PreText

NUMERO 20 GIUGNO 2023

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

LO SCOIATTOLO DELLA PENNA E IL MESTIERE DELL'EDITORE

E SE FOSSE UN ALGORITMO A STABILIRE CHE LIBRI DOBBIAMO LEGGERE?

PreTextNote

NUMERO 20 - GIUGNO 2023

PreText

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

Direttore responsabile **Pier Luigi Vercesi**
Direttore scientifico **Ada Gigli Marchetti**

Redazione **Maria Canella, Antonella Minetto**
editing e iconografia **Michela Taloni**

Comitato scientifico **Maria Luisa Betri, Luca Clerici, Silvia Frittoli, Piergaetano Marchetti, Luigi Mascilli Migliorini, Giorgio Montecchi, Silvia Morgana, Irene Piazzoni, Oliviero Ponte di Pino, Elena Puccinelli, Emanuela Scarpellini, Adolfo Scotto di Luzio**

Editore: Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
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

@ 2023 Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale, a uso interno e didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore.
L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali iconografici non individuati.

Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:
www.bookcitymilano.it
www.ilscmilano.it
Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:
istituto@ilscmilano.it

ISSN 2284-2659
ISBN 9791281313026

In copertina, Tullio Pericoli, *Calvino*, 1987
(per gentile concessione dell'autore).

DI QUESTO NUMERO DI PreText
SONO STATE STAMPATE
N. 1200 COPIE

NUOVE FRONTIERE E FACILI ENTUSIASMI

L'ALGORITMO CI SEPPELLIRÀ

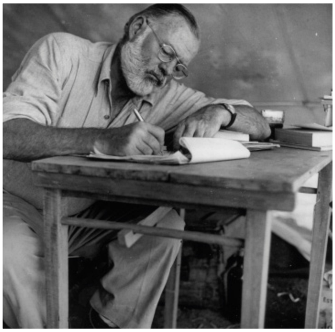
ABBIAMO CHIESTO ALL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE DI SOSTITUIRSI AL LEOPARDI DELLE *OPERETTE MORALI*. NE È USCITO UN TESTO "POLITICAMENTE CORRETTO" MA ALGIDO E ASSOLUTAMENTE SENZA EMPATIA. LA TECNOLOGIA FA PASSI DA GIGANTE E CERTAMENTE RIUSCIRÀ A MIGLIORARSI. SIAMO PERÒ SICURI DI VOLER AFFIDARE A UNA MACCHINA ANCHE IL NOSTRO PENSIERO?

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

Andate alle ultime tre righe dell'articolo di Paolo Costa (p. 15): «Fino a quando l'intelligenza artificiale, nonostante la sua sorprendente "umanità", non sarà capace di sviluppare empatia, continuerà a esserci bisogno della letteratura». Costa giunge a questa conclusione dopo aver sostituito il Giacomo Leopardi delle *Operette morali* con un programma di intelligenza artificiale. Ne è nato un testo politicamente corretto, cerchiobottista, incapace di prendere posizioni e assolutamente *mainstream*, vale a dire in linea con quello che va di moda pensare in questo momento. L'elaborazione del pensiero umano attraverso algoritmi ha fatto passi da gigante negli ultimi anni ed è ragionevole pensare che le ingenuità ancora prodotte oggi con il tempo diverranno sempre più sofisticate. Nessun dubbio che una macchina possa giungere a eccellenti risultati basandosi sui miliardi di informazioni che riesce a elaborare in Rete. Tutto questo, però, riproponendo pensieri già esistenti scelti da fonti attendibili. Una simile consapevolezza è tranquillizzante perché se da un lato "appiattisce" il pensiero, dall'altro è garanzia che non produca i mostri che potrebbero essere partoriti dal sonno della ragione. Ma siamo certi che così come si avvelenano i pozzi di Internet con *fake news* non si possa fare altrettanto con il pensiero umano? Siamo certi che tecnologie oggi governate in una parte del mondo da privati, anzi da tre o quattro miliardari, e dall'altro da sistemi politici autocratici abbiano il diritto di decidere gli orientamenti di pensiero dell'umanità? E ancora: siamo certi che non verrà un tempo in cui sarà l'intelligenza artificiale, oggi da noi governata, a prendere il sopravvento e a governare i suoi creatori e implementatori? Paolo Mazzarello, storico della medicina, ottimo conoscitore del cervello umano, ha di recente pubblicato un romanzo, *Il mulino di Leibniz* (Vicenza, Neri Pozza, 2022), per mettere in guardia proprio da questa ipotesi, che dalla sua prospettiva di scienziato non è poi tanto peregrina.

