, sull'esempio delle dimostrazioni francofobe scatenate, a Roma, dalle sommosse di Aigues-Mortes, ma anche, all'opposto, la francofonia appannaggio delle élites, affascinate dalle mode provenienti dagli impulsi intellettuali e culturali d'oltralpe. Del resto, misogallismo e tropismo francese si fondono naturalmente all'immagine «des articles si parisiens et si hostiles à la France, signés justement Bergeret ou Rastignac», come sottolineò Giuseppe Prezzolini nel volume *La culture italienne*, Paris, Alcan, 1925.

In tutto ciò, il libro è allo stesso tempo il vettore e il testimone di tale affascinatione italiana per la Francia. Studiare la diffusione del libro francese in Italia alla fine del XIX secolo significa scoprire un territorio immensamente ricco e diverso.

Le letture colte in lingua francese sono state individuate grazie all'analisi dei cataloghi delle biblioteche private e dei gabinetti di lettura del tempo, allo scopo di capire i gusti dei lettori e la loro passione per i romanzi francesi. I registri di acquisto e di prestito del Gabinetto Vieusseux di Firenze sono emblematici a riguardo. Il 45% delle opere acquistate dal gabinetto fiorentino tra il 1863 e il 1892 erano libri in lingua francese, tra i quali i romanzi più recenti pubblicati a Parigi da autori a quel tempo alla moda come Paul Bourget, il cui romanzo dal titolo *André Cornelis* fu richiesto da



un centinaio di lettori fra il febbraio e l'ottobre del 1887. Nella maggior parte dei casi il successo di tali opere si esauriva velocemente e romanzi classificati come novità cedevano presto il passo ad altri testi per un pubblico di lettori assetato di nuovi titoli.

Alle letture “mondane” si aggiungevano le letture colte registrate dal Bollettino delle Opere Moderne Straniere acquistate dalle biblioteche pubbliche governative, registro che riportava le acquisizioni straniere delle 30 biblioteche pubbliche italiane. I testi francesi erano onnipresenti. Così, tra il 1888 e il 1892, su un totale di 16.369 nuovi titoli stranieri entrati nelle biblioteche pubbliche italiane, 6.543 venivano dalla Francia, ossia il 40% del totale delle pubblicazioni.

Si trattava principalmente di testi di storia, di diritto, di scienze politiche e di letteratura e in misura minore di libri di filosofia, di scienze e di medicina. Dai registri occorre dedurre che neppure la Triplice Alleanza e il peso della Germania in campo intellettuale, specialmente negli ambiti della filosofia e della filologia, mettevano in discussione il primato delle fonti francesi nelle aree di studio della storia, della letteratura e della medicina.

Il settore in cui si esprimeva al meglio il libro francese, anche se poco conosciuto e poco studiato, restava tuttavia quello del romanzo in traduzione. In un Paese in via di alfabetizzazione e di unificazione culturale quale era l'Italia dell'Ottocento, gli italiani che si accostavano alla lettura erano residenti soprattutto nelle città del

Nord e del Centro Italia e leggevano principalmente opere tradotte in italiano provenienti da romanzi di appendice francesi. A poco a poco, i protagonisti dei romanzi di Eugène Sue, di Alexandre Dumas, di Ponson du Terrail e di Montépin entrarono nell'immaginario degli italiani, veicolando la fotografia di una Francia terra di crimini e di dissolutezze.

Commercializzati in edizioni economiche, illustrate o spesso anche in forma di dispense, i romanzi tradotti dal francese diventavano così un prodotto nuovo per le prime case editrici nazionali dell'epoca, come la Treves, la Salani e soprattutto la Sonzogno la quale, in partenariato con il quotidiano *Il Secolo*, che faceva parte dello stesso gruppo editoriale, pubblicava in traduzione, ogni giorno, dai due ai tre romanzi di appendice.

I testi tradotti dal francese rappresentavano in media ogni anno il 15% del numero totale dei romanzi pubblicati in Italia, un dato considerevole se si pensa che il totale delle traduzioni delle opere letterarie straniere occupava solo il 5% del mercato francese.

Letture dotte, letture “mondaines”, letture popolari: le forme di consumo del libro francese erano svariate nell'Italia della fine dell'Ottocento. Tali letture corrispondevano a linguaggi, a forme di trasmissione, a luoghi e a pubblici diversi e non da meno occorre sottolineare che tali testi esprimevano, e allo stesso tempo alimentavano, il forte ascendente culturale che la Francia esercitava sull'Italia alla fine del XIX secolo.

**Raphaël Muller**



## IL COLPO DI CODA DELLA IENA

Un'immagine di Erich Priebke in divisa da SS. A fianco, la copertina del libro dello storico argentino Uki Goñi, *Operazione Odessa*, pubblicato in Italia dall'editore Garzanti.

STORIE DI "STRAORDINARIA" EDITORIA

## IL VECCHIO NAZISTA PRIEBKE E L'EDITORE GARZANTI

# LE SS NON PERDONO IL VIZIO

DOPO LA CONDANNA IN ITALIA, INTENTÒ MOLTE  
CAUSE PER CANCELLARE LE SUE AZIONI CRIMINALI

di LAURA CAVALLARI

**C**'era una volta un mostro che visse cent'anni... È una storia davvero inquietante, ancora venata di mistero. È la storia di un protagonista del nazismo più efferato, Erich Priebke, nato nel 1913 a Hennigsdorf, una piccola città vicino a Berlino. Della sua vita da militare nazista si sa quasi tutto: la convinta adesione giovanile al partito nazionalsocialista, l'inquadramento nella Gestapo come vicecomandante del suo quartier generale a Roma e quindi nelle famigerate SS, come capitano e uomo di massima fiducia di Herbert Kappler, il comandante del Servizio di sicurezza delle SS della capitale. Priebke ebbe un ruolo di primo piano nel comando tedesco di via Tasso, dove era diretto partecipe di operazioni repressive di polizia, arresti, interrogatori e inumane torture sui prigionieri. Ancor più conosciuta è la sua responsabilità per la strage delle Fosse Ardeatine: un eccidio spie-

tato, che non ebbe neppure i caratteri della rappresaglia prevista dalle leggi di guerra, come fu accertato definitivamente dalla Corte di Cassazione (con la sentenza del 16 novembre 1988 che confermò la condanna all'ergastolo per crimini di guerra). Infatti la polizia tedesca non ricercò attivamente gli autori dell'attentato che aveva innescato la rappresaglia; il numero di vittime fu evidentemente sproporzionato; le vittime furono scelte anche tra i cittadini inermi – bambini, anziani, invalidi – perché non si erano trovati abbastanza prigionieri per raggiungere il fatidico numero di 330; le modalità delle uccisioni furono indescrivibilmente crudeli (gli ostaggi, chiamati per nome e condotti in gruppi di cinque, dovevano prepararsi all'esecuzione inginocchiandosi sui corpi agonizzanti o senza vita dei compagni già uccisi); infine, il capitano Priebke, preposto alla compilazione, al controllo della lista e alla chiamata delle vittime, fece fucilare

cinque persone in più (le vittime furono in totale 335) non per distrazione, ma perché, resosi conto dell'errore, decise (insieme a Kappler) di eliminare i testimoni per non lasciare tracce dell'operazione.

Della sua vita in Sudamerica si sa abbastanza. Dopo la fine della guerra, l'ex ufficiale delle SS visse qualche anno a Bolzano e poi, come la maggior parte dei fuggitivi nazisti, venne accolto nell'Argentina di Perón, dove arrivò nel 1948. Non dovette vivere a lungo sotto il falso nome di Otto Pape. Ben presto riprese la sua identità, facendosi chiamare Erico Priebke e stabilendo la residenza a San Carlos de Bariloche, dove aprì un negozio di alimentari. In quella località turistica alle pendici delle Ande vissero anche il dottor Josef Mengele, l'"Angelo della morte" di Auschwitz, e Adolf Eichmann, il responsabile principale dello sterminio di milioni di ebrei, processato e condannato a morte in Israele nel 1962.

Si sa meno della fuga di Priebke dall'Italia verso il Sudamerica, seguendo "le vie dei topi", il sistema di fuga per nazisti e fascisti ideato alla fine della Seconda guerra mondiale dall'Organizzazione degli ex membri delle SS (Organisation der ehemaligen Ss-Angehörigen), con l'appoggio della Croce rossa internazionale e del Vaticano. L'Operazione Odessa permise la fuga di numerosi gerarchi nazisti (circa 5.000), ustascia croati, collaborazionisti belgi e francesi. Alcune dirimpenti rivelazioni su questa rete sono contenute nell'opera dello storico argentino Uki Goñi, autore di vari saggi, in particolare sulla dittatura argentina e sui rapporti tra Perón e il regime nazista. Il suo *Operazione Odessa* venne pubblicato in Argentina nel 2002 e in Italia da Garzanti nel 2003 (oltre che in diversi altri Pae-



si). Venne definito dalla stampa internazionale uno straordinario esempio di giornalismo investigativo. Il libro è il frutto di sei anni di ricerca e ricostruisce la storia dell'incredibile azione di salvataggio di migliaia di criminali: se l'Argentina era la loro terra promessa, il cuore e il cervello dell'intera Operazione Odessa era a Roma (dove Perón soggiornò dal 1939 al 1941), nel cuore del Vaticano.

Nel saggio si racconta anche di Priebke, degli orrori da lui compiuti in Italia – Paese che amava molto – e della sua fuga in Argentina, con un

passaporto della Croce Rossa ottenuto grazie alla falsa carta di identità inviata dalla Pontificia Commissione di Assistenza. Dopo quasi quarant'anni di vita libera e indisturbata a Bari-loche, benché la sua identità fosse nota a tutti, nel 1995 Priebke venne estradato in Italia, dove godeva ancora di protezione. Durante il processo, fu accolto nel Monastero di San Bonaventura vicino a Roma. Condannato agli arresti domiciliari, fu ospite, sino alla sua morte nell'ottobre 2013, di un giovane fan che ne fu tutore e che, dopo essersi laureato in giurisprudenza, divenne anche il suo legale di fiducia.

Fu proprio grazie al saggio di Uki Goñi che mi imbattei nel mostro e nel suo piano per vendicarsi della condanna infertagli dai giudici italiani. L'ex nazista era agli arresti domiciliari e per lui si chiedeva la grazia: persino Adriano Sofri, in un lungo articolo su *Repubblica* il 5 marzo 2004, invocava: «Lasciate che Priebke torni a casa sua». Nel frattempo, il novantenne ex ufficiale delle SS riorganizzava segretamente la lotta di irriducibile nazista cercando di rinnovare la nefasta pratica dei *Bücherverbrennungen*, i roghi di libri celebrati dal nazismo.

Nel 2004 fui chiamata dall'editore Garzanti per rappresentarlo come legale. L'opera di Goñi era stata oggetto di un grottesco attacco giudiziale da parte di Priebke, con uno stuolo di avvocati

che chiedevano addirittura il ritiro degli esemplari dell'opera nell'edizione italiana: una misura meno ostile del rogo di Opernplatz e tuttavia anticostituzionale. L'accusa: diffamazione aggravata a mezzo stampa. Lamentava Priebke che gli fossero stati attribuiti nel volume fatti non veri «fantasiosamente ricostruiti dall'autore», come responsabilità dirette o indirette nella deportazione di cittadini romani ebrei: 2.000 rastrellati e avviati ad Auschwitz; 1.200 avviati alla morte nei campi di concentramento nel periodo in cui fu il secondo di Kappler in via Tasso, nonché responsabilità per l'estorsione di 50 chili d'oro alla comunità ebraica e altro ancora.

Non è sempre facile uscire vittoriosi dall'accusa di diffamazione, nonostante la Costituzione garantisca come fondamentale «il diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero». Per individuare il contenuto di tale diritto occorre infatti precisarne i limiti giuridici (così Corte Costituzionale 1/1956): sono limiti espressi, come il buon costume; oppure impliciti, come il rispetto dell'onore, della reputazione, dell'identità personale, della riservatezza, e cioè di quei diritti che hanno carattere antagonista ma pari tutela rispetto alla libertà di espressione. L'accusa di diffamazione, dunque, può essere contestata con successo solo provando l'esistenza dei tre essenziali requisiti: interesse pubblico alla notizia; continenza del linguaggio utilizzato; verità dei fatti narrati o oggetto di giudizio critico.

Cominciò così, nel procedimento d'urgenza promosso dall'insossidabile nazista (autorizzato dal giudice tutelare, poiché Priebke era stato punito con l'interdizione legale), una corsa contro il tempo. Pochissimi giorni per cercare i documen-

**IL VECCHIO SS CERCÒ DI RINNOVARE LA NEFASTA PRATICA NAZISTA DI BRUCIARE I LIBRI: CHIESE CHE FOSSE TOLTO DALLA CIRCOLAZIONE OPERAZIONE ODESSA (GARZANTI) DOVE SI NARRAVANO LE SUE NEFANDEZZE**



ti del passato: sentenze, verbali, dossier, opere storiche: centinaia e centinaia di pagine.

Ma si sottolineò soprattutto come il ricorso al Tribunale costituisse un abuso del diritto, per piegare il processo a una funzione impropria: quella cioè di operare una revisione storica di un fenomeno imponente e complesso quale il nazismo e le responsabilità personali dei suoi interpreti ed esecutori.

Non solo. Il requisito della verità, in un caso del genere, non poteva essere inteso in senso letterale, ma doveva essere inquadrato nel più ampio spettro della verità complessiva e accertata nel 1988, dopo un lungo e tortuoso iter giudiziale. Infine, le eventuali imprecisioni fattuali non potevano aggiungere ulteriori connotazioni negative alla personalità del pregiudicato nazista.

L'ordinanza del dottor De Sapia e la successiva sentenza del giudice Claudio Marangoni (23 settembre 2014) respinsero in toto le richieste di Priebke, placando l'angoscia dell'imminente pericolo di una catastrofe della memoria, di una beffa minimizzatrice dell'intero periodo del nazismo. Dopo questo primo impatto positivo, ecco un'altra sorpresa. Quella causa non era un episodio isolato, l'apparizione *una tantum* di un fantasma della vergogna. Un autorevole scrittore italiano, Corrado Stajano, ebbe a commentare sull'*Unità* la disavventura giudiziale dell'ex capitano delle SS, descrivendolo come fanatico nazista e ragioniere della morte. Pochi giorni dopo, anche Stajano fu trascinato in giudizio, anche in quel caso durante il processo convinsi i giudici.

Non era finita. Priebke continuò ad accanirsi contro Garzanti e Uki Goñi con due processi e

## IL "RAGIONIERE DELLA MORTE" AVEVA GIÀ INTENTATO NUMEROSE CAUSE PER DIFFAMAZIONE. IN OGNIUNA NEGAVA I FATTI A LUI ATTRIBUITI E QUINDI LE RESPONSABILITÀ, TRASCINANDO IN GIUDIZIO PERSINO LE SUE VITTIME

per due gradi ciascuno. Non solo. In quei mesi di ricerche feci una scoperta inquietante: la persecutorietà di Priebke aveva assunto una consistenza molto maggiore di quanto potessi immaginare. L'elenco delle cause per diffamazione da lui intraprese – per quanto sono riuscite a ricostruire – è impressionante. In ciascuna di queste cause Priebke negava ogni sorta di fatto a lui attribuito (anche giudizialmente), e così tutte le proprie responsabilità, trascinando in giudizio persino i sopravvissuti alle sue torture (Franco Felice Napoli); i sopravvissuti di Mauthausen (il produttore Artur Brauner dinnanzi al Tribunale di Norimberga); i figli dei massacrati alle Fosse Ardeatine (Rosetta Stame).

Purtroppo in alcune di queste cause Priebke riuscì beffardamente ad avere ragione, come nel processo contro Rosetta Stame, la quale non riuscì a dimostrare le torture subite nel carcere di via Tasso dal padre, da lei visto per l'ultima volta pesto e dolorante prima che fosse avviato alla morte. In quel caso il giudice ritenne non provata la specifica circostanza della tortura – che la Stame aveva riferito al giornalista – in quanto il referto dell'anatomopatologo che identificò i corpi delle Fosse Ardeatine non ne faceva menzione. L'orrore di questa vicenda è tanto più grande se si ricorda che quei 335 corpi ammucchiati l'uno sull'altro furono esaminati molte

settimane dopo la strage, dopo che nelle grotte erano state fatte brillare delle mine e il campo coperto di spazzatura.

C'è un altro aspetto paradossale. Nei casi dove non prevalse l'astratto formalismo giuridico e si tenne invece conto della verità complessiva e accertata, Priebke venne condannato a rifondere le spese legali delle controparti. E tuttavia si rifiutò sempre di pagare, dichiarandosi nullatenente (non poteva infatti essere formalmente titolare di un proprio patrimonio in seguito all'interdizione legale). In questo modo ha sostanzialmente imposto "per via giudiziale" una sorta di tassa sull'editoria e sulla libertà di stampa piuttosto rilevante. Basti pensare che ogni convenuto in giudizio – spesso editori – ci ha rimesso una media di 20.000 euro, per un totale di circa 400.000 euro.

Non è tutto. Priebke ha potuto consumare ingenti risorse umane ed economiche dello Stato italiano (le nostre), a causa di tutti i processi intentati: giudici, cancellieri, personale di giustizia, ma anche i carabinieri e il personale delle scorte impiegate nei vari viaggi da Roma alle diverse sedi di udienza. Infine vanno conteggiate tutte le imposte di registro che avrebbe dovuto pagare in qualità di soccombente e che dovranno via via essere rimesse dalle parti convenute, le quali sono per legge solidalmente responsabili. Una somma complessiva, certo non facile da calcolare, ma comunque enorme. In definitiva, anche senza vincere le cause, Priebke ha provocato ingenti danni economici a tutti coloro che portava in tribunale.

L'ex capitano nazista ha potuto inoltre contare, e qui sta il nodo più attuale e inquietante, su notevoli mezzi privati: uno stuolo di avvocati, consulenti e sostenitori, a servizio di un nazista nul-

latente per interdizione legale punitiva. E non per difenderlo, ma per aggredire in giudizio editori, studiosi o semplici cittadini. I suoi legali hanno profuso un enorme impegno e un'infaticabile attività a suo favore. Si può stimare un costo almeno pari a quello che hanno dovuto sostenere le vittime dei giudizi intrapresi da Priebke: centinaia di migliaia di euro...

Viene da domandarsi perché un efferato criminale nazista abbia potuto contare su un così ampio sostegno e sulla diffusa indifferenza dei mezzi di informazione.

L'imperfetta normativa sulla diffamazione, ancor oggi in vigore, che pure è causa di conseguenze dannose – o addirittura aberranti – per editori (specie di periodici), direttori e giornalisti, non ha giocato alcun ruolo in queste tristi vicende. Tuttavia Priebke è riuscito ad attuare una perfida rappresaglia, con il preoccupante sostegno di molti e nel silenzio (quasi) generale. Per mano (involontaria) della stessa magistratura italiana, che lo aveva condannato (e qui sta la prima beffa), ha sferrato duri colpi, talvolta imbavagliandola, alla libertà di manifestazione del pensiero e di stampa, danneggiando notevolmente il mondo dell'editoria e dei suoi fruitori. È riuscito così a colpire il nemico giurato dello spirito e della ideologia nazionalsocialista: la libertà di espressione e la stampa che ne è il simbolo. Nel contempo Priebke ha ripreso beffardamente a perseguire indisturbato, anche in tempo di pace, le vittime dei suoi passati crimini, convocandole in Tribunale e costringendole a dimostrare se davvero egli avesse fracassato quel petto o avesse personalmente firmato quei due ordini di deportazione, con il suo luccicante tirapugni o la sua penna.

**Laura Cavallari**



# Giornalismo

*LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO*

L'ULTIMA INTERVISTA  
CON GIANFRANCO MOROLDO

# IN VIETNAM CON ORIANA

«ERA OPPORTUNISTA, EGOISTA MA SUL LAVORO ERA UN MOSTRO, NELLE INTERVISTE ERA UNA LAMA AFFILATA. CON LEI SONO STATO ANCHE IN LIBANO. LA MIA VITA? VISSUTA PERICOLOSAMENTE»

di PIER LUIGI VERCESI



## TUTTE LE GUERRE DEL MONDO

Gianfranco Moroldo (Milano 1927-2001) e la copertina della monografia dedicatagli da *L'Europeo*, per cui lavorò a lungo e dove pubblicò la foto (in alto a destra) scattata in Vietnam (archivio *Corriere della Sera*).