LA TECNOLOGIA È CONTROLLATA DA POCHI MILIARDARI O DA GOVERNI AUTOCRATICI. LA LETTERATURA È GIÀ IMPEGNATA A RACCONTARE I GUAI CHE NE VERRANNO

SOMMARIO - PreText n. 20 – Giugno 2023



1

10 / **Paolo Costa**
La sconfitta di Prometeo

16 / **Oliviero Ponte di Pino**
Mi evolvo, quindi esisto

22 / **Anna Ferrando**
Adelphi, editore apolitico

28 / **Carlo Carotti**
Un declino annunciato

36 / **Maria Malatesta**
Cultura, idea universale

42 / **Andrea Kerbaker**
Una vita per i libri altrui

50 / **Massimo Gatta**
Il catalogo è questo

54 / **Nicola-Matteo Munari**
Carattere rivoluzionario

62 / **Daniela Saresella**
Il cuore antico del libro

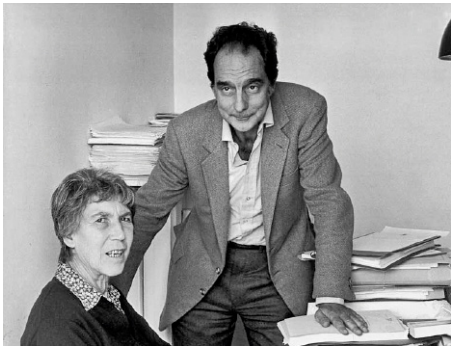
68 / **Valentina Sonzini**
Contro le discriminazioni

72 / **Guido Mura**
Curiose somiglianze

78 / **Monica Mondo**
Una vita a raccontar libri

84 / **Pier Luigi Vercesi**
Il sacro fuoco dell'inviato

4



5

STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR 1919-1923

92 / **Davide Lajolo**
Il giornalista militante

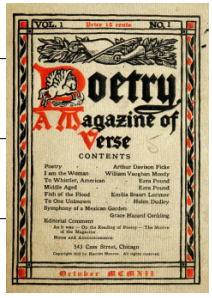
98 / **Claudio Minoliti**
Scrittori al Giro d'Italia

106 / **Alessandra Galasso**
Il mondo in caricatura

114 / **Anna Maria Lorusso**
Un'idea di biblioteca

118 / **Sandro Gerbi**
Voce italiana dell'America

124 / **Lorenzo Gaetani**
Lungo la via della carta



130 / **Debora Migliucci**
Se in fabbrica si lottava

136 / **Giorgio Montecchi**
Genesi di una biblioteca

142 / **Filippo Giardini**
Il Vicario proibito

146 / **Domenico Milini**
Gli intrecci della Storia

152 / **Dino Messina**
Il corpo della memoria

156 / **Sonia Colombo**
Una scuola da imitare

1. Manifesto per il 1° maggio 1980, disegno di Giò Pomodoro.
2. Il manifesto del film *Don Camillo monsignore ma non troppo* di G. Guareschi.
3. Il Salone Maria Luigia nella Biblioteca Palatina di Parma.
4. Theodore Lane, *Honi. Soit. Qui. Mal. Y. Pense: The Caricature Shop of G. Humphrey*.
5. *Prometeo*, immagine realizzata con la tecnologia Midjourney.

LA REALTÀ RICREATA
Nelle pagine seguenti, *Prometeo*, immagini realizzate mediante la tecnologia Midjourney, un altro modello di intelligenza artificiale generativa simile a ChatGPT.

COSA SUCCEDE SE GIACOMO LEOPARDI INCONTRA L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE?

LA SCONFITTA DI PROMETEO

IN UN DIALOGO MAI SCRITTO DAL GENIO DI RECANATI, IL TITANO RISPONDE ALLE DOMANDE DI MOMO, FIGLIO DELLA NOTTE. L'ESITO? POLITICAMENTE CORRETTO, CERCHIOBOTTISTA E PRIVO DI POESIA

di PAOLO COSTA

Ciò che segue è una riscrittura semiseria della *Scommessa di Prometeo*, una delle ventiquattro *Operette morali* di Giacomo Leopardi. Vi si immagina che Prometeo e Momo si rechino fra gli uomini per verificare se la nostra specie sia davvero la cosa migliore che gli dèi abbiano concepito. Su questo punto i due formulano una scommessa, che Prometeo – così fiducioso nelle qualità del genere umano – perde. Com'è noto, nella versione originale Momo sottopone a Prometeo un fuoco di fila di domande sul senso della civiltà e sul valore del progresso tecnologico. Domande che, nella versione originale del dialogo, restano senza risposta. Così scrive Leopardi, con esibita ironia: «Non si dubita che Prometeo non avesse a ordine una risposta in forma distinta, precisa e dialettica a tutte queste ragioni; ma è parimente certo che non la diede».
Ebbene, qui si prova a immaginare un esito diverso, offrendo a Prometeo la possibilità di una rivincita. Quali risposte avrebbe potuto formulare il Titano, per avere successo nella scommessa con Momo? Ecco quel che ne è venuto.

Momo: «Avresti tu pensato quando rubavi con tuo grandissimo pericolo il fuoco dal cielo per comunicarlo agli uomini, che questi se ne prevarrebbero, quali per cuocersi l'un l'altro nelle pignatte, quali per abbruciarsi spontaneamente?».

Prometeo: «Quando gli esseri umani scoprono nuove conoscenze o tecnologie, come il fuoco,

non sempre è possibile prevedere come verranno utilizzate in futuro. Ciò è dovuto al fatto che la natura umana è complessa e varia, e ogni individuo ha la propria personalità, motivazioni e desideri. Il fuoco ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della civiltà umana, ma anche nella storia ci sono stati esempi di abusi del fuoco e di situazioni in cui il fuoco è stato utilizzato in modo distruttivo o per fini malvagi».

Momo: «Io per me non veggo, se gli uomini sono il più perfetto genere dell'universo, come faccia di bisogno che sieno inciviliti perché non si abbrucino da se stessi, e non mangino i figliuoli propri: quando che gli altri animali sono tutti barbari, e ciò non ostante, nessuno si abbrucia a bello studio, fuorché la fenice, che non si trova; rarissimi si mangiano alcun loro simile; e molto più rari si cibano dei loro figliuoli, per qualche accidente insolito, e non per averli generati a quest'uso».

Prometeo: «La tua osservazione solleva una questione importante sulla natura umana e la relazione tra civiltà e barbarie. È vero che gli esseri umani, rispetto ad altri animali, sono capaci di comportamenti estremamente violenti e distruttivi, come l'autoimmolazione o il cannibalismo, anche se tali comportamenti sono rari e considerati devianti dalla maggior parte delle culture. D'altra parte, gli animali possono essere considerati "barbari" solo in quanto le loro azioni non rispecchiano i nostri standard di civiltà. Tuttavia, questi animali non hanno la capacità di scegliere tra il bene e il male, come gli esseri umani, ma sono guidati da istinti di sopravvivenza e di riproduzione. In ogni caso, il concetto di "perfezione" o "inferiorità" tra le specie è discutibile, poiché ogni specie ha le proprie caratteristiche e adattamenti che le permettono di sopravvivere e prosperare in un determinato ambiente. L'essere umano, con la sua intelligenza e creatività, ha raggiunto risultati straordinari nella storia della civiltà, ma allo stesso tempo è soggetto a imperfezioni e comportamenti distruttivi. In sintesi, la natura umana è complessa e varia, e il comportamento umano dipende da molti fattori, come la cultura, la politica, l'economia e la psicologia umana. Gli esseri umani sono capaci di azioni estreme e negative, ma sono anche capaci di em-

patia, cooperazione e creatività, che sono fondamentali per lo sviluppo della civiltà e del progresso umano».