«**D**ico: se uno viene qui, in Vietnam, riesce a capire quanto grande è il valore della vita. E l’Oriana, quella frase lì, se la mette in bocca. Mentre lei fa il Vietnam con la macchina per scrivere, io faccio tre servizi fotografici col botto. I suscià dei viet li racconto io, cosa fanno, dove dormono, quando vanno a pulire le scarpe ai soldati. Corrono dietro all’americano per farsi dare dei soldi, vanno al mercato a rubare la frutta e se qualcuno li scopre scappano via e si tuffano nel Me Kong. Poi faccio la storia di una recluta che combinazione si chiama Kennedy, un bel ragazzetto mandato in prima linea sulla Montagna della Vergine, zona pericolosa perché è tra la fine della Strada di Ho Chi Minh e la Cambogia. Lì vado con l’elicottero. In Vietnam c’è la regola: prima i feriti, poi i fotografi e i giornalisti, poi le truppe, poi il resto. E infine la storia dell’ambasciatore americano sfidato dai vietcong a farsi ammazzare. Lui accetta: “Vi dico tutto quello che faccio, dalla mattina alla sera, e voi venite a uccidermi, se ne siete capaci”. Sto con lui un paio di giorni, senza paura. Figuriamoci: ho fatto il Burundi, il massacro dei watussi con Monicelli, la guerra indopachistana, da solo. Ho un’esperienza di scontri duri, e ho imparato a sopravvivere alle falsità dei pericoli nascosti. Con l’Oriana sono stato in Libano non so quante volte, e in nessun altro posto al mondo è più facile morire. Avevo ottenuto i permessi dai vari gruppi religiosi e politici, cristiani e sciiti, musulmani e hezbollah. Però non sapevi mai chi ti stava fermando, e allora tanto valeva non avere permessi in tasca, stracciarli tutti, così, se ti perquisivano, come due volte mi è capitato, stavi tranquillo. Io mettevo nel passa-



porto dei soldi, se erano due soldati, cinque dollari, se erano quattro ragazzi, dieci. E tutto filava via liscio. Quando arrivavo a un posto di blocco di africani, se vedevo gli occhi rossi mi muovevo lentamente, stavo a sentire, esploravo e dicevo: “Ci facciamo una fumatina insieme?”. Se avevano gli occhi rossi, voleva dire che erano drogati: i neri non fanno la sentinella per quattro ore, a volte li sbattono lì alla mattina alle otto e li lasciano in piedi per una settimana. Ogni tanto passa un camion che lascia da bere e qualcosa da mangiare. Per resistere si arrangiano masticando foglie come quelle di coca. Ma sono pericolosi. Non devi avere orologi o catenine; se tiri fuori i soldi, devi far vedere solo gli spiccioli, anche se lo sanno che non hai solo quelli. Per gli altri, prendi un bel cerotto e fingi una medicazione all’altezza della cintura, così se uno ti palpa sente duro ma ci passa sopra. Per le macchine fotografiche io non ho mai avuto problemi, anche se c’è gente che se le è fatte fregare perché ha sba-

«TOMMASO GIGLIO POTEVA FAR RIFARE UN PEZZO CINQUE VOLTE. DICEVA: C'È QUALCOSA CHE TIENI DENTRO, NON HAI DATO IL MEGLIO DI TE STESSO»

gliato la mossa. Per una banalità perdi la macchina. E perdi anche la vita».

Con le sue foto, Gianfranco Moroldo ha raccontato agli italiani la guerra del Vietnam come pochi altri hanno saputo fare. E, da lì, è stato come assoldato nei mille altri conflitti di quella “epoca di pace” che è stata la seconda metà del Novecento.

### Un'attrazione fatale?

«Tra rivolte e guerre ne ho fatte 18. Parto dalla rivoluzione ungherese e l'ultimo giro lo faccio in Somalia, nel 1993, con Enzo Biagi, e il penultimo in Jugoslavia, con Vittorio Feltri. Ho fatto questo mestiere dal 1958, per 35 anni. Sono nato nel 1927 e sono arrivato all'*Europeo* con Benedetti nel 1954. Collaboravo, perché ho sempre amato la libertà, poi l'amministratrice della Rizzoli mi consiglia di lavorare fisso, e così sono stato assunto, sotto la direzione di Giorgio Fattori. Ho un solo rimpianto, quello di aver perso un grande reportage con Tommaso Besozzi, quando è andato in Sicilia e ha bruciato tutti scrivendo che il bandito Giuliano era stato ucciso da suo cugino Pisciotta, con un caffè, mica dai carabinieri, come si diceva: era stato un grande scoop dell'*Europeo*. Ma io non c'ero. Uno scoop dell'*Europeo* come tanti, perché li faceva spesso quel giornale, anche

se aveva una tiratura non esagerata, al massimo 190 mila copie, 220 mila per l'uomo sulla Luna, poche rispetto a *Oggi*».

### Dalla scuola dell'*Europeo* o si usciva star o si cambiava mestiere, non è vero?

«L'*Europeo* di quegli anni era un giornale senza impostazione fissa. Direttore era Tommaso Giglio, uno che tagliava le gambe, che poteva far rifare un pezzo quattro, cinque volte, ma con grazia, delicatezza, dicendo: non hai tirato fuori tutto, c'è qualcosa che tieni ancora dentro, non hai dato il meglio di te stesso. Erano provocazioni, che però facevano venir fuori il giornalista, gli davano l'impostazione giusta, gli facevano capire che per essere un buon reporter non bastava riempire i taccuini. I registri sono arrivati dopo: allora c'era solo l'Oriana che andava in giro col Philips. Quando tornavi da un servizio dovevi scrivere tanto: per riempire sei, otto pagine e non bastavano dodici, quattordici cartelle; le mie didascalie erano di centocinquanta, duecento battute. I pezzi venivano letti tutti, uno per uno, dal direttore o dal vicedirettore; non c'era scampo. Se c'erano dubbi – ecco la grande scuola dell'*Europeo* –, il direttore andava da un redattore e diceva: prova a leggere questo pezzo, dimmi come lo trovi. E via».

### Lì nacque il mito di Oriana Fallaci, forse l'unico mito giornalistico italiano che ha valicato le Alpi. Come è potuto accadere?

«L'Oriana è stata il numero uno, ma non ha mai avuto rapporti con la gente: lei fa la diva. Dopo vent'anni è riuscita a litigare anche con me, per una banalità. E non l'ho più rivista. La conoscevo bene, in tutto, più che una sorella, più che una moglie, più che un'amante: vent'anni non sono

pochi. Era opportunista, molto egoista, ma sul lavoro era un mostro, nelle interviste era una lama affilata. Con lei ho fatto i grandi servizi del Vietnam, sei o sette volte, e gli *Incontri con la Storia*, cioè le interviste ai grandi personaggi. Ricordo bene lo Scià di Persia, che già conoscevo perché ho fatto il paparazzo a Ginevra: però non lo beccavo quasi mai, perché i suoi lavoretti li faceva di notte. Un bel giorno si sposa con Farah Diba. E io ci sono. Che tempi! Arrivo con l'aereo privato della Rizzoli, con due fotografi di *Oggi*, un giornalista di *Oggi* e uno dell'*Europeo*. Siamo all'Hilton. All'Ufficio di accoglienza guardano la lista delle richieste e ti danno il pass per il giornalista e quello per il fotografo, che si mettono in zone differenti. I fotografi sono in due o tre aree diverse: bisogna indovinare la buona. Io scelgo quella da dove sarebbero entrati nella grande sala. Alla fine della cerimonia lunghissima, perché lui si sentiva discendente diretto di Maometto, li vedo arrivare, lei bella ragazza, lui grande presenza. Sparano i flash e si muove tutto: persone, seggiole, bancarelle, transenne. Sono mitragliatrici che vanno: io faccio tre foto secche. Siamo rimasti tre giorni. Teheran non era in un'atmosfera di grande festa, non è mai stata una città di grande festa. Poi l'ho intervistato con l'Oriana, che riusciva ad avere questi personaggi grazie alle ambasciate italiane. La sua grande fortuna, però, è venuta con l'intervista a Henry Kissinger, ma io non c'ero. Siamo stati lì quattro giorni; mentre aspettavamo siamo andati in giro a vedere il bello di Teheran. Poi siamo andati all'ambasciata per sapere come ci si doveva comportare, ma non c'erano grandi obblighi, perché lo Scià era un democratico. Ci si presenta a palazzo, arriva il colonnello, la guardia, ti accompagnano, c'è il segretario personale: Sua Maestà vi attende.

L'Oriana parla in inglese. Il segretario bussava, entra, ci annuncia, esce. Arriva lui, lo scià. Entra prima la donna, poi io, senza fare il baciavano perché lui è imperatore e non si abbassa. Sempre con un'aria molto democratica. Io ho la tentazione di rubargli le tartarughe: cinque, d'oro, in scala sul tavolino. Il problema è che se domani mattina la donna delle pulizie si accorge che ne manca una capiscono subito che sono stato io. E allora la rimetto a posto. Tutto dura un'ora e mezza, due forse. Ben fatto: lui parla in inglese ed anche molto bene in francese. L'Oriana, però, preferisce l'inglese».

### **Ma nella creazione del mito, ha contato di più il carattere della Fallaci o la sua professionalità?**

«Non ha mai imbrogliato, con nessuno, nelle interviste. Faceva la domanda e magari, poi, quando iniziava il suo pezzo, la ponderava o l'aggiustava, ma senza uscire dagli schemi. Dopo, ultimamente, si è fatta beccare in castagna, ma io non c'ero, credo fosse con Khomeini. In Vietnam si muoveva come un uomo: non ha mai giocato sull'equivoco di essere femmina. Bastonava duro. Io ho letto tutto il suo libro. Quando l'ha scritto sono nate anche delle discussioni tra noi, perché il giornalista, quando diventa scrittore, certe situazioni le ritocca. Io gliel'ho rimproverate. Quando fece il Vietnam tutti i giornali di sinistra scrivevano: "Ecco il vero Vietnam, è quello raccontato da Oriana Fallaci". Dopo, l'Oriana va ad Hanoi con una commissione di donne italiane comuniste. Lì, lei bastona a morte; dice che quello che vede è già tutto preparato come un teatrino, che voleva andare in chiesa e gliel'hanno proibito e poi è arrivata al massimo dei massimi dicendo che le avevano proibito di

andare al gabinetto. E allora è diventata di destra».

**Come mai, in quegli anni, un grande editore come Rizzoli decide di mandare una donna a fare un servizio “da uomini” come la guerra del Vietnam? Allora non è vero che si facevano discriminazioni...**

«La prima volta che lei arrivò in Vietnam fu insieme a me. Io ero già andato prima, nel 1964, a fare foto-testi. Poi sono tornato e Giglio mi chiede se me la sento di portare l’Oriana in Vietnam. Io gli rispondo che è interessante, anzi, che con l’Oriana sarebbe stato un super Vietnam. Non era ancora la grande Oriana: aveva scritto dei libri, ma il grande salto l’ha fatto dopo. Ho lavorato con lei vent’anni, dal 1962, ma ho fatto dei servizi anche prima: il festival di San Remo, il festival del cinema di Venezia e quello di Cannes. Però lei faceva il suo servizio e io le mie fotografie: si faceva il personaggio di Mina e io mi sbattevo facendo le foto. Ma non c’era matrimonio. Poi è arrivato il grande botto: il Vietnam».

**Come nascevano i grandi fotoreportage? Erano idee tue? E con le difficoltà di comunicazione di allora come ti comportavi?**

«Tornavo dal servizio coi rullini; li ho spediti una volta sola, con Alberto Ongaro, un grande inviato dell’*Europeo*, un personaggio, premio Campiello, scrittore, amico e rivale di Hugo Pratt. Ongaro andava in ufficio e si chiudeva dentro senza uscire mai. Bello, tipo indios, ma bresciano, in conflitto con Pratt perché Hugo continuava a far viaggi e a raccontargli che era andato in Polinesia e l’avevano fatto principe o da un’altra parte e l’avevano proclamato re. Io ho fatto cose stupende con Alberto: l’Africa! Ti ricordi gli al-

bum di Tarzan, quelli di Cino e Franco che stampava Nerbini, c’erano gli uomini-leopardo, gli uomini-caimano. Così siamo andati in Camerun a cercare proprio gli uomini-leopardo, e li abbiamo trovati, in una zona che si divide ancora in ducati. Josef era il capo degli uomini-leopardo che andavano a spaventare la gente per portare via il bestiame. Alberto gli chiede se può avere un titolo onorifico africano, come Hugo. E così viene nominato “Uomo che accende il Fuoco”, che sarebbe quello che sostituisce il re quando manca; io sono “Figlio prediletto del Re”. In cambio lasciamo cento franchi. Alla fine della cerimonia mi regalano una capra e un casco di banane; alla macchina, gli accompagnatori, con feste e saluti, aprono il baule, mettono dentro la capra e io dico ad Alberto di accendermi la sigaretta, visto che è l’uomo che accende il fuoco. E lui: “Io ti tolgo il titolo! Tu non conti niente nella classe sociale del Paese!”. Si era già montato la testa, diceva che lui contava molto, mentre io ero solo il figlio coccolone del capo. Il re era una bestia di un metro e novanta. La cerimonia avviene davanti alla capanna sacra del totem, dove c’è tutta la corte. Arriva una tunica azzurra tutta ricamata con dentro un omeone di cento chili e passa. Si volge verso di me e dice “*wembesà*”, cioè figlio del re. E a Ongaro: “*Mannequin du feu*”, almeno mi pare, che sta per “persona importante”, che quando il re è assente può gestire le vicende. Poi ci ha regalato due bracciali e ci ha fatto incidere il nostro nome. Il mio l’ho perso, che distratto: c’era scritto “*wembesà*”, era d’argento, non si allacciava, si mette così...».

**Sì, ma non mi hai detto come nascevano le idee per i servizi...**

«I migliori li ho fatti in Messico, sempre con On-





## SENZA PAURA

Oriana Fallaci in Vietnam con il casco su cui era stato scritto il suo nome. La foto è di Gianfranco Moroldo (archivio del *Corriere della Sera*).

garo. Quando siamo andati a cercare l'ultima donna di Emiliano Zapata, che era ancora viva. Per Alberto è stata una grande emozione, per me era una cronaca normale: una signora che viveva in una capanna che io ho fotografato. Ci è venuto in mente così, per caso, di andarla a cercare, non siamo andati in Messico di proposito: troviamo dei vecchi militanti della rivoluzione di Emiliano ancora coi loro fuciloni, glieli facciamo tirare fuori, li mettiamo lì e io li fotografo. I *campesinos* ci dicono che la sua donna è ancora viva. È molto povera e vive di elemosina fra quattro assi, non è una casa. Però è emozionata quando ci vede arrivare. Ongaro, che ha vissuto in Argentina, parla lo spagnolo vero; io sento, capisco, posso dire qualche parola, non di più. Mentre siamo lì ci viene il ghiribizzo di andare a trovare la maga Sabina, la regina del fungo allucinogeno. Per arrivarci rompiano le scatole a tutti, troviamo un pilota che ci porta con un aereo tipo focherino che atterra ogni cento metri. Il pilota deve atterrare lì, sul burrone, a Wautla. È novembre, il giorno dei morti. Il fungo, secondo noi, fa gola

all'America e alla Russia, perché può far addormentare un reggimento di soldati. E lo sa preparare solo lei, lì sulla montagna, dove si trova la materia prima. L'effetto è quello di far ricordare la gioventù, far tirare fuori tutte le rabbie, tutto il passato, ma senza che uno soffra: se da bambino, ad esempio, c'era un ragazzo prepotente, questo fungo te lo fa ricordare e rimuovere dalla mente, cancella una certa memoria. Io, però, non l'ho provato e non te lo posso dire, ma ci sono testimonianze. C'è della gente che garantisce. Mi ricordo una ragazzina portata dai genitori perché aveva gli incubi di notte, continuava ad alzarsi, sognava e urlava. La maga, fredda, glaciale, le dà il fungo, la fa parlare e poi la fa portare a casa. Noi non sappiamo se ha avuto successo, ma so che il governo messicano aveva degli assistenti sociali che vivevano lì e dovevano proteggere il paese. Chi arrivava lì, dalla montagna, a piedi, o con l'aeroplano, doveva passare da loro ed essere controllato, perché c'erano in giro elementi che si facevano passare per hippy e magari erano della Cia o dell'Fbi».

## Parli del giornalista come di una specie di Peter Pan che quando lavora si diverte come un bambino. Adesso non è più così?

«È sparito, l'inviato. Dico l'inviato come l'ho conosciuto io, iniziando nel 1958 con un terribile Giorgio Bocca, fragile, fragilissimo, innanzitutto perché è di Cuneo e i cuneesi sono un po' introversi. Veniva dalla *Gazzetta del Popolo* e affrontava non dico Milano ma il grande editore, quindi erano comprensibili le sue nevrosi, le sue difficoltà. Però si vedeva che era uno che cercava, pensava, si metteva alla macchina da scrivere, la famosa Lettera 22. Quando scriveva il primo foglio, lo rileggeva e poi rifaceva cinque, sei, sette,

otto, dieci fogli, perché la vera grande regola è che se costruisci le prime dieci righe, per i modesti, e cinque, per i bravi, ed il pezzo va via che scivola, allora hai conquistato il lettore. Io ho incominciato nel 1958 a fare le prime esperienze di reporter e da lì sono andato avanti a cercare di essere sempre meglio. Poi ho trovato Gianni Roghi, un ragazzo intelligentissimo, di cultura, sportivo, con tutte le più belle qualità che un uomo, un giornalista possa avere; però era un boccalone: credeva a tutto, perché era un puro. Andò in Africa per fare un servizio al seguito della grande spedizione di Cavalli Sforza, uno scienziato di Pavia alla ricerca dei Pigmei nell’Africa centro-equatoriale. A un certo punto decide di andare a cercare gli animali che non vivono nelle riserve, ma allo stato brado, soprattutto gli elefanti. Devo andarci anch’io, ma Gianni mi fa: “Ti piace se ci vado da solo?”. Si era sposato una bellissima ragazza. Gli ho detto: “Sì Gianni, però sta attento, l’Africa è traditrice: metti il piede fuori dalla porta e non sai mai cosa trovi, se il leone, se la iena, se il serpente. Se vai in giro, non andare da solo, porta tante scorte, dalle medicine ai viveri, perché l’Africa non perdona niente”. È arrivato quasi alla fine del suo viaggio con dei ragazzini che facevano da battitore per stanare gli elefanti. E l’elefantessa è uscita. La moglie di Gianni era sulla strada, terrorizzata, e così il mio amico ha tardato a sparare, per dare una spinta alla moglie; l’elefantessa ha caricato e l’ha beccato in pieno,

spappolandogli la muscolatura del torace. Si è trovato senza niente, solo con una jeep, senza il telefono, senza collegamenti. È rimasto lì due o tre giorni: ha mandato un nero con la macchina a cercare di telefonare a Bangui, perché mandassero un medico. L’hanno preso i francesi e l’hanno portato all’ospedale; gli ho telefonato la sera e stava già bene. Sì, è stato operato, ha perso un po’ di sangue, ma la mattina alle sei era a posto. Lui era un grande subacqueo, uno dei pochi in quel periodo, nel Sessanta, che andava con le bombole a 110 metri; però s’era beccato un embolo che si dev’essere rimesso in circolazione. Era un grande inviato. Io sono andato con lui a fare la diga del Frejus con l’idea che, se tutti la fanno vedere da Ovest, noi andiamo a fotografarla da Est, per vedere cosa c’è, cosa contiene, com’è possibile che una parete ceda. Addio Gianni Roghi, figlio di Bruno Roghi, grande giornalista sportivo: è morto a 39 anni. Aveva scritto un libro con Ferrari; non sapeva guidare le Ferrari, però. Da inviato, aveva fatto dei servizi in India: “Sono andato a Benares dagli stregoni e ho trovato uno che mi ha letto la vita e mi ha detto che a 39 anni morirò”. Io dico: “Oh!, sei lì, tra poco ci sei!”. La sua macchina da corsa aveva il numero 39, e lui a 39 anni è morto. Non so se bisogna credere a queste cose. Però se leggi il pezzo che ha scritto sui maghi di Benares c’è tutto. Scriveva per *L’Europeo*, Roghi, era tra i migliori e avrebbe migliorato ancora».

«DOVE C’È UNA GUERRA O UNA RIVOLUZIONE  
PORTATI IN TASCA DUE PACCHETTI DI CRACKER, DUE  
UOVA E DUE SCATOLETTE DI ACQUA MINERALE.  
SE FINISCE MALE, TI POSSONO SALVARE LA VITA»

**Poi c'erano i servizi più rognosi, di cronaca. Chi li faceva? Chi erano i maestri?**

«C'era Franco Pierini, grande inviato, anche se un po' pesante fisicamente, alto, un bestione di cento chili, mentre per fare l'inviato bisogna essere più leggeri, snelli, non sofferenti. Quando siamo andati a fare le elezioni in Algeria, prendeva il Bicoren, perché la temperatura e il cambiamento del clima gli portavano scompensi. Lavorava lo stesso, però era pericoloso, gli poteva succedere qualcosa: lui lo sapeva ed era apprensivo, allora preferiva fare i servizi a braccio corto, cioè in Algeria, Tunisia, limitati al Mediterraneo. I servizi pesanti, passavano il Mare nostrum. A volte io facevo l'inviato in foto-testi, come per il massacro di Stanleyville. Arrivavo sul posto e spesso mi trovavo fianco a fianco con il grande maestro di tutti i giornalisti italiani, Egisto Corradi. Eravamo amici e mi ha insegnato tante cose. La prima regola: quando si va a fare un reportage dove c'è una rivoluzione, una guerra, il caos insomma, ti devi portare due uova sode, due pacchetti di cracker e due scatolette di acqua minerale. Se resti isolato, puoi campare due giorni senza problemi. Egisto era uno che quando arrivava sull'avvenimento, andava a vedere tutto: dove avevano ucciso, dove avevano sfondato, dove i neri erano penetrati nella missione, con quali attrezzi avevano ucciso o massacrato, faceva un'analisi completa. Io lo chiamavo santommaso, perché andava dappertutto e voleva sapere tutto, non solo a sentire la campana del vescovo, ma anche quella del ribelle; devi vedere a destra e a sinistra, per avere equilibrio. Poi non tiri le conclusioni, ma dici: "Il tale mi ha raccontato questo e il tizio quest'altro". Egisto era un parmigiano e quindi aveva un carattere particolare. Era un uomo tozzo, con la faccia da

levantino; non aveva i lineamenti da parmigiano, però lui sosteneva di sentirsi tale fino nelle viscere. Un giorno mi dice: "No, io quel fiume lì, il Congo, non me la sento di attraversarlo". Gli era rimasto sempre impresso il grande dramma della ritirata di Russia, ed è questa una delle ragioni per cui andava in giro con le uova sode, i cracker e così via. Diceva che lui, della ritirata di Russia, sentiva ancora il dramma che non c'era da mangiare, anche se eravamo nel 1964 ed erano passati vent'anni. Davanti al Congo gli deve essere venuto in mente qualche cosa della campagna di Russia, perché mi dice: "No, io non vengo. Gianfranco, guarda che è molto pericoloso, i simba te li trovi dietro un albero, una capanna, ti sparano di nascosto". E io: "Sì, va ben, cercherò di evitare, starò attento, guarderò". Sono andato a fare il servizio sul massacro di Stanleyville, sono tornato e gli ho raccontato tutto: i morti che ho trovato, dove erano, come erano. E lui, da inviato serio, non ha scritto: "Vi racconto la storia del massacro", ma ha detto che il fotografo dell'*Europeo* Gianfranco Moroldo, avendo attraversato con i mercenari il fiume Congo, gli aveva raccontato quello che aveva visto al di là del fiume. Ecco i santommasi. Egisto Corradi è venuto a fare la guerra del Bangladesh, pachistani contro indiani: lui era là. Se ci sono i mujaheddin che vengono ad ammazzare, lui è lì a vedere, è presente nelle situazioni che deve raccontare. Se c'è il "forse, si dice, mah, mi raccontano", mette il nome e il cognome della persona che gli ha riportato l'episodio, la storia, specificando di raccontare quello che il signor tal dei tali ha detto di aver visto o visto. Sì, è proprio sparito l'inviato. Dico: l'inviato come l'ho conosciuto io».

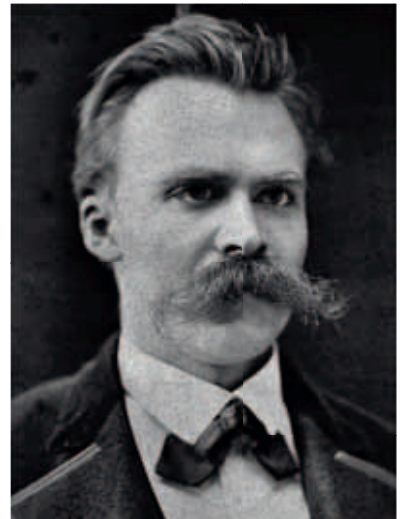
**Pier Luigi Vercesi**

HELEN ZIMMERN: DA LONDRA A FIRENZE  
PASSANDO PER MILANO

# LA PRIMA CORRISPONDENTE

A POCHI ANNI DALLA NASCITA DEL *CORRIERE DELLA SERA*, SULLE SUE COLONNE APPARE LA FIRMA DI UNA GIORNALISTA DA LONDRA. ECCO CHI ERA

di MARGHERITA MARVULLI



## LA STUDIOSA E IL DIRETTORE

Qui a fianco, Helen Zimmern, in una delle rarissime immagini. Sopra, il fondatore del *Corriere della Sera* Eugenio Torelli Viollier. A destra, Friedrich Nietzsche, che la definì una «gran bella intelligenza».

## LA SAGGISTA

Il filosofo Arthur Schopenhauer, di cui Helen Zimmern scrisse una biografia tanto apprezzata da Nietzsche.



«**L**l *Corriere della Sera* dell'Ottocento può riservare alcune interessanti sorprese. E forse non è inutile, a distanza di più di un secolo, rivalutare il carattere pionieristico di alcuni tratti del giornale del fondatore, Eugenio Torelli Viollier, retrodatando di qualche decennio caratteristiche che la vulgata attribuisce al più conosciuto successore, Luigi Albertini. Oppure mettendo a fuoco il luogo geometrico in cui esperienze biografiche e professionali eccezionali si sono quasi per alchimia incontrate con le tendenze innovatrici del giornale nato a Milano nel 1876. La "scoperta" di Helen Zimmern collaboratrice del *Corriere*, la definizione della sua parabola di giornalista professionista a cavallo dei secoli rientrano in entrambi i percorsi di indagine e, mentre li avvalorano e se ne fanno interprete, lasciano anche aperti molti interrogativi che, data la carenza della documentazione privata che la riguarda, sono al momento destinati a rimanere tali.

Un rapido sguardo al giornale dell'ultimo quindicennio del secolo mette già in risalto il carattere idiosincratico del suo contributo. A partire dall'11 aprile 1884, il nome Helen Zimmern, per esteso o in sigla, ricorre con frequenza regolare, mediamente almeno mensile, in calce ad articoli estesissimi, di regola fondi o spalle, almeno fino al 1897. Dopo, continua a ripresentarsi sporadicamente fino al 1907, poi un triennio ci separa dalla pubblicazione dell'ultimo pezzo, datato 17 agosto 1910. Questo nome attira la nostra attenzione per alcune caratteristiche: è femminile, è straniero, firma da Londra, ed è tra i pochi che punteggiano la pagina. Tutti questi dati sollecitano considerazioni successive, più ancora le sollecita la loro somma. Ma andiamo con ordine.

Il giornale impone a quel tempo l'anonimato dei suoi redattori, la cui identità era in massima parte affidata a sigle spesso indecifrabili persino per i contemporanei: facevano caso a sé collaboratori d'eccezione, che dal diritto di firma ricevevano attestazione di autorevolezza e prestigio. Un "certificato" che il giornale consegnava ai lettori, a un pubblico che cominciava a fidarsi del suo foglio d'opinione e ne seguiva con sempre maggiore attenzione gli sviluppi, come attestano i dati sulle tirature, raddoppiate, dei primi anni Ottanta.

Se le firme non abbondano, i nomi femminili abbondano ancora meno, e diremmo che, di norma, le vere identità delle giornaliste si celavano dietro suggestivi pseudonimi. Casi noti sono quelli della marchesa Colombi e della contessa Lara, scrittrici che precedettero Helen sulle colonne del *Corriere*. Maria Antonietta Torriani e Evelina Cattermole, titolari dei rispettivi *nom de plume*, pubblicavano rubriche femminili, poesie, romanzi d'appendice. Maria Antonietta era la moglie di Torelli, cui la legò un tempestoso matrimonio; Evelina faceva parte del suo entourage, un circolo legato agli orientamenti del profemminismo lombardo. Si trattava di un ambiente attento ai temi dell'emancipazione, ma tutto sommato tradizionalista, in cui la pubblicistica quotidiana veniva considerata un'estensione di quella scrittura femminile che aveva nella "lettera alle signore" il suo fondamentale prototipo. Anche se la "marchesa" e la "contessa" si distinsero, secondo le fonti del tempo, per una certa anticonvenzionalità dei comportamenti

## STORIE DI GIORNALISMO AL FEMMINILE

privati e pubblici, è pur vero che, da parte loro, il ripensamento sull'impegno giornalistico fu limitato, troppo lontano dalla matrice culturale cui appartenevano. Conquistarono spazio sul quotidiano, ma nelle forme che la tradizione assegnava loro. Helen le affianca ben presto, ma i caratteri del suo contributo sono significativamente diversi, e in questo si riflette il *milieu* cosmopolita in cui era nata e cresciuta: le radici ebraiche, i natali in Germania (ad Amburgo, nel 1846), gli studi e gli esordi professionali in Inghilterra, la seconda metà della vita a Firenze, fino alla morte, nel 1934. Da ciò derivavano la padronanza di almeno quattro lingue (oltre alle due d'origine, il tedesco e l'inglese, dominava perfettamente l'italiano e il francese), che le consentiva di lavorare quasi indistintamente in ciascuna di esse, e la rete di contatti internazionali cui dobbiamo, verosimilmente, il suo ingaggio così precoce al *Corriere*. Assoldata per scrivere da Londra, Helen svolge a pieno titolo l'ufficio di corrispondente, con una proprietà e una sicurezza che non possono non colpire, sia perché, in generale, di questa funzione, nella stampa italiana, si

sentiva già il bisogno, ma il suo profilo professionale era ancora tutto da definire, sia perché in questi sviluppi non ci aspetteremmo un capitolo così precocemente assegnato a una donna. La rete dei grandi inviati del *Corriere* si struttura e si potenzia con Albertini, il cui giornale si situa al punto d'incontro fra la crescita industriale dell'Italia e la nascita di una moderna opinione pubblica, orientata a diventare di massa. Ma già Torelli, assegnando a Zimmern questo incarico così necessario e delicato al contempo, dimostra di avere ben presenti questi processi e, nell'interpretarli, si rivela per certi versi più moderno e anticonformista di quanto non sarà il suo successore.

Certo, molto di più potremmo e vorremmo dire sulla natura di questo ingaggio se i carteggi direttoriali o amministrativo-gestionali del *Corriere* ci illuminassero sulle vie che portarono Helen Zimmern a essere assunta. Nulla purtroppo è rimasto, né presso l'Archivio storico del giornale, né nelle carte private della collaboratrice, in gran parte disperse. Qualche supposizione si può legittimamente avanzare, con tutte le cautele dovute alle conget-



ture. Da un lato, è vero, il *Corriere* già nell'epoca torelliana guardava alla stampa inglese come modello giornalistico principe, e molto da essa dipendeva negli orientamenti e nelle scelte. Non sarà certo passata inosservata l'attività di Helen per il *Times*, cui in particolare il *Corriere* faceva riferimento per affinità. Per parte sua, la giornalista aveva evidentemente una propensione per l'Italia, se decise, a un certo punto, di eleggere Firenze a sua seconda patria.

Non sembra che Milano sia stata una tappa nel suo percorso intellettuale, però certo è che frequente nelle sue abitudini, testimoniate meglio nel caso di altre collaborazioni a periodici, era l'autocandidatura. Forse l'occhio esperto della pubblicista aveva intuito le potenzialità del giornale milanese, nato da appena otto anni quando prese avvio la sua collaborazione. E forse anche questo stadio, per così dire, aurorale e dinamico del giornale lombardo che andava progressivamente allargando i propri orizzonti, doveva piacere all'intraprendente Helen, e probabilmente le consentiva di proporsi anche con una certa convinzione, visto che era cresciuta e aveva dato ottima prova di sé laddove c'era chi di giornalismo se ne intendeva. Certo le sue referenze non erano di poco conto: la sua biografia di Schopenhauer, edita da Longmans e Green nel 1876, aveva suscitato l'attenzione di Friedrich Nietzsche, che le riconosceva il merito di «aver fatto conoscere Schopenhauer agli inglesi», ma anche, più in generale, ne parlava come di «*etwas sehr Gescheutes*», una gran bella intelligenza. Il filosofo vedeva in lei il tramite per far penetrare in Inghilterra i propri testi, attribuendole, in un colpo solo, non solo l'autorevolezza per imporlo all'attenzione delle più importanti testate inglesi, ma anche la finezza e l'energia per tradurre i suoi scritti, definiti, nello stesso contesto, capolavori dal

punto di vista linguistico e, insieme, deflagranti come dinamite. E Helen, più tardi, tradusse effettivamente due scritti nietzschiani: *Al di là del bene e del male* nel 1907 e *Umano, troppo umano* nel 1910-1911.

Una cosa è dunque certa, al di là delle congetture: in Inghilterra Helen era diventata una professionista e da tale si proponeva al *Corriere*, e come tale il *Corriere* la acquisì fin da subito, riconoscendole questo ruolo in termini editoriali ed economici. Le uniche tracce della sua documentazione rimaste nell'Archivio storico testimoniano, infatti, che i livelli della sua retribuzione erano pari a quelli dei maggiori collaboratori.

In questo quadro, non ci resta che “cucire” questi pochi dati biografici con la lettura dei suoi testi, che parlano di lei forse con più efficacia delle rare notizie a suo riguardo. E prima ancora del contenuto, colpisce lo stile, la padronanza dell'italiano che non farebbe mai indovinare, dietro di sé, l'identità di una non madrelingua: da dove le provenisse questa disinvoltura, è un altro mistero che non siamo riusciti a svelare.

Dietro una prosa fine ma incalzante, completamente priva della vezzosità così tipica della scrittura femminile ottocentesca, Zimmern non teme le complessità dell'argomentazione, ma non si sottrae nemmeno alla causticità del giudizio, quando necessario. Informa, con dovizia di particolari, ma sempre commenta e lascia intravedere la propria posizione. E noi lettori moderni ritroviamo in lei, una donna, tutte le dicotomie dell'intellettualità europea *fin de siècle*: un'ottica conservatrice, come competeva alla sua estrazione altoborghese, che tuttavia guardava con occhi critici le contraddizioni della nuova civiltà industriale, pronta da un lato a scovare e mettere in luce buone pratiche per comporre il conflitto di classe, tutte in un'ottica assi-

stenzialistica e paternalistica, dall'altro a inorridire per le contaminazioni e le volgarizzazioni imposte dalla società di massa. Prima vittima è il giornalismo stesso: se «l'epoca altera e grave in cui il *Times* sfoderava olimpicamente i suoi anonimi e poderosi articoli è ormai remota», se «i giornali minori, più o meno sono stati tutti travolti dalla bufera dell'americanismo e sfoggiano titoli mastodontici, strabilianti, notizie paradossali, sostituendo all'articolo di fondo brevi paragrafi, virulenze partigiane e personali»; se «v'è poi una serie, che è in modo deplorabile numerosa, di giornaletti ebdomadafi dedicati allo scambio di pettegolezzi, di chiacchiere, per il bel mondo, per gli artisti comici, per gli scrittori e i politicanti», «la causa di tutto questo sta», a suo avviso, «nel processo delle idee democratiche, nell'istruzione obbligatoria, che vien creando in mezzo a noi una classe di persone semi-istruite, cui le mal digerite nozioni scolastiche spingono a satollarsi di simili cose, e che non hanno né il gusto acquisito, né l'innato istinto di comprendere che quantunque siano stampate non sono letterarie» (*Giornalismo inglese*, 22 luglio 1900).

Ma tutto questo non fa di Helen una nostalgica: la cultura positivista di cui è imbevuta la rende conscia delle opportunità dello sviluppo scientifico, e la sua sensibilità si accende nella descrizione delle trasformazioni del paesaggio urbano o delle mutazioni che intervengono nella vita pratica per mezzo delle nuove tecnologie.

La giornalista ha ben presente la propria visione di progresso e non esita a esprimerla, utilizzando le parole di Alfred Wallace, ma evidentemente consentendo con le sue idee sulla selezione della specie: «Progresso può ugualmente significare: un miglioramento nelle condizioni materiali, e un perfezionamento della natura morale e intellettuale dell'uomo, due cose che non si equivalgono punto»

(*Progredisce il genere umano?*, 24 giugno 1892). Igiene, istruzione, tutela del lavoro, soprattutto minorile e femminile, razionalizzazione dei processi industriali, responsabilità nell'esercizio del lavoro intellettuale in un mercato librario ormai diffuso: queste sono le chiavi che addita nei suoi articoli per una corretta e moderna gestione del cambiamento, in virtù delle quali un miglioramento materiale può tramutarsi, o quanto meno preparare la strada, alla nozione più nobile e più complessiva di progresso.

Le sue idee sulla condizione della donna, influenzate dalla militanza femminista della sorella Alice, conservano la memoria di queste multiple matrici. Riportando il dibattito, molto in voga all'epoca, tra le teorie della trasmissione dei caratteri acquisiti e i fautori del condizionamento ambientale nell'evoluzione del genere umano, Helen dà fondamento al suo pensiero portandovi a sostegno le tesi di Wallace, che costituiscono «un rinforzo scientifico alla causa dell'emancipazione della donna, giacché mostra[no] che il progresso della causa dell'emancipazione femminile va di pari passo con quello dell'umanità». In particolare, secondo Wallace, «il progresso è sempre possibile, anzi certo per l'opera continua e crescente di due principii generali, che son due forme della selezione, cioè il processo d'eliminazione, già citato, per il quale il vizio conduce quasi a una sollecita distruzione quelli che vi si abbandonano; e (questo secondo è anche più importante per l'avvenire) il processo di selezione, che inevitabilmente sarà posto in effetto, dalla libertà sempre crescente unita ad una più alta educazione della donna».

A dimostrazione di questa tesi interviene la giornalista: «Certamente non mancano abbondanti indizi che ne assicurano come le donne d'America e d'Inghilterra, al par di quelle di altri Paesi civili,



sieno risolte a conseguire la loro libertà personale, sociale e politica, cominciando ad accorgersi della gran parte che ad esse spetterà nell'avvenire dell'uman genere. Il Wallace sostiene che, quando sia avvenuto questo mutamento sociale, nessuna donna potrà esser spinta dalla miseria, dall'abbandono o dalla violenza a vender sé stessa, con o senza matrimonio; e quando tutte le donne penseranno così, l'influenza affinatrice d'una vera educazione umanitaria, di una pubblica opinione, fondata sulle più nobili aspirazioni, avrà per effetto una nuova specie di selezione umana che condurrà a un miglioramento continuo della razza» (*Progredisce il genere umano?*, 24 giugno 1892).

È quella che Helen chiama una nuova «responsabilità del matrimonio», cui le donne non saranno più costrette per sopravvivere, avendo ormai conseguito la propria indipendenza, economica e culturale: su queste basi, potranno liberamente scegliere gli esemplari migliori dell'altro sesso, i più meritevoli, evitando così il propagarsi per discendenza dei vizi e delle cattive inclinazioni. Questo darwinismo al femminile

può forse far sorridere, adesso, ma al contempo ci dà l'esatta misura di quello che Helen si aspettava dalle sue contemporanee, la sfida cui le chiamava non solo con le armi dell'argomentazione serrata e della retorica battagliera, ma anche, in prima persona, con la qualità dell'impegno intellettuale. Tra l'altro, la sua propria fu una selezione estremamente esigente: non ci risulta che Miss Zimmer si sia mai sposata.

Da uno spoglio della testata ottocentesca, intrapre-

so per altre ricerche, ha preso corpo l'interesse della Fondazione per questo personaggio così anticipatore e così eterodosso. Per i suoi tipi è stata mandata in libreria un'antologia degli scritti per il *Corriere della Sera*, che vuole assolvere un duplice compito: ricomporre i dati biografici superstiti per offrire, per quanto possibile, un ritratto di lei, e rendere disponibile almeno una scelta dei suoi pezzi più significativi, secondo una partizione tematica che tenta di stare al passo con la molteplicità dei suoi interessi.

La cura è di Caterina Del Vivo, la responsabile dell'Archivio storico del Gabinetto Vieusseux: grande è stato in particolare il suo lavoro di mappatura degli archivi fiorentini alla ricerca di nuovi elementi su questa figura che sembra essersi dissolta nel tempo. «Certamente a non pochi tra i suoi contemporanei sarà sembrata una donna "uggiosa", magari supponente, come dovevano apparire a uno sguardo superficiale – e intimorito – le ragazze indipendenti, concentrate su se stesse, anticipatrici di tempi nuovi», scrive Barbara Stefanelli nella sua appassionata prefazione al volume.

Di sicuro ai tempi, e forse non solo allora, ci voleva coraggio per esprimere, mantenere e rappresentare in persona queste posizioni difficili. Ma ci voleva anche una intelligenza davvero fuori dal comune, quella stessa che Nietzsche le riconobbe e che noi oggi, a nostra volta, attraverso questo volume riconosciamo all'illuminato direttore di allora, che seppe vedere in lei un personaggio del tutto eccezionale, e tale da proporlo ai lettori e alle lettrici del tempo.

**Margherita Marvulli**



## UN GATTO PER AMICO

Pubblicità dei film con Buster Brown e disegni animati di Felix the Cat.

DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

FUMETTO E MEZZI  
DI COMUNICAZIONE [1865-1925]

# I NONNI DEL MULTIMEDIALE

FIN DALLE ORIGINI, NELL'OTTOCENTO,  
LA NARRATIVA SEQUENZIALE SI È DISTINTA  
PER LA DUTTILITÀ CON CUI POTEVA ADATTARSI  
AD ALTRI MEZZI DI COMUNICAZIONE

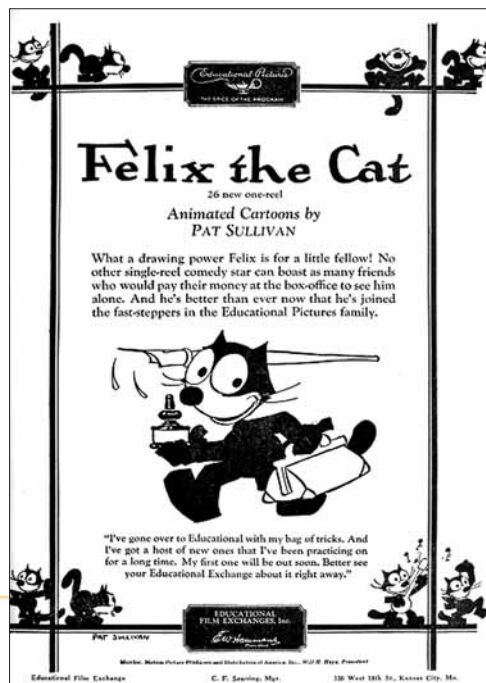
di ALFREDO CASTELLI



**BUSTER BROWN**  
*says:*

RESOLVED:  
THAT WHILE THIS TRICK OF  
TIGER'S MAY AMUSE, IT IS, AFTER  
ALL, ONLY A TRICK. IT IS NOT A  
COMEDY. IT DOESN'T DECEIVE FOR  
A MINUTE. WE PROMISE TO PULL NO  
WOOL OVER YOUR EYES IN OUR  
COMEDIES BUT TO GIVE YOU LAUGHS  
WORTHWHILE SEEING, NOR DO WE  
INTEND TO PLAY THE ROLE OF  
MAGICIANS AND GIVE YOU THE  
IMPOSSIBLE. THESE CENTURY  
COMEDIES, I'M SURE WILL AMUSE  
AND ENTERTAIN MANY MORE MILLIONS  
THAN WHEN THEY ORIGINALLY APPEARED  
IN CARTOON SHAPE. KEEP BOTH EYES  
OPEN - AND SIX GOOD DATES, TOO!  
**BUSTER BROWN**  
*per Arthur Tripple*

**CENTURY**  
Consistently **GOOD** COMEDIES Released thru **UNIVERSAL**



**Felix the Cat**  
26 new one-reel  
Animated Cartoons by  
**PAT SULLIVAN**

What a drawing power Felix is for a little fellow! No other single-reel comedy star can boast as many friends who would pay their money at the box-office to see him alone. And he's better than ever now that he's joined the fast-steppers in the Educational Pictures family.