Momo: «Ora, per condursi al presente stato di civiltà non ancora perfetta, quanto tempo hanno dovuto penare questi tali popoli?».

Prometeo: «Il percorso verso la civiltà umana è stato lungo e complesso, e ci sono voluti molti sforzi e progressi per raggiungere il livello di sviluppo attuale. Tuttavia, il percorso verso la perfezione è ancora lungo e ci sono molte sfide e problemi da affrontare per migliorare la vita umana e la società in generale».

Momo: «Quasi tutte le invenzioni che erano o di maggiore necessità o di maggior profitto al conseguimento dello stato civile, hanno avuto origine, non da ragione, ma da casi fortuiti: di modo che la civiltà umana è opera della sorte più che della natura».

Prometeo: «È vero che alcuni dei più grandi progressi della civiltà, come la scoperta dell'elettricità o della penicillina, sono stati fatti per caso o per coincidenza. Tuttavia, queste scoperte sono state possibili grazie alla conoscenza scientifica e tecnologica esistente dell'epoca, e l'importanza di queste scoperte è stata riconosciuta grazie all'ingegno e alla curiosità umana. Inoltre, molte delle invenzioni che hanno avuto un impatto significativo sulla civiltà umana, come la scrittura, la stampa, l'informatica e le comunicazioni, sono il risultato di un lungo processo di sviluppo e innovazione basato sulla conoscenza, l'esperienza e il ragionamento razionale».

Momo: «Dico io dunque: se l'uomo barbaro mostra di essere inferiore per molti capi a qualunque altro animale; se la civiltà, che è l'opposto della barbarie, non è posseduta né anche oggi se non da una piccola parte del genere umano; se oltre di ciò, questa parte non è potuta altrimenti pervenire al presente stato civile, se non dopo una quantità innumerabile di secoli, e per beneficio massimamente del caso, piuttosto che di alcun'altra cagione; all'ultimo, se il detto stato civile non è per anche perfetto; considera un poco se forse la tua sentenza circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione».

Prometeo: «La tua osservazione è interessante e solleva una questione importante riguardo alla natura umana e alla condizione umana. È vero che l'uomo, in uno stato di barbarie, può apparire inferiore ad altri animali, poiché la barbarie comporta spesso comportamenti primitivi, violenti e distruttivi. Tuttavia, il progresso umano nel raggiungimento dello stato civile è stato lento e spesso accidentale, come hai sottolineato, e ci sono ancora molte imperfezioni e problemi nella società moderna. Ciò nonostante, è importante notare che la civiltà umana ha anche prodotto risultati straordinari, come la scienza, la medicina, l'arte, la filosofia e molte altre realizzazioni che hanno migliorato la vita umana e la società in generale. Inoltre, il concetto di "perfezione" è soggettivo e dipende dalle valutazioni e

dai criteri che si adottano. Ciò che può essere considerato come imperfetto o mancante in una società può essere visto come accettabile o addirittura come un successo in un'altra. In sintesi, l'uomo può essere considerato come sommo tra i generi, poiché ha raggiunto risultati straordinari nella civiltà, ma allo stesso tempo, la sua condizione umana è imperfetta e soggetta a problemi e difficoltà. Tuttavia, la natura umana è caratterizzata dalla curiosità, dalla creatività e dalla capacità di superare le sfide e di migliorare la propria condizione, e questo ci dà la speranza di un futuro migliore».