"I've gone over to Educational with my big of tricks. And I've got a host of new ones that I've been practicing on for a long time. My first one will be out soon. Better see your Educational Exchange about it right away."

EDUCATIONAL  
FILM EXCHANGES, Inc.  
C. F. Searling, Mgr.

## LA SALA DELLE MERAVIGLIE

Sala giochi con attrazione funzionanti a moneta, tra cui kinoscopi e fonografi. Fu aperta nel 1903 da Adolph Zukor, futuro fondatore della Paramount.

A partire dal 1809 l'illustratore Thomas Rowlandson e lo scrittore William Combe realizzarono in Inghilterra tre racconti interpretati dal Dottor Syntax, reverendo in pensione. Anche se non erano fumetti ma solo storie abbondantemente illustrate, le vicende di Syntax contenevano alcuni elementi poi ripresi dalla narrativa sequenziale; tra questi, la commistione tra umorismo e avventura e la tematica del viaggio. Nel primo volume, *In Search of the Picturesque*, il protagonista parte con la fedele cavalla Grizzle per andare a dipingere in giro per l'Inghilterra; viene derubato, inseguito da un toro, cade in un lago e subisce molti altri incidenti. Rimasto vedovo, intraprende un secondo viaggio *In Search of Consolation*, e un terzo, *In Search of a Wife*, nell'intento di trovare una nuova moglie. Oltre a essere con ogni probabilità il primo personaggio ricorrente, cioè progettato per interpretare non una sola, bensì una serie di narrazioni, Syntax fu tra i primi eroi di fantasia a essere oggetto di un primitivo *merchandising*: vennero realizzati servizi da the, boccali e statuette che riproducevano la sua figura.

Più di mezzo secolo dopo, in Germania, uscì *Max und Moritz, Bubengesichte in Sieben Streichen* (*Max e Moritz, Vicende di monelli in sette burle*, 1865); i protagonisti erano due terribili discoli che gettavano lo scompiglio tra famigliari e vicini. Li aveva ideati l'illustratore e poeta Wilhelm Busch inaugurando il filone dei "bambini terribili", personaggi letterari che, sorprendentemente, fino ad allora non esistevano. Neppure quel libro era un fumetto nel senso attuale del termine, ma si avvaleva di molte illustrazioni in sequenza; ottenne uno strepitoso successo, e intorno a Max e Moritz si sviluppò spontaneamente un mercato parallelo di prodotti derivati (oggi lo chiamerem-



mo *licensing*) molto più vasto di quello di Syntax. Non soltanto oggetti fisici come pupazzi, giocattoli e capi d'abbigliamento, ma anche adattamenti per spettacoli teatrali e poi cinematografici. Negli anni Ottanta del XIX secolo l'inglese Ally Sloper, un individuo dalla scarsa moralità e dall'immenso carisma creato nel 1867 da Charles H. Ross e da sua moglie Marie DuVal, fu il primo personaggio di fumetti al centro di un'operazione di *licensing* modernamente articolata, gestita dalla casa editrice che di Ally pubblicava le vicende. Ally Sloper FOM (*Friend of Man*) dava nome a vari oggetti, tra cui un ambito orologio da tasca e persino a un'assicurazione sulla vita che garantiva un ricco premio alla famiglia di chi fosse morto in un incidente ferroviario con addosso una copia del settimanale a lui dedicato. Fu il protagonista di numerose opere teatrali, molte delle quali non autorizzate, della prima pellicola (*Ally Sloper* di George Albert Smith, GB, 1898) e della prima canzone ispirata a un personaggio dei fumetti.

Il record della multimedialità spetta comunque agli Stati Uniti. Durante la *Gilded Age*, la Belle Époque americana, quando già teatro e *vaudeville* – lo spettacolo di varietà – funzionavano a pieno ritmo, cominciarono simultaneamente a diffondersi la stampa a colori, il cinema, la fotografia "per tutti". Il fonografo e il concorrente grammofono avevano permesso per la prima volta nella storia dell'uomo di riprodurre musica e

## PUFFI ANTE LITTERAM

Sotto, uno dei Brownies, progenitori dei Puffi, al centro della prima importante campagna di *licensing* negli Stati Uniti. A destra, commedie musicali ispirate a Fluffy Ruffles e Little Nemo (al centro), entrambe messe in scena nel 1908.

## DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

voci; telegrafo e telefono permettevano comunicazioni rapide, e la radio era alle porte. In più, catene di grandi magazzini come Sears and Roebuck assicuravano la distribuzione capillare di questi e altri prodotti anche tramite la posta. Era, insomma, il momento dei “nuovi media”, forse ancor più entusiasmante di quello che stiamo vivendo ai giorni nostri, e i personaggi si spostavano indifferentemente da un mezzo all'altro.

L'immagine di *The Brownies* (da noi *Inani burloni*), anticipatori dei Puffi creati da Palmer Fox (1879), oltre che sulle pagine di riviste per ragazzi, di libri e di *Comic Sections* – inseriti a fumetti dei quotidiani – comparve su una miriade di prodotti, tra cui – cosa impensabile al giorno d'oggi – medicinali, alcolici e tabacchi. Il *merchandising* legato a Yellow Kid (1895), di Richard Felton Outcault – non il “primo fumetto”, come molti insistono a definirlo, ma senza dubbio l'iniziatore dell'industria del fumetto – e del suo ideale successore, Buster Brown (1902), dello stesso autore, toccò ogni settore merceologico e generò marchi talmente forti da esistere tuttora.

**A teatro, al circo, al vaudeville.** Il primo spettacolo teatrale ispirato da un (quasi) fumetto fu *Max und Moritz*, messo in scena in Germania nel 1878; in Inghilterra seguirono quelli dedicati ad *Ally Sloper*; negli Stati Uniti *The Brownies* festeggiò nel 1897 la duemilacinquecentesima re-



plica. L'ex giocoliere Gus Hill si specializzò nella produzione di *musical* interpretati da personaggi di fumetti, con oltre cinquanta *Cartoon Shows* – come erano stati battezzati dalla stampa – messi in scena a più riprese tra il 1896 e i tardi anni Venti. Gli spettacoli erano realizzati in modo di poter essere compresi anche da chi non conosceva la serie originale, a cui si ispiravano con molta libertà: i pezzi forti erano canzoni e belle ragazze, anche se nel fumetto non ce n'era traccia; per ogni show venivano realizzati spartiti riccamente illustrati dagli autori del fumetto da cui era tratta la commedia. Alcuni personaggi come Yellow Kid, pubblicato solo a New York e a Saint Louis, devono la loro fama nazionale alle versioni teatrali, rappresentati da più compagnie, di solito dislocate sulla costa est e ovest degli Usa.

I protagonisti dei *comics* comparivano in numeri circensi, bande, parate e altre manifestazioni. Dal 1904 Buster Brown fu protagonista di una serie di spettacoli pubblicitari organizzati dalla Buster Brown Shoes di fronte alle più importanti calzolerie delle varie città d'America. L'interprete più noto era un nano di nome William Ray di cui nel 1906 uscì una biografia. Negli anni 1910 i clown Buster Brown, Foxy Grandpa, Happy Hooligan e Little Nemo si esibivano al circo Gollmar Bros. Il famoso burattinaio Gus White, nella foto con una marionetta di Happy Hooligan, organizzò dai primi anni del Novecento spettacoli che comprendevano personaggi di fumetti. Molti illustratori partecipavano a spetta-

coli di *vaudeville* in cui si esibivano in *Chalk Talks* (Conferenze con il gessetto), numeri in cui mostravano la loro abilità realizzando immagini che si trasformavano in altre aggiungendo pochi tratti o disegnando fulmineamente vignette e caricature. Un autore di New York, James Stuart Blackton, *The Komikal Kartoontist*, divenuto poi attore, regista e produttore, ebbe l'idea di trasformare uno dei suoi spettacoli in un filmato in cui i disegni si muovevano e interagivano con lui. Nacque così il primo film di animazione americano, *The Enchanted Drawing* (1900).

**Tin Pan Alley.** A sottolineare il legame tra musica e fumetti, il titolo della prima serie di successo pubblicata dai quotidiani, *Hogan's Alley* (nella quale compariva Yellow Kid) si rifaceva al verso "As I walk through Hogan's Alley / At the closing of the day" dell'allora popolare canzone *Maggie Murphy's Home* (1890). Un'altra "Alley" si trovava nella 28esima Strada tra Broadway e la Sesta Avenue. Era nota come *Tin Pan Alley* (Il vicolo delle padelle), forse per i suoni vagamente metallici che provenivano dalle sue case. Li provocavano i pianoforti di decine di compositori che là cercavano fortuna: a *Tin Pan Alley* – nomignolo divenuto rapidamente sinonimo dell'industria della musica – erano infatti concentrati i principali produttori musicali e editori di spartiti. Nel 1877 Edison aveva inventato il fonografo a rulli, e nel 1888 Emile Berliner aveva brevettato il grammofono a disco, tuttavia lo strumento cominciò a diffon-



dersi solo nel 1901, dopo che i fabbricanti si erano accordati per stabilire standard comuni, così, nei primi anni del XIX secolo, musica e canzoni continuarono a essere diffuse soprattutto per mezzo degli spartiti. Le edizioni domenicali dei quotidiani ne pubblicavano di nuovi a ogni uscita; nel 1896 il *New York Journal* uscì con *Yellow Kid*, *The Latest and The Greatest*, prima canzone americana ispirata a un fumetto. Fu un grande successo, così a molti altri protagonisti dei nascenti *comics* venne dedicata una composizione.

**Per telefono.** Già nel 1911, all'epoca del muto e prima della diffusione della radio, i fumetti cominciarono a parlare. Il quotidiano *Newark Evening News* organizzò infatti il servizio *Telephone Newspaper*. Per 18 dollari all'anno, forniva uno speciale ricevitore telefonico con cui ascoltare notiziari 24 ore su 24. Le notizie erano intervallate da fiabe di Howard Garis con personaggi creati appositamente e con l'allora già classico *Uncle Wiggily* (Zio Virgilio), primo protagonista di fumetti ad avvalersi di mezzi elettronici.

**Cinema.** Tra l'invenzione del cinema e l'avvento del sonoro un centinaio di personaggi di fumetti si trasferirono dalla carta agli schermi ci-

## DAL FUMETTO ALLA COMMEDIA

Sotto, Yellow Kid, il personaggio di Richard Felton Outcault che diede inizio all'industria americana del fumetto. A destra, la commedia musicale *Bringing Up Father* e lo spartito di una canzone dedicata ai fumetti.

## DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

nematografici, in film e serie di film composte da episodi solitamente molto brevi ma che superarono i 2000 titoli. La schiacciante maggioranza dei filmati era di produzione nordamericana; la loro storia è strettamente connessa con quella delle tecnologie, degli studi e delle case produttrici di New York a cavallo tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX, caratterizzata da rivalità e alleanze repentinamente modificate e tentativi di mettere fuori gioco la concorrenza per vie legali o addirittura con metodi violenti.

Tra il 1893 e il 1895 la Edison Company realizzò almeno 250 film su pellicola perforata da 35mm, con riprese di attualità e immagini di personaggi popolari del momento come Buffalo Bill. La cosa può sembrare strana, visto che, com'è noto, l'invenzione del cinematografo viene fatta coincidere con l'uscita dei primi filmati di Auguste e Louis Lumière (marzo 1895). Le pellicole di Edison, però, non venivano proiettate come quelle dei fratelli francesi, ma scorrevano in un visore chiamato Kinetoscope, brevettato nel 1892; gli apparecchi venivano affittati da gestori di sale di divertimenti, e ogni spettacolo di circa un minuto costava 5 centesimi. La produzione di Edison continuò successivamente per lo schermo: il proiettore Edison/Armat Vitascope era infatti stato inaugurato al Teatro Koster and Bial di New York il 23 aprile 1896. Per la Edison Company il pioniere Edwin S. Porter – autore del primo western, *The Great Train*

*Robbery*, del 1902 – diresse parecchi film ispirati ai fumetti, tra cui *Dream of the Rarebit Fiend* (1906), ripreso dalle opere di Winsor McCay.

La Vitagraph, fondata nel 1897 dall'illustratore-attore James Stuart Blackton e dal regista Albert E. Smith, si accordò con la Edison, cui affidò la distribuzione dei suoi film, tra cui quelli dedicati ad Happy Hooligan, il nostro Fortunello. William Kennedy Dickson fondò nel 1895 la American Mutoscope (poi American Mutoscope and

Biograph, infine solo Biograph). All'inizio presentava soprattutto scene vagamente osé (“*Ciò che vide il maggiordomo dalla serratura*”), ma nel 1898 produsse il primo cortometraggio fumettistico americano, *The Katzenjammer Kids* (I nostri *Bibì e Bibò*, 1898) che fu seguito da molti altri *short*. La Edison intendeva mantenere una posizione di assoluto monopolio sul nuovo mercato, e accoglieva la nascente concorrenza con immediate cause per violazio-

ne di brevetto, al punto che per un breve periodo l'industria americana del cinema entrò in crisi: i produttori non si fidavano a girare nuovi film con il rischio di problemi legali, e preferivano importare prodotti sicuri dall'Europa.

Sul fronte dei disegni animati le vicende erano altrettanto intricate; tra gli studi che cominciarono a sorgere negli anni Dieci e che si scambiavano (e rubavano) di continuo i collaboratori, i più importanti furono quelli di John Randolph Bray, fondato nel 1913, l'International Film Service



dell'editore Hearst, (1915), il Pat Sullivan Studio (1916). Molti autori di *comics*, tra cui John R. Bray, Earl Hurd e Pat Sullivan, li lasciarono per i disegni animati. Il più famoso passaggio dal fumetto al cinema fu quello del *cartoonist* Larry Semon, divenuto poi il popolare Ridolini.

Per tutti gli anni Dieci del secolo scorso i filmati venivano presentati nell'ambito degli spettacoli di *vaudeville*, di solito come numero finale, oppure nei Nickelodeon, locali spesso annessi a sale gioco istituiti verso il 1900; solo nel 1910 furono edificati i primi cinematografi veri e propri. Insieme al *Feature*, cioè il lungometraggio principale, i cinema proiettavano serial a puntate, newsreel (cinegiornali) e la cosiddetta "comica finale" come quelle rese famose da Charlie Chaplin o Laurel & Hardy.

**Primati.** I francesi insistono nell'affermare che il famoso filmato dei fratelli Lumière intitolato *Le Jardinier et le petit espiègle ou L'arroseur arrosé* (1895) sia ispirato a una tavola di Vogel e dunque costituisca il primo film tratto da un fumetto; tuttavia, in un'intervista rilasciata a George Sadoul nel 1948, Louis Lumière dichiarò di non aver mai visto le due pagine. Il diritto di primogenitura sembrerebbe spettare agli americani, in quanto nel 1897 uscì uno *short* intitolato *Dance of the Yellow Kid*. In realtà il breve film, noto anche come *The Leander Sisters*, non aveva nulla a che vedere con il personaggio e presentava un balletto. Salvo nuove scoperte si può affer-




mare dunque che i primi film sicuramente tratti da un fumetto sono il già citato *Ally Sloper*, inglese, e l'americano *The Katzenjammer Kids*, entrambi prodotti nel 1898, che si può considerare la prima serie dal vero dedicata agli stessi personaggi, anche se in realtà composta da soli due episodi.

Il primo lungometraggio tratto da un fumetto fu *Kitty Cobb* (1914). Nel 1900 *The Enchanted Drawing* costituì il *trait d'union* tra cinema e fumetto. Nel 1911 Winsor McCay, inventore di *Little Nemo*, trasferì il suo personaggio nel primo importante disegno animato americano. La prima serie in animazione con un personaggio ricorrente è *Snookums (Cirillino)*, composta da 15 episodi. In occasione della sua uscita fu coniata la denominazione *Animated Cartoons*. La serie con il maggior numero di episodi fu *Mutt and Jeff* (1916), con non meno di 279 uscite. In Europa l'Inghilterra si rivelò il Paese più prolifico in fatto di trasposizioni fumetto-cinema. Ne furono realizzate anche in Svizzera, Germania, Francia, Svezia, Argentina, Brasile. In Italia fu necessario attendere il 1942 per il primo film tratto da una serie illustrata: *Cenerentola e il Signor Bonaventura*, interpretato e diretto da Sergio Tofano.

Alfredo Castelli







# Lettura

*LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO*



ALBERTO VIGEVANI ATTRAVERSO  
I SUOI LIBRI E I SUOI INCONTRI LETTERARI

# ERA QUEL CHE LEGGEVA

UN FIGLIO SULLE TRACCE DEL PADRE TRA  
SCOPERTE GIOVANILI E PASSIONI DELLA MATURITÀ

di MARCO VIGEVANI

«**C**hi è stato Alberto Vigevani? Un poeta che ha scritto romanzi». Parafrasando la nota definizione di Lalla Romano, si potrebbe dire che Alberto Vigevani è stato un lettore che ha scritto romanzi. La passione per i libri che ha segnato in modo eccezionale la vita di mio padre – quella “febbre dei libri” che ha dato il titolo a una raccolta di ricordi e avventure librarie, diventata ormai un piccolo classico – non va infatti intesa solo fisicamente, quasi feticisticamente, come culto dell’oggetto di carta, ricerca del pezzo raro. L’amore per il libro e la lettura nasce nell’infanzia di un orfano di madre dal temperamento malinconico e solitario (che si intravede nel Giacomo di *Estate al lago* affacciato su un «paesaggio di nebbie, di palazzi grigi, destinato a chiudere la sua immaginazione in un sentimento di inani-

tà che lo rendeva pigro, sottilmente infelice»), un ragazzo che trova alimento per la sua fantasia accesa e un poco morbosa nelle avventure esotiche di Emilio Salgari, di Jules Verne e di Jack London o in quelle fantastiche di *Saturnino Falandola* e del *Barone di Münchhausen*, nei tragici destini di *Senza Famiglia* o di *Incompreso*, ma anche nei fumetti del *Corriere dei Piccoli* e persino nelle figurine Liebig o nelle raccolte di francobolli dell’Africa Orientale Italiana, parte di quell’impero che sarebbe crollato di lì a poco come una quinta di Cinecittà ma che ancora eccitava la mente di quello che oggi si chiamerebbe un *teenager*.

A giudicare dai suoi ricordi vivissimi di luoghi, odori, cinema, negozi, attori, automobili che sono tra i principali personaggi del suo *All’ombra di mio padre*, non sembra però che il bambino e poi il ragazzino cercasse nella lettura quello che

la realtà non riusciva a offrirgli, ma piuttosto che le storie narrate e auto-narrate costituissero per lui una sorta di esaltatore del gusto che trovava anche nella vita e una specie di pietra di paragone alla quale accostare le scene che si presentavano ai suoi occhi. Il lettore non come un essere cieco al resto del mondo, ma occupato in un avanti e indietro incessante tra le pagine scritte e la realtà esterna, in cui nessuno dei due poli può essere compreso e addirittura esistere senza riferirsi all'altro. Per mio padre non solo i libri e il mondo si parlavano in continuazione, ma anche le arti visive e il cinema erano in un costante colloquio col mondo cosiddetto esterno. Quante volte l'abbiamo sentito parlare di un «cielo tiepolesco» o alla Turner, non perché non sapesse apprezzare la visione naturale così come si presentava, ma perché la cultura era il suo modo di vedere e di arricchire l'esperienza sensoriale.

Nell'adolescenza di Alberto si affacciano altri scrittori più impegnativi e tra questi molti tedeschi che si cominciavano allora a tradurre in italiano o che trovava in edizioni francesi: Döblin, Schnitzler, Rilke, Mann (di cui oltre ai *Buddenbrook* rileggeva fino in tarda età i romanzi del ciclo di *Giuseppe e i suoi fratelli*) e anche Nietzsche: «Mio padre, socio della Dante Alighieri, mi accompagnò alla piccola biblioteca circolante dell'associazione, in via Gesù (o Sant'Andrea) di cui divenni assiduo frequentato-



re, anche, penso, per la grazia della giovane e bella bibliotecaria, in quegli anni Camilla Cederna... Ma presto anche la Dante Alighieri non mi bastò più e mi feci iscrivere al Circolo Filologico, che mi servì, con le sue tristi e buie sale, di rifugio e pretesto "culturale" quando, cattivo allievo quanto assatanato lettore, bigiavo le lezioni alle medie» (da *La febbre dei libri*, p. 10). Ma si nutre anche di D'Annunzio, non solo per le «scosse sensuali» dei suoi romanzi ma per l'uso avventuroso e inebriante del lessico e dei ritmi musicali della lingua: presto lo abbandonerà, come i suoi amici ermetisti, che pure dal tanto deriso Vate erano stati influenzati.

Intorno al 1936, anno della morte del padre amatissimo, si situa probabilmente anche la sua maturazione politica antifascista (con la guerra di Spagna) e intellettuale: l'interesse per il cinema e il teatro espressionista, per Kafka e poi soprattutto la passione, anzi quasi la devozione per la letteratura francese. La *NRF* (Nouvelle Revue Française) alla quale

è abbonato e i suoi autori, Julien Benda, André Gide, Valéry Larbaud, Paul Valéry, Roger Martin Du Gard, Paul Claudel diventano i suoi punti di riferimento e il francese la lingua della libertà e dell'apertura al mondo di contro alla chiusura autarchica del fascismo: rafforzerà questo legame lo studio all'Università di Grenoble allorché deve interrompere gli studi in Italia a causa delle leggi razziali. Ma come dimenticare i due adora-

## LO SCRITTORE IN LAGUNA

Alberto Vigevani a Venezia nel 1975, in occasione del Premio Campiello, dove fu tra i finalisti con il romanzo *Il grembiule rosso* (Mondadori). La foto è di Carla Cerati.

### LA BIBLIOTECA DI UN LIBRAIO SCRITTORE

ti e opposti numi dell'Ottocento, Balzac e Stendhal, il borghese e l'antiborghese tra i quali oscillerà per tutta la vita e non solo in letteratura. E Proust, forse l'influenza più forte sul lettore-scrittore – basti dire che l'edizione completa della *Recherche* in 18 volumi, Collection complète en chiffon de Bruges, Gallimard, Paris, 1931 per un totale di 900 franchi – è la prima spesa folle del futuro libraio antiquario (che naturalmente non la rivenderà mai).

Il tradimento che la Francia compie dei suoi ideali con Vichy e il collaborazionismo della *NRF* sotto la direzione del nazista Drieu La Rochelle, segnano anche il distacco sofferto ma deciso di mio padre dalla letteratura francese del Novecento (rimangono non solo i grandi autori dell'Ottocento ma anche Pascal, Saint-Simon di cui amava le minuziose descrizioni di corte e il fluviale e per me misteriosissimo Sainte-Beuve): quando Adelphi tira fuori dai cassetti in cui l'aveva chiuso Luciano Foà il pamphlet antisemita di Léon Bloy per il suo «valore letterario», mio padre si schiera pubblicamente con Cesare Segre ed altri nel condannarne la pubblicazione. Nel dopoguerra il suo radar di lettore si dirigerà verso la letteratura anglosassone ed ebraico-americana, mentre gli scaffali d'Oltralpe rimarranno congelati alla fine degli anni Quaranta con poche eccezioni, soprattutto di grandi storici come Bloch e Braudel di cui leggeva avidamente tutto quello che veniva man mano pubblicato. Tra gli inglesi oltre a Thackeray, Dickens, Meredith, Austen, le sorelle Brontë, Stevenson, Conrad spiccano gli scrittori di Bloomsbury, un circolo che lo attraeva particolarmente: la Woolf, ma anche Lytton Strachey e Vita Sackville West e tutto quello che sul circolo si pubblicava in italiano, come il Ritratto di un matrimonio di Nigel Nicolson. Men-

tre tra gli americani, non conoscendo sufficientemente l'inglese, leggeva man mano tutto quello che usciva di Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, ma soprattutto quello che considerava il capolavoro assoluto della narrativa ebraico-americana, *Chiamalo sonno* di Henry Roth nella traduzione di Mario Materassi, figlio del grande violinista suo amico. Dei due Singer, Isaac Bashevic e Israel Yehoshua aveva tutto ciò che era uscito e considerava IB Singer il più grande scrittore del secondo Novecento, insieme con quel grandissimo autore di un solo libro, *Le botteghe color cannella*, Bruno Schulz.

Nella sua biblioteca – che è stata ora donata all'Università di Bologna nella sede distaccata del Dipartimento di Beni culturali di Ravenna – si trovano le tracce di un lettore non specialista, certo non accademico e sicuramente onnivoro, ma con alcuni filoni molto precisi: oltre alla già citata letteratura francese, i russi quasi tutti in traduzione francese e rilegati in tela rossa, blu o gialla, Cecov, Dostojevskij, Turgenev, Gonciarov ma anche i meno noti Saltykov-Scedrin de *I signori Golovlev* o Aksakov della *Cronaca di famiglia*, che costeggiano la sua passione per le cronache e per i diari, come quelli di Samuel Pepys o di Daniel Defoe di cui apprezzava anche la grossolana materialità ovvero la sincerità proto-capitalistica, o i libri di Boswell e di Swift.

Non essendo e non volendo essere considerato

LE PRIME AVVENTURE DI LETTORE  
NELLA BIBLIOTECA CIRCOLANTE  
DI VIA DEL GESÙ, DOVE BIBLIOTECARIA  
ERA LA GIOVANE CAMILLA CEDERNA

un “letterato” la storia e l’antropologia occupavano un posto di grande rilievo nella sua curiosità e nei suoi scaffali: Lévy-Strauss, i già citati Bloch e Braudel, ma anche William Shirer *La caduta della Francia*, Franco Venturi *Il Settecento riformatore*, Pirenne e Huizinga. Un posto a parte merita Walter Benjamin, non tanto quello più filosofico (la filosofia lo interessava poco, gli pareva troppo astratta, e suscitava la sua curiosità soltanto se entrava in contatto con la letteratura, come nel caso di Emile Bergson, o con la tradizione ebraica e tramite questa di nuovo con la letteratura come nel caso di Gerschom Scholem), ma l’autore di *Parigi capitale del XIX secolo* e dei celeberrimi saggi sui *Passages* parigini. Tra l’altro Benjamin, nel pantheon intellettuale ebraico del XX secolo, condivideva con Schulz e con Marc Bloch la tragica fine per mano nazista. Non si era mai sottoposto a una psicoanalisi, non certo perché fosse turbato dal carattere poco scientifico e molto sciamanico della disciplina (che anzi non poteva che piacergli) ma forse per affezione alle proprie nevrosi, e leggeva avidamente quel grande scrittore di Freud, e anche Jung lo interessava per i suoi archetipi, nonostante lo detestasse per il suo sottile antisemitismo.

Nutrendosi di libri come ci si nutre di cibo, non disdegnava affatto i gusti forti e magari poco letterari del “giallo”: dai precursori come Gaboriau (di cui aveva le squillanti prime edizioni in pelle) ai maestri come Chandler e Hammett fino ai “Gialli Mondadori” che teneva sul comodino come blandi sonniferi o portava con sé – insieme all’inseparabile cartella in cuoio con l’ultimo dattiloscritto a cui stava lavorando – nei suoi



viaggi in treno.

In questa carrellata veloce e certamente lacunosa su una “biblioteca di lettura” di oltre seimila volumi, non ho parlato degli italiani: ne leggeva pochi, sia di classici sia di suoi contemporanei: a Manzoni anteponeva Ippolito Nievo, a Dante Boccaccio, a Petrarca l’Ariosto, leggeva appassionatamente Casanova per la sua sregolatezza e per il suo ritratto senza veli della società del suo tempo, amava la Scapigliatura e su tutti il Dossi. Molti poeti e tra questi molti amici: da Vittorio Sereni, grande amico di tutta la vita, a Sandro Penna, a Giorgio Caproni, a Montale, a Rebora, a Saba forse il poeta che più lo toccava tra gli italiani. Scorrendo ancora questa biblioteca “mentale”, giacché non si trova più dov’era in casa mia, vedo i romanzi di due amici del Forte, Enrico Pea e Alessandro Bonsanti, di Carlo Emilio Gadda, quelli di Primo Levi, di Natalia Ginzburg e di Lalla Romano, quelli di Romano Bilenchi e di Luigi Meneghello.

Chissà quanti libri ho dimenticato in questo inventario! Forse ne è venuto fuori però il carattere di Alberto Vigevani – lettore appassionato, variegato ma non disordinato – e senz’altro per me la rinnovata consapevolezza di quel testimone da lettore a lettore che mio padre mi ha passato, come in una staffetta.

**Marco Vigevani**

UNA CURIOSA COLLEZIONE SETTECENTESCA  
ALL'ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA

## PASSIONE FRANCESE

NEL MERAVIGLIOSO PATRIMONIO DI 800 MILA  
VOLUMI È CONSERVATA ANCHE UNA SEZIONE  
MOLTO INTERESSANTE SFUGGITA ALLE CENSURE  
PREVISTE PER I VOLUMI RITENUTI "LIBERTINI"

di DANIELA CAMURRI



### VITE VERE E INVENTATE

Antoine Bret, *Mémoires sur la vie de  
Ninon de Lenclos par M. B\*\*\*\**,  
Amsterdam, François Joly,  
MDCCLVIII, antiporta con ritratto  
di Ninon de Lenclos e frontespizio.



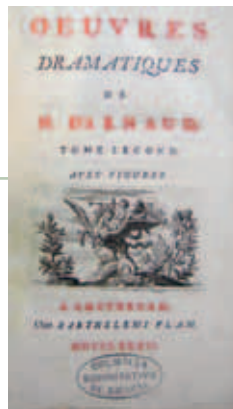
## LA PERIFERIA AL CENTRO

Baculard d'Arnaud, François-Th. M., *Oeuvres dramatiques*, Amsterdam, Barthelemy Vlam, 1782, tomo II; Françoise-Albine, Madame\*, *La vertu persecutée ou lettres du Benoist Colonel Talbert...*, Dresde, Walther, 1767.

**L**a Biblioteca comunale dell'Archiginasio di Bologna, che conserva oggi 800 mila volumi, possiede tante preziose rarità librerie e tra queste alcune centinaia di volumi di opere letterarie in lingua francese, stampate nel secolo XVIII e provenienti dalle librerie di esponenti dell'aristocrazia e del mondo accademico bolognese, ma anche dalle biblioteche dei collegi e dei conventi, veri centri di diffusione culturale durante tutto il Settecento nella città felsinea e che testimoniano della passione per la lettura diffusasi nel corso del XVIII secolo anche grazie ai grandi progressi tecnici raggiunti nell'arte della tipografia.

Bologna in età moderna è sempre stata ricca di biblioteche private, di proprietà di alcuni ordini religiosi, che spesso le aprivano ai dotti dell'epoca. Le scuole pubbliche gestite dai Gesuiti (Scuole di Santa Lucia e di San Luigi) e dai Domenicani (Studio teologico) costituivano centri di studi la cui attività rivaleggiava con quella dell'Università e, se durante il Medioevo e il Rinascimento le biblioteche conventuali conservavano quasi esclusivamente testi antichi scritti nelle lingue classiche, è a partire dal secolo XVII che le collezioni si accrebbero con l'inclusione di opere letterarie nelle lingue moderne, in particolare in francese, la lingua parlata in tutte le corti europee. L'aumento della produzione tipografica favorì la formazione di collezioni e arricchì le biblioteche che continuarono ad incrementare i loro patrimoni, fenomeno che, come in tutta Europa nel XVIII secolo, portò alla costruzione di nuove sale, progettate appositamente per la custodia e la conservazione dei libri.

La fama delle raccolte bolognesi era già tale alla



fine del XVIII secolo che nel 1796, al momento della Campagna d'Italia di Bonaparte, i membri della Commission pour la recherche des objets de science et d'art che giunsero a Bologna al seguito dell'Armée, incaricati di requisire i libri e i codici più antichi e preziosi per arricchire le collezioni della nuova Bibliothèque Nationale Française, portavano con loro come guida le informazioni su alcune delle biblioteche conventuali cittadine, tratte dai diari di viaggio di alcuni grandi intellettuali del Grand Tour, come Maximilien Misson, Bernard de Montfaucon, Charles de Montesquieu, Charles de Brosses.

Con le armate rivoluzionarie giunsero in Italia anche le leggi francesi sui beni degli ordini religiosi e tra 1797 e 1810 quasi tutti i ricchi conventi bolognesi furono soppressi.

I beni di 299 istituti religiosi furono devoluti allo Stato e venduti all'asta e con la loro soppressione si interruppe un'esistenza secolare che in alcuni casi provocò la dispersione quasi totale dei patrimoni culturali conservati in questi luoghi, primi fra tutti i documenti d'archivio e le raccolte librerie.

I commissari erano però interessati quasi esclusivamente alle opere manoscritte antiche e medievali e tralasciarono quasi completamente le collezioni di opere moderne che rimasero nell'abbandono più assoluto sino alla creazione di quella Biblioteca Dipartimentale che, attraverso un percorso iniziato nel 1797 che vide la biblioteca dapprima ospitata nelle ex scuole gesuitiche e poi

## TRA FIABE E DOTTORI

Da sinistra, frontespizio di François Rabelais, *Les oeuvres de M. F. Rabelais docteur en médecine...*, MDCLIX; Esope, *Les fables d'Esope, et de de plusieurs autres excellents mythologistes...*, Amsterdam, Roger, MDCCXIV.

### BIBLIOTECHE STORICHE D'ITALIA

nel convento dei domenicani, doveva condurre alla collocazione definitiva della Biblioteca nel palazzo dell'Archiginnasio nel 1838, molti anni dopo la fine dell'epoca napoleonica. Dopo l'Unità d'Italia, la legge del 7 luglio del 1866 di soppressione delle corporazioni religiose stabili che libri e manoscritti presenti negli edifici passati allo Stato sarebbero dovuti essere devoluti alle biblioteche pubbliche, e in questo modo altre migliaia di volumi andarono ad aggiungersi al già considerevole patrimonio librario della biblioteca pubblica. Moltissimi libri finirono anche sulle bancarelle dei librai e nelle botteghe degli antiquari e furono poi acquistati nell'Ottocento da collezionisti e amatori di edizioni antiche, che a loro volta li donarono alla biblioteca con una lunga serie di legati testamentari. Da questi pochi cenni che riassumono la lunga storia della Biblioteca si può già comprendere come il passaggio dei libri dalle biblioteche originarie alle collezioni pubbliche non sia avvenuto senza problemi e come risulti oggi difficile risalire alla provenienza dei testi antichi conservati all'Archiginnasio, molti dei quali non recano l'indicazione della biblioteca d'origine proprio perché all'atto della loro catalogazione se ne era già persa memoria. I romanzi francesi del XVIII secolo ritrovati alla biblioteca dell'Archiginnasio vedono una punta massima di edizioni risalenti al periodo 1751-1800 (220 nell'intero cinquantennio), epoca che corrisponde al momento di maggiore espansione della cultura francese in Italia tra il periodo illuminista e quello rivoluzionario. Questo arco temporale è preceduto dal cinquantennio 1701-1750 con 75 occorrenze, mentre nell'intero XVII secolo i romanzi presenti sono soltanto 40, anche se va sottolineato che alcune delle opere edite nel secolo XVIII sono in realtà riedizioni dei testi di

alcuni grandi classici del passato, come François Rabelais, Marguerite de Navarre, Marin Le Roy de Gomberville. A livello statistico osserviamo che l'anno di edizione maggiormente rappresentato nel repertorio è il 1782, nel quale sono state stampate o è iniziata la stampa di 17 opere (alcune edizioni in parecchi volumi coprono, infatti, un arco di più anni).

Il volume più antico individuato è costituito dalla celebre raccolta di novelle di Marguerite de Navarre, *Héptameron ou histoire des amants fortunés* (1615), mentre non vi sono romanzi francesi risalenti al primo quindicennio del secolo XVII. Dobbiamo invece segnalare la presenza di un'antica edizione del 1558, *Les oeuvres de M. F. Rabelais, Docteur en Médecine contenant cinq livres, de la vie, faits et dits héroïques de Gargantua, et de son fils Pantagruel. Plus la Prognostication Pantagrueline, avec l'oracle de la Dive Bacbuc et le mot de la Bouteille. Augmentée des Navigations et Isle sonante... Le tout par M.r Fr. Rabelais*, stampata a Lyon, Chez Jean Martin, 1558. Il volume non rientra in questo repertorio, limitato al XVII e XVIII secolo, ma ci sembra importante segnalarlo per la rarità dell'edizione, un in-12° con incisioni, appartenente alla biblioteca dei padri Barnabiti, fatto già di per sé rimarchevole poiché Rabelais per lungo tempo non godette certamente di buona fama presso i religiosi.

Di molti dei più celebri autori francesi sono presenti all'Archiginnasio le opere complete in edizioni spesso molto curate e arricchite da immagini ed incisioni: sono state repertorate le *Oeuvres complètes* di François Baculard D'Arnaud, Denis Diderot, Charles Rivière Dufresny, Bernard de Fontenelle, Jean de La Fontaine, J. François Marmontel, Charles-Louis de Monte-



squieu, Alexis Piron, François Rabelais, Jean-François Régnaud, Mme Marie-Jeanne Riccoboni, Jean-Jacques Rousseau, Charles de Saint-Évremond, François-Marie Arouet de Voltaire. Proprio di quest'ultimo nelle raccolte della biblioteca è compresa la grande edizione delle *Oeuvres* in 70 volumi con dediche, prefazioni e legatura con incisioni in oro, con indice alfabetico e cronologico e piano dell'opera nell'ultimo volume. L'opera è dedicata a S.M. il Principe di Prussia Federico II, il grande protettore illuminato di Voltaire.

Anche gli altri *philosophes* francesi, Diderot e Rousseau *in primis*, sono ben rappresentati sia con edizioni di opere singole sia con grandi raccolte; in particolare la *Collection complète des oeuvres* di Jean-Jacques Rousseau stampata tra 1782 e 1789 (a Genève, senza indicazione dell'editore, ma che sappiamo essere stata stampata da Pierre-Alexandre Du Peyrou, come riportato dal catalogo della Bibliothèque Nationale) in una grande edizione in-4° in 17 volumi illustrati, proveniente dalla collezione di Antonio Magnani, bibliotecario dell'Istituto delle Scienze, mentre soltanto alcuni volumi (dal IV all'VIII e il XII) sono duplicati nella collezione di Pelagio Palagi (1775-1860), artista e collezionista di edizioni rare. Una riedizione della stessa opera nel più piccolo formato (in-12°) in 35 volumetti proviene dai fondi della Biblioteca Comunitativa (come era denominata nel 1811 la biblioteca comunale) senza altre indicazioni, mentre un'ulteriore ristampa in 33 volumetti in-8° edita da Pierre Maltou e da Du Peyrou proviene da un altro collezionista, Alberto Dallolio (1852-1935), sindaco di Bologna e senatore del Regno.

Non soltanto le opere dei grandi autori sono presenti nelle biblioteche settecentesche bolognesi,



bensì anche romanzi e racconti che oggi potremmo definire “di nicchia”, indice dell'esistenza di lettori sofisticati e informati sulle ultime tendenze d'oltralpe e che oggi costituiscono il materiale più interessante per i ricercatori. Rientrano in questa ampia categoria le opere di genere noir di Baculard d'Arnaud, *Les liaisons dangereuses* di Laclos, capolavoro della letteratura libertina, il picaresco *Gil Blas* di Lesage, ma anche le *Lettres* della cortigiana Ninon de Lenclous, attribuite ad Antoine Bret, ma in realtà opera di Louis Damours o forse addirittura di Claude-Prosper Jolyot de Crébillon. Questi, come altri romanzi della letteratura libertina, a volte anche portatori di un pensiero politicamente sovversivo, sono i testi che meglio rappresentano il momento di grande effervescenza intellettuale e sociale vissuto in Francia nella seconda metà del XVIII secolo, e di riflesso anche nei Paesi vicini come l'Italia, dove queste opere giungevano grazie ai viaggi dei nostri intellettuali nella capitale francese e grazie a importatori “clandestini” che nei loro carri, tra ponderosi volumi di opere teologiche e trattatistiche, celavano anche pubblicazioni meno ortodosse, sul cui commercio la censura papalina avrebbe avuto certamente qualcosa da ridire. Dobbiamo sottolineare, inoltre, come le opere della letteratura clandestina siano giunte alla Biblioteca tanto da collezioni di privati cittadini, formatesi nel XIX secolo, attraverso acquisti sul mercato antiquario (come, ad esempio, le librerie di Pelagio Palagi e di Matteo Venturo-

## SINTESI DI UNA CIVILTÀ

Voltaire, François-Marie Arouet de \*, Contes de Guillaume Vadé., s.l., s.e., MDCCLXIV, frontespizio.

### BIBLIOTECHE STORICHE D'ITALIA

li), quanto attraverso le raccolte della prima Biblioteca Comunitativa, da quella di Magnani o dall'abate spagnolo Muñoz (1777-1847), grandi acquirenti di volumi inusuali e spesso proibiti per ragioni politiche o religiose, o per il contenuto licenzioso. Ad esempio dalla collezione di Muñoz proviene il testo libertino *Histoire du prince Apprius extraite de l'histoire du monde, Constantinople* e questo, opera di Pierre François Godard de Beauchamps, che è forse il libro più curioso tra quelli della raccolta: si tratta di un testo satirico licenzioso del 1728 (pubblicato apparentemente all'Aja dall'editore immaginario Van den Kieboom) che in una delle due copie provenienti dalla sua libreria contiene la *Clef pour entendre l'Histoire du Prince Apprius*, ovvero sia un dizionario per identificare i personaggi citati *en travesti* e sciogliere le complesse finzioni dietro le quali l'autore cela fatti e persone della corte francese. Ma come giungevano a Bologna, città papalina, queste pubblicazioni clandestine o sovversive? Diversi librai di origine francese, come i Bouchard, attivi a Firenze e a Bologna, o i Faure di Parma, o i Guibert ancora a Firenze, garantivano l'approvvigionamento di novità agli intellettuali locali. I Bouchard, in particolare, furono attivissimi e intrattennero ottimi rapporti anche con la nobiltà bolognese, della quale furono i principali fornitori. Negli anni '50 e '60 del XVIII secolo, Joseph Bouchard fu in rapporto

costante con i tipografi Cramer e Gosse di Ginevra, editori rispettivamente delle opere di Voltaire e di Fontenelle e raccolse anche le sottoscrizioni per la grande edizione delle opere di Pierre Corneille curate da Voltaire, mentre nel 1764 acquistò ben 80 copie dei *Contes de Guillaume Vadé* prima ancora della loro uscita sul mercato svizzero. Dal verbale di un'ispezione compiuta

nella sede fiorentina della libreria nel 1749, apprendiamo che nella sua bottega si trovavano testi licenziosi come *La saxe galante* di Poellnitz, *Les amours de Zéokinizul* attribuito a Crébillon fils, *L'académie des dames* di Chorier, *L'épître à Uranie* di Voltaire e il *Tractatus* di Spinoza, importati in mezzo a pile di trattati, a volte nascosti nel doppiofondo dei cassoni di volumi accademici o attraverso le valige diplomatiche di alcuni importanti membri dell'aristocrazia nei loro viaggi a Parigi. A Bologna, nella seconda metà del secolo, anche Baralli, Bouville e La Ferté ottennero licenza per vendere «libri e carte francesi», mentre nel XVII se-

colo era stata attiva la libreria di Nicolas du Solier, ma la «libreria sotto il portico delle Scuole» di Bouchard e Guibert, soci dal 1758, fu la testa di ponte del commercio dei librai francesi in città e rifornì sia la nobiltà che le librerie dei conventi maggiori. Come ha ricostruito Renato Pasta, i librai Guibert-Bouchard furono certamente in contatto con l'aristocrazia bolognese e divennero i fornitori di libri di scienze naturali e di medici-



na dell'Istituto delle Scienze, mentre è provata la loro relazione con la famiglia del senatore Bonfioli Malvezzi. Bouchard diffuse in Italia le opere di autori moderni come Defoe, Mandeville, Swift, Leibnitz e tra il 1773 e il 1784 la libreria si rivolse molte volte alla Société Typographique de Neuchâtel per ordinare i classici degli autori più noti. L'ordine del 30 ottobre 1773, conservato nella sezione manoscritti della Bibliothèque publique universitaire de Neuchâtel (ms. 1162), è composto di: due copie dell'*Histoire philosophique* di Raynal, quattro copie de *L'an 2440* di Mercier, due delle *Oeuvres* di Montesquieu, due de *L'esprit des lois*, due della *Collection complète des oeuvres de J.-J. Rousseau*, un esemplare dei *Principia mathematica* di Isaac Newton. È interessante osservare come accanto ad opere filosofiche figurino il racconto *L'an 2440* di Mercier, autore condannato dalla censura, che andò presto esaurito, poiché l'anno successivo il libraio ne ordinò altre copie. Dal 1787 il negozio bolognese divenne dei soli Bouchard, che lo gestirono sino almeno al 1814, affermandosi come i maggiori diffusori in città della cultura d'oltralpe, attraverso l'importazione tanto delle opere dei *philosophes* quanto dei nuovi romanzieri francesi ed inglesi, come testimoniano molti dei testi presenti nel nostro repertorio.

La ricostruzione della provenienza delle opere francesi è oggi particolarmente difficoltosa poiché lo smembramento operato a partire dalla fondazione della Biblioteca, nonché la stessa catalogazione per materie, che ha portato allo scioglimento delle librerie giunte da lasciti o da soppressioni, rendono estremamente difficile ricostruire il percorso che riconduce ai nuclei bibliografici originari, i cui inventari sono stati redatti in modo occasionale e sovente incomple-

to. Molto spesso l'indicazione della provenienza del volume non compare sulla scheda del catalogo bibliografico, a volte invece la si ritrova annotata a penna sul retro della pagina di copertina o sullo stesso frontespizio dei libri. Queste incerte e sbiadite scritte sono oggi l'unica traccia attraverso la quale è possibile cercare di risalire ai proprietari dei volumi e tentare di ricomporre almeno idealmente le collezioni provenienti da biblioteche private, spesso rilegate tutte allo stesso modo, secondo un ordine interno e con ex libris del proprietario. Nel momento in cui venne riorganizzata la Biblioteca Comunitativa e nacque, di fatto, la moderna biblioteca dell'Archiginnasio, fortunatamente i bibliotecari apposero all'interno del piatto anteriore (a volte su quello posteriore) di ogni volume l'indicazione della sua provenienza, utilizzando come indicazione il nome dell'antica congregazione religiosa (Barnabiti, Francescani, Gesuiti, Osservanti, Domenicani) o della biblioteca originaria (è il caso della Biblioteca del convento francescano dell'Annunziata). In seguito, questo sistema venne mantenuto utilizzando, allo stesso modo, il cognome del privato che aveva donato o venduto la propria libreria all'istituzione (Rusconi, Venturoli, etc.). La generica indicazione «Comunitativa» venne invece apposta sui volumi dei quali non era stato possibile rintracciare la provenienza, anteriore alla formazione della prima biblioteca pubblica. Oggi questi libri costituiscono una preziosa testimonianza della vita intellettuale e sociale di una città d'Ancien Régime, delle sue relazioni con i Paesi europei più avanzati e delle grandi reti che attraversavano un'Europa politicamente divisa ma strettamente interconnessa attraverso i suoi letterati e i suoi artisti.

**Daniela Camurri**

IL RUOLO E LE ATTIVITÀ  
DELLA FONDAZIONE CORRIERE DELLA SERA

# UN CUORE ANTICO

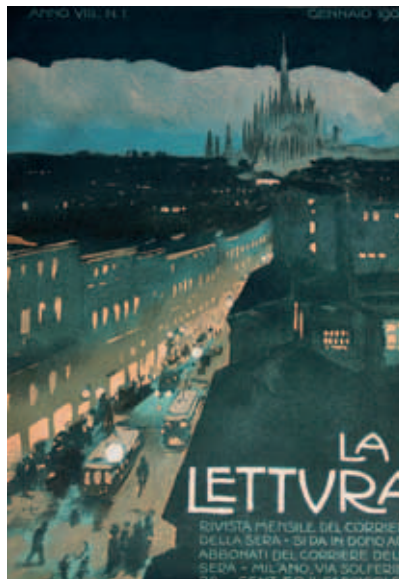
NEL 2001, IN OCCASIONE DEI FESTEGGIAMENTI PER I 125 ANNI DEL QUOTIDIANO DI VIA SOLFERINO, VENNE DECISO DI COSTRUIRE UN PONTE TRA LA STORIA PASSATA DEL GIORNALE E GLI ORIZZONTI PRESENTI E FUTURI DELL'EDITORIA

di *ROBERTO STRINGA*

## GIOIELLI DI FAMIGLIA

In alto a destra,  
una copertina  
de *La Domenica  
del Corriere*,  
fondata nel 1899.

Qui a fianco,  
*La Lettura*,  
nata nel 1901,  
e il *Corriere  
dei Piccoli*,  
1908.



**I**l futuro ha un cuore antico, titolava nel 1956, Carlo Levi una raccolta dei suoi reportage dall'Unione Sovietica. Oggi «il futuro ha un cuore antico» bene racconta il percorso della Fondazione Corriere della Sera in questi suoi 14 anni di vita. Fin dalla sua costituzione nel 2001, in occasione delle celebrazioni dei 125 anni del quotidiano di via Solferino, è stato subito chiaro come fosse necessario costruire un ponte tra la storia passata del giornale e gli orizzonti presenti e futuri di un mondo, quello dell'editoria, in grande e continua trasformazione. D'altra parte, l'articolo 3 dello statuto stabilisce che la prima funzione a dover essere svolta dalla Fondazione è quella di «ordinare, conservare, valorizzare, promuovere e diffondere presso il pubblico la conoscenza del patrimonio storico, fotografico, iconografico, culturale, aziendale, archivistico in genere del *Corriere della Sera*, dei quotidiani, dei periodici, delle case editrici del Gruppo RCS MediaGroup e dei loro giornalisti ed autori anche quale riferimento per i processi produttivi di quotidiani, stampa e mezzi di comunicazione in genere». Il punto di partenza di tutto, il cuore pulsante intorno al quale si sono via via fatte nascere le diverse attività, non poteva quindi che essere l'immenso patrimonio archivistico del *Corriere*. Si tratta di un complesso documentario unico nel panorama italiano per la varietà e la qualità delle tipologie attestate: dai carteggi con i maggiori personaggi della vita politica e culturale italiana ai materiali grafici e fotografici; dalla documentazione amministrativo-gestionale di una delle maggiori imprese editoriali italiane alle raccolte rilegate in volumi del giornale e delle numerose testate periodiche edite nel corso di oltre un secolo. È evidente come un giacimento che presenti tali caratteristiche qualitative e quantitative



costituisca una risorsa di ricerca di enorme portata: lo provano le continue richieste di consultazione, la varietà delle quali esemplifica meglio di ogni altra cosa come percorsi di studio anche tra loro differenti finiscano per incrociarsi in qualche punto la storia del *Corriere*.

Ordinare e mettere a disposizione questi materiali, in modalità gestionali che ne garantiscano la salvaguardia, è dunque uno degli aspetti chiave dell'attività della Fondazione, reso ancora più complesso, ma anche più affascinante, dalla possibilità pressoché illimitata di espansione attraverso fondi aggregati che presentino elementi di continuità con il deposito principale. Sono spesso gli stessi giornalisti o collaboratori della testata, oppure le loro famiglie o le istituzioni che ne gestiscono l'eredità, a desiderare che le proprie carte meno private convergano nel grande alveo dell'archivio del giornale: la schedatura e il rior-

dino dei materiali permettono di collazionarne i contenuti e in tal modo contribuiscono a una visione allargata della vita intellettuale che ruotava intorno al *Corriere*. Gaetano Afeltra, Enzo Biagi, Emilio Tadini, Oriana Fallaci, Fernanda Pivano, Eugenio Balzan sono alcuni dei personaggi per cui questo percorso è stato fruttuosamente intrapreso.

Un discorso attiguo a questo, ma con una sua specificità, riguarda i materiali grafici che si sono conservati, spesso fortunatamente, nell'archivio e che in gran parte servivano per la realizzazione dei supplementi del *Corriere*, *La Domenica del Corriere* e il *Corriere dei Piccoli* in particolare, pubblicazioni che hanno segnato la storia dell'illustrazione per stampa quotidiana in Italia. L'allestimento di due mostre, a Palazzo Reale e alla Rotonda della Besana, dedicate a questi due periodici ha permesso di esporre al grande pubblico la ricchezza di questo deposito, ricostruendo il percorso dall'originale, spesso opera di importanti artisti, al prodotto a stampa. Due mostre d'arte, dunque, ma anche di studio, che ci hanno trasportato nel grande laboratorio grafico che si muoveva in parallelo alla testata madre. Di questa officina i grandi autori sono i protagonisti, ma il loro ruolo viene visto in funzione di una "visione editoriale" che nel caso della *Domenica del Corriere* e del *Corriere dei Piccoli* si confronta con una società ormai di massa, con quote di alfabetizzazione e di scolarizzazione in aumento, in cui la composizione del pubblico dei lettori cambia e i prodotti ad esso dedicati devono essere calibrati su nuovi bisogni e nuovi gusti. Con gli illustrati, il *Corriere* entra in una nuova fase editoriale e affronta con successo (confermato dalle tirature) lo scarto tecnologico imposto dalla società industriale. L'indagine storica sugli usi

dell'illustrazione nelle testate legate al *Corriere* si è svolta parallelamente alla riflessione sull'uso contemporaneo della fotografia, del disegno, dell'opera d'arte come veicolo e complemento della notizia o del commento. La nascita del supplemento culturale *La Lettura* – che non a caso riprende la testata dello storico mensile varato da Albertini nel 1901 – ha posto di nuovo in gioco questo complesso rapporto, e la Fondazione ha celebrato gli anniversari dell'inserito proponendo al pubblico proprio le nuove gallerie d'immagini inaugurate dal domenicale. Nel 2013 il secondo "compleanno" è stato festeggiato con una mostra alla Triennale di Milano, che ha valorizzato le copertine d'autore confezionate espressamente dai più grandi artisti italiani e internazionali: qui hanno trovato e continuano a trovare spazio le esperienze più sofisticate delle arti visive contemporanee. Anche il terzo compleanno ha segnato una tappa in questa ricerca: sono state infatti esposte le pagine che l'inserito ha dedicato ai *visual data*, un modo del tutto nuovo di fornire al lettore una lettura dei dati numerici, in cui l'informazione e i valori creativi, estetici, cercano ogni settimana una nuova sintesi.

A questo materiale legato al quotidiano di via Solferino si sono aggiunti, nel 2008, i fondi delle case editrici e delle testate periodiche del gruppo RCS. In particolare, ricchissimo per l'abbondanza e l'interesse dei carteggi tra editore e autori italiani e stranieri è l'archivio storico della casa editrice Bompiani, una fonte unica per approfondire la figura di alcuni tra i più importanti intellettuali del Novecento quali Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Umberto Eco, Alberto Moravia, Anna Maria Ortese, Elio Vittorini e Cesare Zavattini. Oltre ai pregevoli carteggi, le minute e le bozze delle opere, le proposte di tra-



## APERTA ALLA CITTÀ

Sala Buzzati, all'interno dello storico complesso di via Solferino. Sotto, conferenza di Ernesto Galli delle Loggia al Piccolo Teatro Grassi per il ciclo "150. Gli anni dell'Italia".



duzione, le schede o i pareri di lettura permettono di ricostruire l'intero percorso della creazione dell'oggetto-libro: dalla scelta dei titoli da inserire nel catalogo e dall'elaborazione di progetti editoriali allo scambio di pareri sulla realizzazione delle opere e sulle modalità di approccio ai testi da parte dei collaboratori.

Nel complesso delle attività della Fondazione, grande rilievo è stato riservato alla conservazione del patrimonio fotografico, un repertorio di immagini edite ed inedite attraverso cui si rende possibile una mappatura della traccia visiva del Novecento. Al milione di scatti custodito dalla Fondazione, infatti, si devono aggiungere gli ol-

tre 5 milioni di immagini sedimentatesi all'interno dei centri documentazione, dove sono custoditi e archiviati negativi, diapositive e stampe: i materiali documentano l'operato del corposo gruppo di fotografi interni, tra cui si ricordano Evaristo Fusar, Duilio Pallottelli, Ferdinando Scianna. La ricchezza iconografica dei periodici illustrati, che hanno caratterizzato sotto diversi profili il grande sviluppo del rotocalco nell'Italia degli anni Cinquanta del Novecento, è documentata da milioni di pellicole a colori di *L'Europeo* e *Oggi*, mentre un ricco patrimonio di stampe e negativi su lastra e pellicola copre il periodo dagli anni Venti ai primi anni della Repubblica. L'acquisto, negli anni Sessanta del Novecento, di interi archivi, quali i fondi di Armando Bruni e Fedele Toscani, ha contribuito a rendere questo complesso documentario una fonte imprescindibile per lo studio del fotoreportage italiano.

Per valorizzare l'archivio del giornale e per farlo conoscere sia al vasto pubblico che a quello specialistico, è stata avviata a partire dal 2005 un'intensa attività editoriale che ha portato alla creazione di tre collane e alla messa in opera di un grande "cantiere" per la pubblicazione di una completa storia del *Corriere della Sera*.

"Terzapagina" è la collana dedicata a pubblicazioni di ampio respiro e di taglio accademico, ricche di apparati e strumenti critici e bibliografici, che ambiscono da un lato a ricostruire organicamente il contributo al *Corriere* di illustri collaboratori (quali, ad esempio, Benedetto Croce, Luigi Einaudi, Gio Ponti, Gaetano Mosca), dall'altro a definire nella storia della testata una traccia di eccellenza per determinate tipologie giornalistiche (come, ad esempio, la critica letteraria o l'antichistica).

Diversa la natura della collana "Le carte del Cor-

riere”, che nasce dalla volontà di portare in luce autori, momenti, retroscena della vita culturale e politica italiana attingendo al vastissimo giacimento dell’Archivio gestito dalla Fondazione. La genesi di questi volumi trae spunto spesso da ritrovamenti o da ricerche svolte nei vari fondi, che inevitabilmente invitano a soffermarsi sui fascicoli più interessanti, altrettanto spesso da occasioni fornite da commemorazioni o anniversari, che danno un orientamento all’indagine. La catalogazione del Fondo Tadini ha portato per esempio in luce una tranche dimenticata dell’attività poetica del poliedrico intellettuale; l’anniversario della morte di Raboni ha dato lo spunto per rendere fruibile la raccolta completa delle sue rubriche “Il libro del giorno”, mirabile esempio di critica letteraria in misura breve; la morte di Tommaso Padoa-Schioppa ha suggerito di rendere disponibile il corpus completo dei suoi contributi per il *Corriere*; le celebrazioni per l’anniversario della Prima guerra mondiale hanno ispirato la pubblicazione del carteggio fra il direttore Luigi Albertini e il generale Luigi Cadorna, illuminando i complessi rapporti tra informazione, politica e comandi militari negli anni del conflitto e nelle polemiche seguite alla disfatta di Caporetto. Non si è trascurata la letteratura di genere, valorizzando personaggi di primo piano del giornalismo umoristico come Giovannino Guareschi e Giovanni Mosca, o raccogliendo i racconti e romanzi per il *Corriere* di Giorgio Scerbanenco, sospesi fra la narrativa rosa e il noir. Ultima in ordine di tempo è la ricerca sulle firme femminili, con i personaggi di Amalia Moretti Foggia e Helen Zimmern.

“Il *Corriere* racconta” è infine una collana costituita da volumi illustrati, che uniscono a un ricco apparato iconografico in gran parte ricavato dal patrimonio archivistico custodito dalla Fondazio-

ne e al corredo di materiali d’archivio in gran parte inediti, un percorso che, attraverso articoli apparsi nel *Corriere*, illustra le modalità con cui determinati temi furono rappresentati dal giornale, dalla cronaca nera ai grandi inviati, dalla televisione allo sport, dalla scienza alla storia dei principali teatri milanesi.

Il progetto forse più ambizioso, che ha impegnato e sta impegnando diversi studiosi in un lavoro collettivo di grande complessità sotto la guida di Ernesto Galli della Loggia, è la realizzazione di una storia del *Corriere della Sera* in 8 volumi o meglio in quattro coppie di due tomi ciascuna, uno dedicato alla narrazione degli eventi del periodo considerato e uno alla pubblicazione di documenti.

I lavori sono in corso: hanno già visto la stampa i tomi di Angelo Varni e Alberto Malfitano sul *Corriere* nell’età liberale (1876-1899) e quelli di Simona Colarizi e Lorenzo Benadusi sulla stagione Albertini (1900-1925), mentre sono in fase di elaborazione quelli dedicati al ventennio fascista e all’Italia della prima repubblica.

Sulle spalle di questi giganti la Fondazione ha scelto di tendere un filo tra l’eredità del passato, il lascito enorme di un quotidiano del peso e della longevità del *Corriere*, con tutti i suoi sistemi editoriali collegati, e una presenza attiva, attuale, legata agli stimoli della contemporaneità. La declinazione del suo secondo mandato statutario (essere «snodo di alta divulgazione ove cultura, espressioni/manifestazioni culturali, arte, costume, scienza e tecnica, multimedialità e comunicazione in genere vengono approfondite, illustrate, individuate, comparate, tutelate, promosse e valorizzate») si è concretizzata in una intensa proposta di incontri, dibattiti, lezioni, letture nella città di Milano e sull’intero territorio nazionale.



Sala Buzzati, situata all'interno dello storico complesso di via Solferino, è diventata negli anni una vera e propria "casa della parola" fisica e virtuale in cui ospitare il libero scambio di idee e il confronto tra punti di vista differenti: ciascuna delle oltre cento iniziative annuali apre le porte del giornale non solo alle duecento persone in sala ma anche alle migliaia che seguono gli incontri in diretta streaming sul sito di *Corriere* o on demand su quello di Fondazione. I principali ambiti tematici affrontati vanno dalla storia del giornale e delle sue grandi firme ai nuovi orizzonti dell'informazione nell'era digitale, dalla comprensione del presente attraverso l'analisi del contesto italiano e internazionale alla rilettura della nostra storia con particolare attenzione alle vicende del secolo scorso. In particolari occasioni i confini di Sala Buzzati vengono



superati e si organizzano rassegne nei principali teatri milanesi o in altri luoghi della città. È questo il caso di *Convivio*, ciclo di lezioni organizzato in vista di Expo2015, che per tre stagioni ha affollato il Piccolo Teatro Grassi, o di *150. Gli anni dell'Italia*, dieci conferenze di storici sul lungo cammino del Paese dall'Unità ad oggi. Negli ultimi anni, inoltre, si è sviluppata una collaborazione con il Festival dei Due Mondi di Spo-

leto grazie alla quale sono state messe in scena pièce teatrali dedicate a grandi collaboratori del *Corriere*, protagonisti della vita culturale italiana. Gli spettacoli dedicati a Oriana Fallaci, Indro Montanelli e Carlo Maria Martini hanno rappresentato una forma diversa e coinvolgente di valorizzazione del patrimonio del giornale grazie anche alle numerose repliche tenutesi a Milano e in giro per l'Italia. L'impegno per la promozione del libro e della lettura si è tradotto non solo in un'attività capillare di riflessione sulle più significative novità editoriali, ma anche nell'ideazione e organizzazione, insieme al Comune di Milano e alle Fondazioni Giangiacomo Feltrinelli, Arnoldo e Alberto Mondadori e Scuola per i Librai Umberto e Elisabetta Mauri, di un festival diffuso, BookCity Milano, che nelle sue prime edizioni ha registrato un grandissimo successo di pubblico.

Storia, immagine, parola non sono quindi nient'altro che tre differenti modi in cui la Fondazione cerca di partecipare alla costruzione di una cultura della democrazia e del dialogo, nel rispetto della responsabilità connessa all'uso consapevole degli strumenti di comunicazione e di informazione. O, detta in altri termini, in cui cerca di conservare e trasmettere un credo laico, quello della libertà delle idee.

**Roberto Stringa**

DALLE SCUOLE DEL NOVARESE UN PROGETTO  
PER ACCOMPAGNARE NELLA CRESCITA

# I SOGNI DEI BAMBINI

LIBRI, PAROLE, SCRITTURE. E UN CONCORSO  
LETTERARIO PER FAR VOLARE LE IMMAGINI  
CHE I RAGAZZI CULLANO DENTRO DI SÉ

di MICHELA CELLA



Sotto e nella pagina a fianco, momenti dell'inaugurazione della biblioteca realizzata per la Scuola Materna Lazzarino di Novara.

**S**ono proprio i bambini, i loro sogni e il diritto a realizzarne il maggior numero possibile al centro delle attività promosse e sostenute dalla Fondazione Lucrezia Tangorra onlus. La fantasia, la creatività, la vitalità dei più piccoli, il caleidoscopio emozionale dei ragazzi nell'età dello sviluppo hanno bisogno di voce, di esprimersi, ma non solo. L'adolescenza è la più straordinaria e al tempo stesso la più difficile stagione nella vita: è caratterizzata da cambiamenti radicali, sia fisici che comportamentali, è segnata da prese di coscienza repentine. La dinamicità di questa età straordinaria ha soprattutto bisogno di punti di riferimento e di spunti di riflessione.

**La Fondazione Lucrezia Tangorra Onlus** nasce nel 2013 con l'obiettivo di sostenere progetti che accompagnino i ragazzi nel percorso scolastico dalle scuole elementari alle scuole superiori, aiutandoli a crescere in un mondo più colorato, stimolante e attento alle loro esigenze. Per questo motivo organizza incontri, manifestazioni, concorsi in ambito scolastico ed è interessata a sostenere proposte didattiche che sposano le finalità per cui è stata creata.

La Fondazione porta il nome di Lucrezia, una bimba che non ha mai iniziato le scuole elementari, non ha frequentato le medie, né le superiori. I suoi sogni non si confronteranno mai con la realtà, perché sono cristallizzati in un mondo che non può invecchiare; ma si potranno conoscere, ogni volta, nelle parole dei bambini e dei ragazzi che li vorranno dipingere sulla tela che si cercherà di offrire loro. Lucrezia era la figlia di Laura e Nicola che, insieme a Giulia, loro secondogenita, hanno dato vita alla Fondazione, per poter donare a tanti bambini ciò che non è stato possibile continuare a do-

nare a lei. I primi passi concreti della sua attività sono stati compiuti a Novara e provincia, territorio in cui la fondazione è nata, ma i suoi progetti presto voleranno oltre i confini, per contribuire all'educazione e all'istruzione di bambini e ragazzi di tutte le scuole italiane.

**Senza cultura non ci sono fondamenta** per la progettualità, per il futuro. Senza preparazione, senza curiosità, senza istruzione i sogni non si pos-



sono perseguire. *Futuro, sogno, noi* sono non a caso le tre parole che la Fondazione ha scelto per la prima edizione del Concorso Letterario *In 3 Parole*, organizzato per gli studenti della provincia di Novara nell'anno scolastico 2013-2014. Rivolto agli alunni delle scuole di primo e secondo grado, il bando ha una finalità molto semplice: dare vita, attraverso racconti, a tre parole. Alla prima edizione hanno partecipato oltre ottocento alunni. I vincitori sono stati invitati al Salone internazionale del

## ANTOLOGIA IN TRE PAROLE

Sotto, il libro che raccoglie i 75 migliori racconti della Prima Edizione del Concorso Letterario in 3 Parole, con la prefazione di Vittorio Emanuele Orlando, direttore di *Focus Junior*.

### LA FONDAZIONE LUCREZIA TANGORRA

libro di Torino; li hanno incontrato la giuria, composta di scrittori e giornalisti, che ha premiato i quattro elaborati migliori. Questi ed altri settantadue racconti meritevoli sono stati raccolti in un'antologia, presentata per la prima volta al pubblico il 24 ottobre scorso presso l'Auditorium del polo liceale Bellini di Novara e proposta a un pubblico più vasto il 14 novembre nella sala della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano in occasione di Bookcity 2014. Il ricavato della vendita del libro sarà investito nella ristrutturazione dell'aula 17 del Liceo Artistico Statale Casorati di Novara. Questo spazio, utilizzato per le attività di sostegno agli alunni diversamente abili, ha bisogno di interventi per essere reso più confortevole, più versatile, più accogliente. Con il contributo della Fondazione diventerà sede di mostre, ma anche di laboratori, luogo senza barriere architettoniche aperto a chiunque, in cui ognuno possa coltivare e mostrare il proprio talento. L'antologia *In 3 parole* premia dunque la bravura dei suoi autori, perché possano sentirsi fieri di ciò che hanno fatto e il ricavato della sua vendita sarà motore di altre attività. Un motivo di orgoglio in più per i giovani scrittori. Talento, espressione, incontro sono parole che affiorano in ogni progetto della Fondazione Lucrezia Tangorra Onlus.

**Nel corso del 2014 la Fondazione** ha infatti promosso una tavola rotonda con il giornalista Antonio Dini dal titolo "Fabbricare i sogni nel XXI secolo", che ha portato gli studenti del Liceo classico e lin-

guistico statale di Novara dietro le quinte della sua arte, per conoscere l'impegno di un mestiere così diffuso e difficile. Sempre nel 2014 la Fondazione ha donato una biblioteca alla Scuola di infanzia Lazzarino di Novara. Non si tratta di una biblioteca tradizionale, ma di uno spazio per il gioco in cui i libri trovano la loro collocazione e diventano un motivo di incontro e di divertimento.

**Se il primo anno di vita della Fondazione** è stato ricco, il secondo è stato ancora più fecondo. Nel corso dell'estate, sul sito, è stato promosso un sondaggio per scegliere le tre parole, tra dieci proposte, per il nuovo concorso letterario. Gli alunni che quest'anno hanno partecipato, hanno scritto di *Tempo*, *Storia*, *Mondo*. Ci sono dunque nuovi racconti, nuovi vincitori premiati al Salone del libro, nuovi autori per la prossima antologia e un nuovo progetto che da

essa scaturirà. La novità è che questa edizione sarà aperta agli istituti di tutto il Piemonte. Nel 2015-2016 il concorso letterario *In 3 Parole* sarà esteso a tutta Italia, sempre con il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione. Oltre al concorso letterario, l'anno scolastico 2014/2015 ha dato il via a tre nuovi progetti. *Colori&Parole* si sta svolgendo alla scuola media dell'Istituto comprensivo Bellini di Novara. Ha come punto di arrivo la realizzazione di murales, che decoreranno gli spazi comuni all'interno dell'edificio; il progetto nasce dalla consapevolezza che una pratica pittorica non



è da intendersi esclusivamente pura manifestazione artistica, ma strumento di crescita e condivisione. *Colori&Parole* è un laboratorio pittorico-espressivo, che coniuga arte decorativa e letteratura. I temi dei murali, infatti, sono legati al concorso letterario della Fondazione e prendono spunto, in fase di progettazione dei disegni, dalle tre parole proposte dall'omonimo bando. Alle immagini, dunque, si fondono citazioni, frasi, passi della letteratura italiana e internazionale che evocano futuro, sogno, noi e tempo, storia, mondo.

**Sempre all'Istituto Comprensivo Bellini** è stato avviato un secondo progetto, il Gepetto, che ha riportato in attività il vecchio laboratorio di falegnameria della scuola. Con il contributo della Fondazione sono stati acquistati nuovi macchinari, materiali e strumenti che, sotto l'attenta guida di docenti ed esperti esterni, servono per realizzare oggetti e complementi d'arredo per la scuola, per restaurare ciò che necessita di manutenzione, per dare un'altra vita ad assi, travi, listelli e quant'altro legno riciclabile sia messo a disposizione del laboratorio. Molti alunni dell'Istituto sono italiani di prima generazione, tanti hanno situazioni familiari difficili, altri ancora vivono per svariati motivi un disagio scolastico, alcuni sono a rischio dispersione. Il laboratorio è aperto nelle ultime ore del mattino e in alcuni pomeriggi, anche al di fuori delle normali ore curricolari, per accogliere i ragazzi segnalati da



ciascun consiglio di classe e insegnare loro le tecniche base di falegnameria e restauro, nel rispetto delle regole e della collaborazione che le attività di gruppo richiedono. Per le scuole primarie, invece, la Fondazione Lucrezia Tangorra promuove il Laboratorio Trasformastorie, a cura dello scrittore per l'infanzia Biagio Bagini. Sotto la sua guida, i bam-

bini si sfideranno a produrre una storia e a illustrarla, prendendo spunto da ricordi, fatti, storie di altri, per plasmarli e modellarli fino a estrarne racconti originali ed unici. Per i ragazzi delle secondarie di primo e secondo grado la Fondazione sostiene incontri sulla scrittura con Vittorio Emanuele Orlando, direttore di Focus Junior, Alessandra Perotti, scrittrice ed editrice, e gli autori Dario Pontuale, Anna Bossi, Jean-Baptiste Malet e Cristiano Cavina. I progetti già realizzati e l'orizzonte delle attività della Fondazione sono, dunque, ben definiti: proposte didattiche e culturali realizzate in tempi brevi, che possano incidere sulle realtà difficili del

territorio, aiutare a coltivare sogni e, perché no, a realizzarli. Piccoli passi consapevoli portano a traguardi importanti: la Fondazione Lucrezia Tangorra ha le idee chiare e con discrezione, in piena autonomia, fa la sua parte per la formazione e l'educazione dei nostri ragazzi.

*Per avere maggiori informazioni sui progetti e le iniziative della Fondazione Lucrezia Tangorra Onlus, visitate il sito:*

[www.fondazione-lucrezia-tangorra.org](http://www.fondazione-lucrezia-tangorra.org)

**Michela Cella**

## UNA FINESTRA SUL NOBILE PASSATO

Qui sotto, logo della Società Napoletana di Storia Patria. A destra, salone della SNSP nella sede di piazza Dante, 1879.

LA SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA

LA BIBLIOTECA PIÙ IMPORTANTE  
PER CAPIRE IL MEZZOGIORNO D'ITALIA

# RICORDI DI UNA CAPITALE

IN UN SECOLO E MEZZO QUI SI SONO SEDIMENTATI  
MEMORIE E MATERIALI DI STUDIO  
FONDAMENTALI. NACQUE PER METTERE  
D'ACCORDO NUOVI REGNANTI ED ERUDITI

di ANTONELLA VENEZIA



**C**hi oggi si reca presso la Società Napoletana di Storia Patria (d'ora in poi SN-SP), nella prestigiosa sede di Castelnuovo (Maschio Angioino), può facilmente intuire la preziosità e la consistenza del suo patrimonio, accresciutosi nel corso di oltre un secolo.

L'utente – dallo storico locale al docente universitario, dall'anziano appassionato allo studente e ricercatore straniero – con l'ausilio di moderne tecnologie e il sostegno di uno staff specializzato, ha a disposizione fondi e collezioni, che hanno come minimo comune denominatore la storia del Mezzogiorno d'Italia. Il suo patrimonio, in fase di revisione e riordino, consta infatti approssimativamente di 350.000 monografie, 900 periodici correnti, 2.055 periodici spenti, 2.400 manoscritti, 3.780 pergamene, 200 codici musicali, 59 incunaboli, 1.300 cinquecentine, 3.500 disegni e 4.500 stampe, cui si aggiungono numerose carte geografiche e fotografie. La stratificazione della biblioteca, inclusi gli archivi, non può essere compresa se non alla luce della storia dell'istituto, in quanto frutto della collaborazione tra eruditi, collezionisti e amanti delle arti ma anche della politica dello Stato italiano nella gestione dei beni culturali.

La SNSP fu creata nel 1875 per volontà di alcuni studiosi e politici napoletani, già fondatori della sezione napoletana del Club Alpino Italiano, e diventò ente giuridico autonomo nel 1882. Mutuò la sua struttura dalle società storiche già sorte, collegandosi a un'immaginaria rete nazionale, in cui le Società nascevano su iniziativa privata, le



Deputazioni invece per volontà statale. La loro diffusione su tutto il territorio italiano si ispirava a modelli europei, in particolare al caso francese (le *Sociétés savantes*) e a quello tedesco (i *Geschichtsvereine*), ma anche a importanti precedenti preunitari della Penisola.

Elementi comuni agli istituti italiani erano l'edizione di fonti (nel nostro caso, la rivista *Archivio Storico per le Province Napoletane* e la collana di monografie "Monumenti di Storia Patria delle province Napoletane"), la gelosia per la propria autonomia, il tentativo di conciliare piccola e grande patria. Le *élites* borghesi liberali, infatti, ansiose di legittimare la propria posizione, da una parte esaltavano l'unificazione, dall'altra dovevano soddisfare la richiesta locale di visibilità.

*Trait d'union* tra lo Stato e le società storiche fu molto spesso il municipio, capace di coniugare nella figura del sindaco il potere statale e quello locale. Lo scopo di questi istituti era dunque duplice: rafforzare il legame tra le popolazioni degli ex Stati preunitari e la dinastia sabauda e sottolineare, attraverso le memorie locali, il contributo dato da ciascuna di esse al processo di *nation building*, soprattutto a Napoli dove gli intellettuali promossero una serie di iniziative per colmare la perdita dello status di capitale in presenza sia del-

le nostalgie borboniche sia delle rivendicazioni dei democratici.

Se ci si sofferma sulle biografie dei primi membri della SNSP, si comprende bene che tale appartenenza era una fonte di prestigio sociale, molto spesso propedeutica ad altri incarichi. Nulla di ciò che accadeva a Napoli era lontano dall'istituto:

dal controllo dell'istruzione pubblica alla gestione degli enti di beneficenza, alla tutela dei monumenti, come dimostrato dalla presenza sia di un gabinetto di stampe e disegni sia degli archivi privati di noti studiosi del patrimonio artistico meridionale. Quest'ultimo dato introduce un altro aspetto della sociabilità postunitaria, ossia la tematica dell'*heritage*. Molti dei protagonisti della SNSP furono membri delle varie commissioni nominate *ad hoc* e vicepresidente dell'istituto fu per alcuni anni Gaetano Filangieri iunior,

cui si deve la messa in opera in città di un nuovo concetto di museologia. Non è un caso che preoccupazione costante degli intellettuali napoletani fosse la creazione a posteriori di una memoria condivisa, basata sulla ricerca documentaria e non solo.

Se scorriamo i verbali sia delle riunioni del consiglio direttivo sia delle assemblee dei soci, si nota come obiettivo principale delle discussioni

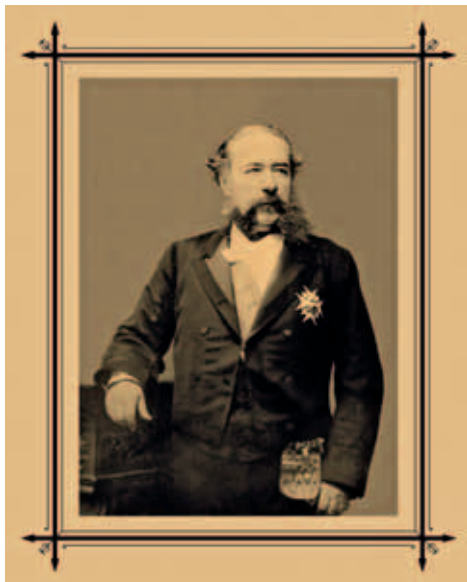
fosse soprattutto l'incremento del patrimonio della biblioteca. Sin dal 1879, con l'acquisto della raccolta dell'architetto Parascandolo, il consiglio direttivo si attivò in maniera massiccia al recupero di tutto ciò che potesse illustrare la storia delle ex province napoletane. A questo primo nucleo seguirono nel 1882 le pergamene Fusco, base della

raccolta membranacea della Società. Al 1893 risale la donazione del Club Alpino Italiano di Napoli del proprio fondo sismico. Nel 1878 il club aveva acquistato la biblioteca del sismologo francese Alexis Perrey, successivamente accresciuta. Il fondo riveste un grande interesse non solo per i volumi, gli atlanti e gli opuscoli, ma in particolare per il carteggio tenuto da Perrey con altri scienziati dell'epoca (circa 3.000 lettere).

Ma furono soprattutto i privati a contribuire al benessere del sodalizio.

Nel 1892 Gaetano Filan-

gieri iunior legò alla sua morte £ 40.000 per l'istituto. Due anni dopo il municipio di Napoli affidò alla SNSP la biblioteca comunale, il cui nucleo più importante era costituito dalla collezione dell'abate Vincenzo Cuomo, da cui prendeva nome. Il sacerdote, appassionato bibliofilo, aveva preferito cedere la sua preziosa raccolta al Comune, malgrado precedenti trattative con la Provincia, proprio in seguito alla costituzione della So-





Gaetano Filangieri di Satriano, a sinistra.  
Qui sotto, il Consiglio Direttivo e alcuni soci nella vecchia sede di piazza Dante (al centro è riconoscibile Benedetto Croce), 1932.

## DAL 1879, IL CONSIGLIO DIRETTIVO SI IMPEGNÒ PER INCREMENTARE IL PATRIMONIO LIBRARIO E PER RECUPERARE TUTTO CIÒ CHE POTESSE ILLUSTRARE LA STORIA DELLE PROVINCE NAPOLETANE

cietà storica, della cui assemblea per statuto era presidente onorario il sindaco. Intanto, nel 1893, fu donata parte della biblioteca della famiglia Volpicella, che fu protagonista delle iniziali vicende dell'istituto. Scipione, primo bibliotecario alla Nazionale di Napoli, fu infatti il primo presidente della SNSP (1876-1883), mentre suo fratello Luigi ne fu vicepresidente (1883).

Pur continuando senza soluzione di continuità i lasciti e le donazioni dei soci – si pensi ai 1500 opuscoli e all'archivio familiare del conte Guglielmo Ludolf – si segnalano i 141 manoscritti che l'allora presidente Capasso vendette alla SNSP nel 1900, poco prima di morire. Qualche anno dopo, Benedetto Croce, socio dal 1886 e segretario dal 1893 al 1933, fece sì che Fausto Nicolini donasse, tra il 1904 e il 1907, l'intero archivio Galiani.

Nel 1910 nuovi contributi furono dati alla conoscenza della Repubblica Napoletana e del Decennio francese grazie all'archivio familiare del generale Mariano D'Ayala e

ai libri, opuscoli e carte volanti devoluti da Lord Rosebery. Anche i periodici subirono continui incrementi, soprattutto per generosità dei marchesi De Montemayor, in particolare Giuseppe, uno dei primi soci. Gli studi genealogici e araldici sono rappresentati dalle collezioni di Berardo Candida Gonzaga (acquistate negli anni 1884-1886), e di Francesco Bonazzi (1923).

A partire da quest'ultimo anno Giustino Fortunato cominciò a far trasferire sia la biblioteca e l'archivio di famiglia, sia tutta la sua raccolta sul brigantaggio meridionale. Nel 1929, dopo che il Circolo Numismatico Napoletano era diventato una sezione dell'istituto, si aggiunse la collezione Scacchi, costituita da volumi di interesse numismatico e da un cospicuo numero di monete e banconote fuori corso.

Negli anni Trenta del Novecento fu incrementato



## CAPOLAVORI DELLE ORIGINI DELLA STAMPA

Qui sotto, colophon di uno dei primi libri stampati in Italia, il *De Civitate Dei* del 1467, oggi conservato presso la SNSP. A destra, *Libellus de mirabilibus Civitatis Puteolorum et locorum vicinorum* (1475).

### LA SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA

anche il gabinetto fotografico. Ora per donazione, ora per acquisto, furono acquisite raccolte fotografiche di notevole importanza per la storia di Napoli: si ricordano l'album D'Amato, tuttora fondamentale per lo studio urbanistico della città, e l'album di ritratti dell'ultima generazione della dinastia borbonica. Nel 1937 furono donate le biblioteche del giornalista Vincenzo Della Sala e dello Studio Giuridico Napoletano, associazione dei liberi docenti di diritto di Napoli, con fondi al suo interno di Nicola Nicolini e Angelo Abatemarco, cui si lega quello librario e archivistico di uno dei suoi fondatori, Giulio De Montemayor. Di notevole importanza, con volumi antichi piuttosto preziosi, è il fondo "Sala Banco Napoli", così denominato nel 1940 per ringraziare l'allora direttore del Banco, Giuseppe Frignani, munifico mecenate dell'istituto.

Nel 1943, durante un bombardamento, fu colpita la Torre di San Giorgio, nel cui seminterrato era stato trasferito il materiale più prezioso dell'istituto, provocando la dispersione di molti fondi, al cui riordino si sta provvedendo ancora oggi.

Malgrado la difficile situazione, nella seconda metà degli anni Quaranta accrebbero il patrimonio della Società le raccolte di Vittore Pansini, già giudice coloniale, e di Guglielmo Imperiali, uomo di punta della diplomazia italiana.

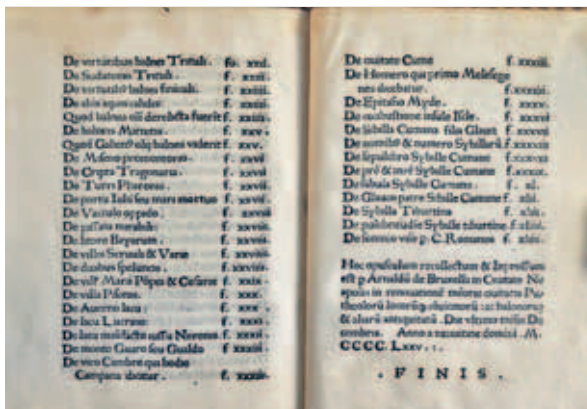
Non mancano nei decenni successivi al secondo dopoguerra nuovi fondi: Galasso, perlopiù di storia politica; Mazziniano, di taglio risorgimentale (la SNSP, tra l'altro, è sede del Comitato Napoletano dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano); Morisani, incentrato su Napoleone Bonaparte e i suoi familiari; Paradisi, di cultura generale; Pellicciari, di interesse artistico; Pontieri e Ruggiero, entrambi di carattere medievistico. Tra le acquisizioni documentarie, si segnalano invece gli archivi di Antonio Labriola, di Raffaele Ciasca e di Carlo De Frede. Infine, in costante aggiornamento, è il cosiddetto "Nuovo Fondo", incrementato con le più recenti pubblicazioni.

La SNSP vanta, dunque, un patrimonio di grande valore, sia librario sia archivistico, quest'ultimo costituito non solo dall'archivio storico dell'istituto, oggi in fase di riordino, ma anche e soprattutto dai fondi donati da famiglie e singoli soci, in un rapporto quasi simbiotico

con l'istituto. Sede naturale degli archivi privati risultano non tanto l'archivio statale, ma le biblioteche, le università, le fondazioni e così via: il privato cittadino, infatti, ritiene interlocutore privilegiato non lo Stato, spesso percepito con timore e diffidenza, ma l'istituto culturale, ritenuto più affidabile nel garantire nello stesso tempo conservazione, tutela e valorizzazione della sua docu-



mentazione. Ciò comporta la natura ibrida di queste biblioteche, la cui consistenza è a metà strada tra fondi librari e complessi documentari, tanto che questi ultimi possono essere considerati “materiale di confine”. La questione non è puramente dottrinarria, visto che implica un trattamento esclusivo in senso librario o archivistico: ordinamento e inventariazione *versus* classificazione e catalogazione. La tendenza più diffusa resta, in questi casi, la “bibliotecarizzazione” degli archivi, pericolosa per la struttura stessa della documentazione. Un archivio resta tale anche se conservato in una biblioteca, in un’università, in un museo, in una casa privata. «An apple is not an orange is not a banana», secondo l’efficace espressione di Peter Horsman. È altresì innegabile che gli archivi privati non sono di facile individuazione, sfuggono ai criteri certi e inequivocabili della documentazione pubblica e spesso possono essere confusi con le raccolte. La distinzione è, tuttavia, chiara: presenza nell’archivio di un vincolo naturale che ne fa un complesso organico e, di conseguenza, indivisibile. Con questo spirito si sta affrontando il riordinamento dei fondi archivistici e librari della SNSP, nel generale rinnovamento dell’istituto voluto dall’attuale consiglio direttivo, presieduto da Renata De Lorenzo.



Oggi le Società e Deputazioni di Storia Patria si ritrovano a fronteggiare da una parte un clima di problematica discussione nei confronti del Risorgimento e del post Risorgimento, dall’altra una contrazione sempre più forte dei finanziamenti di cui hanno goduto in passato, cui va aggiunto il proliferare di fondazioni ed enti culturali, che rendono la concorrenza sempre più difficile. Una possibile soluzione è il miglioramento dei servizi offerti all’utenza, nel tentativo di attirare e sensibilizzare un pubblico sempre più numeroso, attraverso l’indiscusso prestigio della biblioteca della SNSP, una delle più ricche del Mezzogiorno. La posta in gioco è la sopravvivenza stessa di questi istituti, che dovrebbero rivendicare il proprio ruolo di centro di “erudizione” come elemento qualificante del sapere storico.

*Si ringraziano: Donatella Zampano per le preziose informazioni; Claudio Novelli e Marco Esposito per la riproduzione e l’ottimizzazione delle immagini.*

#### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AGULHON M., *La sociabilità come categoria storica*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1 (1992), pp. 39-47.  
 ARTIFONI E., *La storiografia della nuova Italia, le Deputazioni*

## ARTISTI PER NAPOLI

Disegno di Gaspar van Wittel,  
Osteria della Montagna di Viterbo, matita, inchiostro  
seppia e acquerello grigio su carta avorio.

regionali, le società storiche locali, in **PIMPINELLI P. - RONCETTI M.** (a cura di), *Una regione e la sua storia*, Atti del Convegno celebrativo del Centenario della Deputazione, 1896-1996, Perugia, 19-20 ottobre 1996, pp. 41-60.

«ASP»», 1-131 (1876-2013).

**BARRELLA N.**, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli 1996.

**EAD.**, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli 2003.

**EAD. - DE LORENZO R.** (a cura di), *Materiali per costruire il Paese: documenti, monumenti, istituzioni*, Atti del convegno di studi Napoli, 4-5 aprile 2011, in «ASP»», 130 (2012), pp. 63-72.

**EAD. - DE LORENZO R. - VENEZIA A.** (a cura di), *Le amoroze indagini di storia municipale. La Società Napoletana di Storia Patria da Bartolommeo Capasso a Benedetto Croce*, Napoli 2014.

*Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli, 5-6 novembre 1997, Roma 2000.

**CAUSA PICONE M.**, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974.

**CHALINE J.-P.**, *Sociabilité et érudition. Les Sociétés savantes en France XIXe-XXe siècles*, Paris 1995.

**ID.**, *Les Sociétés savantes en Allemagne, Italie e Royaume-Uni à la fin du XIXe siècle*, in «Historie, économie et sociétés», 1 (2002), pp. 87-96.

**CLEMENS G.B.**, *Sanctus amor patriae. Eine vergleichende Studie zu deutschen und italienischen Geschichtsvereinen im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2004.

**DE GIORGI F.**, *La storia locale*, in **DE ROSA L.** (a cura di), *La storiografia degli ultimi vent'anni*, III. *L'età contemporanea*, Roma-Bari 1989, pp. 253-286.

**ID.**, *L'organizzazione degli studi storici in Italia dal Risorgimento al primo Novecento*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», 105 (2005), pp. 199-207.

**ID.**, *Deputazioni e società di storia patria*, in **PAVONE C.** (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*,

II. *Istituti, musei e monumenti, bibliografia e periodici, associazioni, finanziamenti per la ricerca*, Milano 2006, pp. 99-114.

**DE LORENZO R. - CETTEO CIPRIANI C.**, *Il ruolo delle deputazioni di storia patria a 150 anni dall'unità*, intervista a cura di M.P. Casalena, in «Storicamente», 7 (2011), consultabile all'URL: <[http://www.storicamente.org/06\\_dibattiti/deputazioni\\_storia\\_patria.html](http://www.storicamente.org/06_dibattiti/deputazioni_storia_patria.html)>.

**ESPOSITO L.**, *Il Fondo Sismico della Società Napoletana di Storia Patria*, in «ASP»», 122 (2004), pp. 597-601.

**FITTIPALDI A.** (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Napoli 1995.

**HORSMAN P.**, *Una mela non è un'arancia e non è una banana. Archivi, biblioteche e musei nell'era dell'informazione*, in **CRISTOFOLINI L. - CURATOLO C.** (a cura di), *L'informatizzazione degli archivi e l'integrazione con altre banche dati culturali*, Atti della giornata di studio, Trento, 14 dicembre 1998, Trento 2001, pp. 65-72.

*Il cinquantenario della Società di Storia Patria*, in «Bollettino del Comune di Napoli», 7 (luglio 1927), pp. 11-16.

*Il Movimento Unitario nelle regioni d'Italia*, Atti del Convegno delle Deputazioni e Società di Storia Patria, Roma, 10-12 dicembre 1961, Bari 1963.

**LODOLINI E.**, *Lineamenti di storia dell'archivistica italiana: dalle origini alla metà del secolo XX*, Roma 1991.

**LOWENTHAL D.**, *The past is a foreign country*, Cambridge 1985.

**ID.**, *Possessed by the Past. The heritage crusade and the spoils of history*, New York 1996.

**MILONE P.**, *Alexis Perrey e il fondo sismico della Società Napoletana di Storia Patria*, in «L'Appennino meridionale», 1 (2004), pp. 123-126.

**MUSELLA S.**, *L'inventario dell'archivio storico della Società Napoletana di Storia Patria (1876-1920)*, in «ASP»», 123 (2005), pp. 573-594.

**NICOLINI F.**, *Benedetto Croce*, Torino 1962, p. 183.

**PALMIERIS.**, *Le pergamene della Società napoletana di storia patria*, Napoli 1999.

**ID.**, *Degli archivi napolitani. Storia e tradizione*, Bologna 2002.



**ID.**, *La Società Napoletana di Storia Patria*, in **CROCE A. - TESSITORE F. - CONTE D.** (a cura di), *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, Napoli 2006, vol. II, pp. 468-471.

**PARENTE A.**, *Preistoria della Società Storica Napoletana*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli 1959, vol. III, pp. 611-626.

**PONTIERI E.**, *Croce e la Società Napoletana di Storia Patria*, in «ASPNS», 34 (1953-1954), pp. 3-20.

**RAGUSA A.** (a cura di), *La Nazione allo specchio*, Manduria-Bari-Roma 2012.

**SBALCHIERO P.**, *Gli archivi storici nelle biblioteche pubbliche*, adattamento della Tesi di laurea triennale in biblioteconomia, discussa l'8 novembre 2004 presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, relatore R. Ridi, correlatrice C. Salmini: <<http://www.aib.it/aib/contr/sbalchiero1.htm>>.

**SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA**, *Relazione 1876-1903*, Napoli 1903.

**TESSITORE F.**, *Storiografia e filosofia della storia a Napoli da De Sanctis a Croce*, in ID., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma 1997, vol. III, pp. 207-249.

**TROILO S.**, *Sul patrimonio storico-artistico e la nazione nel XIX secolo*, in «Storica», 8 (2002), pp. 147-177.

**TROMBETTA V.**, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli 2002.

**VENEZIA A.**, *Le Società e Deputazioni di Storia Patria e la costruzione della nazione: il caso napoletano*, Tesi di dottorato in "Storia della società europea", XXV ciclo, tutor R. De Lorenzo, cotutor R. Pilone e A. M. Rao, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2011-2012.

**Antonella Venezia**

## LA MATEMATICA DELLE COSTRUZIONI

Sotto, *La Construction Moderne*, Paris 1901; G. Musso, G. Copperi, *Particolari di costruzioni murali e finimenti di fabbricati...*, 1887. A destra, *Gli Ordini di Architettura Del Barozzi da Vignola* pubblicati da Carlo Amati, Milano 1805; Nicolas Bion, *Traité de la construction et des principaux usages des instrumens de mathématique*, Paris 1725 (tav. XXXII); Leon Battista Alberti, *L'architettura tradotta in lingua fiorentina* da Cosimo Bartoli, Venezia 1565.

## LIBRI & PROFESSIONI

# LA BIBLIOTECA DEL COLLEGIO DEGLI INGEGNERI E ARCHITETTI DI MILANO

# PAGINE POLITECNICHE

UN PATRIMONIO LIBRARIO DI ECCEZIONALE  
RILEVANZA PER LA STORIA DELLA CULTURA  
TECNICO-SCIENTIFICA, PER COMPRENDERE  
COME SI È FORMATA LA MILANO  
CONTEMPORANEA E L'ITALIA STESSA

di ANTONELLA MINETTO





**L**a Fondazione Collegio Ingegneri e Architetti di Milano, costituita nel 2003, vede tra i suoi più importanti obiettivi la tutela e la valorizzazione del patrimonio librario e archivistico del Collegio, oggetto del volume *Pagine politecniche* a cura di Giorgio Bigatti e Maria Canella, edito da Skira nel novembre 2014. Nelle dense pagine di questo volume, corredato da centinaia di immagini, si è voluto sottoporre la biblioteca dedicata a Leo Finzi, che vanta oggi oltre 20.000 volumi, all'analisi incrociata da parte di studiosi di diverse discipline, afferenti a quattro università. Anche in questa occasione viene così ribadita la forte connessione tra l'alta formazione, da un lato, e la promozione e l'aggiornamento professionale, dall'altro; strategie che, insieme, costituiscono una delle caratteristiche peculiari della cultura politecnica milanese e lombarda, in particolare nel periodo cruciale a cavallo tra Otto e Novecento.

La rinascita del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano nel 1865, due anni dopo la nascita del Politecnico, si colloca, non a caso, nel momento in cui la tradizione scientifica milanese raggiunge la sua più alta espressione istituzionale e pare essere il frutto dell'esigenza di procede-

re, a fianco del processo di istituzionalizzazione della formazione dell'ingegnere architetto, al suo rafforzamento sul piano professionale. È una prerogativa tutta milanese la realizzazione congiunta di un rilancio della professione attraverso la creazione di un corso di studi universitari nella città e di un'associazione professionale, vero e proprio *relais* tra i suoi membri e committenti pubblici e privati, sul terreno comune di un'importante biblioteca condivisa. Ma questa prerogativa è qualcosa di più. A Milano si realizza un caso eccezionale: come in Gran Bretagna, la via alla professionalizzazione viene gestita dall'interno della professione e grazie al suo esclusivo impulso; ma questo modello di autonomia professionale di stampo britannico si coniuga, nella capitale morale, con la tradizione dell'ingegneria continentale, la cui formazione è affidata a studi di livello superiore, in cui il ruolo dell'aggiornamento scientifico è di primaria importanza. La duplice nascita del Politecnico e del Collegio, il cui ambito di osmosi, fisica e metaforica, fu proprio la biblioteca, qualifica così le professioni dell'ingegnere e architetto a Milano come un misto tra tendenze britanniche e modelli d'oltralpe, in particolare svizzeri e tedeschi. Questo singolare connubio costituirà una sorta di *imprinting*, che

## TRA ACQUE E CASTELLI

Sotto, Giovanni Battista Riccioli, *Geographiæ et Hydrographiæ reformatæ...*, Venezia 1672; *Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche...*, Roma 1743. A destra, Bernard Forest de Bélidor, *La Scienza degli Ingegneri nella direzione delle opere di fortificazione e d'architettura civile*, Milano 1832; Luigi Piccoli, *Le servitù prediali ridotte in casi pratici...*, Nuova Edizione, Milano 1818.

## LIBRI & PROFESSIONI

peserà in modo considerevole nella fase di nazionalizzazione della professione e costituirà un modello virtuoso difficilmente replicabile.

La biblioteca del Collegio degli ingegneri ed architetti di Milano (oggi custodita e consultabile presso la Fondazione ISEC di Sesto San Giovanni) rappresenta, dunque, un patrimonio librario di eccezionale rilevanza per la storia della cultura tecnico-scientifica, nonché per la storia della formazione della Milano contemporanea e più in generale per la modernizzazione del Paese. Basta scorrere le pagine dell'atlante in cui è diviso il volume, osservare i frontespizi e le immagini che completano e arricchiscono il testo, per comprendere il senso di questa affermazione. Bonifiche, ferrovie, porti, industria, reti idriche ed elettriche, edifici e monumenti: non vi è capitolo della modernizzazione italiana che non si ritrovi nei libri della biblioteca.

È una storia che si gioca e si consuma tra Otto e Novecento e inevitabilmente i saggi del volume hanno finito per concentrarsi su tale periodo, che costituisce l'epoca aurea della biblioteca. La cultura politecnica milanese vede, come si è detto, uno stretto e prezioso intreccio tra il Collegio degli ingegneri ed architetti (rinato nel 1865 dopo la chiusura napoleonica



del 1797 e dopo due secoli e mezzo di storia dalla sua fondazione avvenuta nel 1563) e l'Istituto



tecnico superiore, sorto nel 1863 in piazza Cavour 4 dove il Collegio viene ospitato fin dai primi mesi. La collaborazione si configura fin dall'inizio con una perfetta suddivisione di ruoli, dove all'Istituto tecnico (che sarebbe poi divenuto Politecnico) spettava ovviamente l'alta formazione, mentre il Collegio proseguiva i suoi

compiti legati alla definizione degli ambiti professionali, alla promozione dei congressi nazionali e allo stimolo di dibattiti e indagini su temi di scottante attualità in una Milano che nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento si avviava a divenire capitale morale dell'Italia unita, ma soprattutto ponte verso un modello europeo che ancora poteva essere definito d'avanguardia.

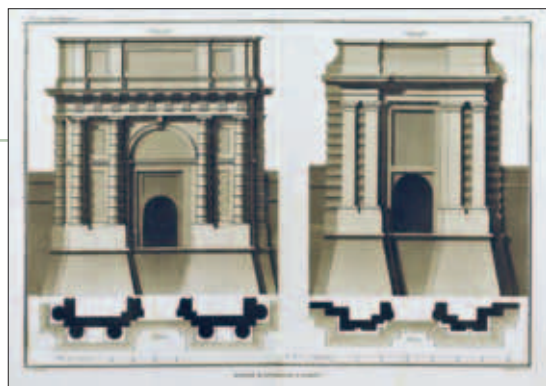
Non a caso uno dei primi obiettivi del rinato Collegio fu quello di ampliare la propria biblioteca, condivisa con quella dell'Istituto tecnico superiore, i cui docenti e studenti avevano accesso illimitato alle sale di consultazione; ma fin dall'inizio la commissione delegata alla gestione della biblioteca decise di investire tutti i fondi a disposizione negli abbonamenti a riviste italiane ed estere, che erano il vero volano per un aggiornamento della cultura degli ingegneri e architetti.



E non a caso la commissione per la biblioteca del Collegio era diretta da quel Camillo Boito che ebbe un ruolo da protagonista in entrambe le istituzioni (e in molte altre realtà urbane che costruirono la fisionomia moderna della cultura milanese): presidente dell'Accademia di Belle Arti, direttore del Museo Poldi Pezzoli, membro del Consiglio direttivo dell'Istituto tecnico superiore e fondatore della Scuola d'Architettura, consigliere e presidente del Collegio ingegneri ed architetti e infine presidente della sezione Belle Arti dell'Esposizione internazionale del 1906.

Da una parte, dunque, «i laureati del Politecnico di Milano furono gli artefici della ricchezza industriale di Lombardia, furono i più audaci informatori degli impianti elettrici dell'Italia settentrionale; si distinsero nei più grandi come nei più oscuri lavori di strade o di ponti, di ferrovie o di acquedotti e canali in tutta Italia. Ebbero larga parte nella organizzazione tecnica dei più importanti servizi di Stato (i tabacchi e le saline, i telegrafi e le ferrovie). Numerosi e modesti concorsero nell'opera grandiosa e immensa della cartografia e del catasto italiano».

Dall'altra, «il Collegio promosse importanti commissioni destinate allo studio di temi fondamentali per lo sviluppo urbano e del territorio metropolitano (canali, fognatura, acqua potabile,



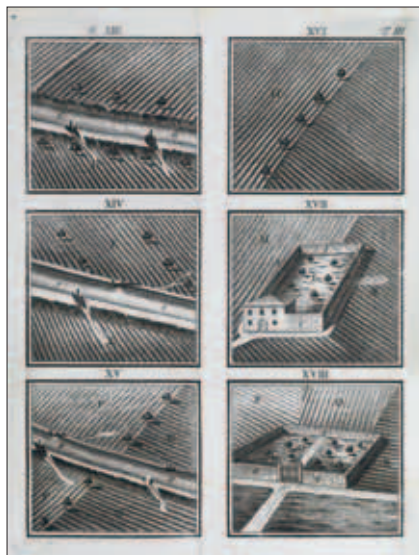
trasporti urbani, impianti a gas e idroelettrici, vigilanza contro gli infortuni nelle fabbriche, funzionamento della Camera del lavoro, ecc.)». E in

questa fondamentale funzione di supporto e di inquadramento dell'opera degli ingegneri e architetti, un ruolo di primaria importanza ebbe certamente la biblioteca e, in particolare, la ricca collezione di riviste italiane e straniere, che concorsero all'acquisizione di un respiro europeo per il professionismo politecnico milanese e lombardo.

Questo volume, che descrive la biblioteca degli ingegneri e architetti nei decenni in cui si compiono le scelte decisive per lo sviluppo e l'affermazione di Milano e dell'Italia sullo scenario europeo, potrà dare

alle indicazioni di metodo in un nuovo passaggio di secolo che in molti sensi ripropone analoghe sfide, ma che non sempre vede una cultura politecnica complessa e poliedrica come quella di cui beneficiavano studenti, docenti e professionisti milanesi tra Otto e Novecento.

**Antonella Minetto**



Finito di stampare  
nel mese di maggio 2015  
presso la tipografia  
Galli Thierry stampa

# PreText Note

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