Sveliamo l'arcano

Fin qui, come il lettore avrà sicuramente compreso, abbiamo giocato. Ora si tratta di dare ragione di questo esercizio di riscrittura e fornire una spiegazione. Con esso non ci prefiggevamo certo l'obiettivo di tornare sulla filosofia di Leopardi, per provare a contestarla, arricchirla o attualizzarla. Del resto, le risposte apocrife alle provocazioni di Momo appaiono vaghe e didascaliche, strizzano l'occhio al politicamente corretto, e sono prive di qualunque sapore poetico. Né la sostanza né la forma ci paiono degne di Leopardi. L'arcano è che abbiamo semplicemente voluto mettere alla prova le capacità di un agente artificiale, coinvolgendolo nel lavoro di elaborazione del dialogo. Sì, perché, mentre il testo delle domande di Momo corrisponde all'originale delle *Operette morali* (tratto dall'edizione a cura di Walter Binni ed Enrico Ghidetti, in *Tutte le opere*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1969), quello delle risposte di Prometeo è stato generato dall'algoritmo di ChatGPT. Lo abbiamo qui riproposto senza alcuna modifica. Per la verità, avevamo chiesto a

ChatGPT di riformulare le proprie risposte adeguandone lo stile a quello dell'italiano letterario di inizio Ottocento, ma il risultato appariva indistinguibile da quello ottenuto in prima battuta.
ChatGPT è la tecnologia più discussa del momento. Si tratta di un modello linguistico artificiale di grandi dimensioni (*large language model*, in breve LLM) basato su reti neurali di tipo *transformer* e specializzato nella conversazione con un utente umano. L'algoritmo è in grado di riconoscere, riassumere, tradurre, prevedere e generare testo o altri contenuti sulla base della conoscenza acquisita da enormi insiemi di dati. In pratica ChatGPT elabora ed esibisce testi straordinariamente evoluti, che non solo sono corretti sul piano sintattico e semantico, ma sembrano frutto di un ragionamento umano. Il tutto si sviluppa attraverso una sorta di dialogo: l'utente formula le proprie domande, alle quali l'algoritmo risponde nel giro di pochi secondi. L'interfaccia è costituita da un banalissimo *prompt* (se non sapete che cos'è un *prompt*, potete chiederlo a ChatGPT: «è un segnale visivo o acustico che indica all'utente di un computer che il sistema è pronto per ricevere un'interazione da parte dell'utente stesso, come ad esempio un comando o un'istruzione»).

La potenza dei *transformer*

La notevole competenza semantica dei modelli *transformer*, introdotti da Google nel 2017, deriva dalla loro capacità di identificare le relazioni fra gli elementi di una sequenza, indipendentemente dall'ordine in cui tali elementi si presentano. Si tratta di un aspetto di fondamentale importanza per la comprensione del linguaggio naturale. Pensiamo, per fare un esempio, ai versi del Manzoni «Lui folgorante in solio / vide il mio genio e tacque», dove l'ordine soggetto-predicato-complemento ("Il mio genio vide lui") è alterato per esigenze poetiche. O al modo in cui si costruisce la negazione del verbo in tedesco, con l'avverbio *nicht* che si colloca dopo il verbo coniugato e il predicato (*Ich liebe dich nicht*), o ancora ai prefissi dei verbi separabili, sempre in tedesco (*Ich rufe dich in zehn Minuten wieder an*, ovvero "Ti richiamo tra dieci minuti"). In tutte queste frasi la competenza semantica è attivata dalla capacità di porre in relazione elementi che non si presentano in ordine successivo (*il mio genio* e *vide*, *nicht* e *liebe*, *an* e *rufe*). I *transformer*, di cui abbiamo parlato la prima volta nel numero 12 di *PreText* a proposito dell'algoritmo BERT di Google Search (*La dittatura di Google*, aprile 2020, pp. 10-13), ottengono questo risultato lavorando su base probabilistica, ossia assegnando una distribuzione di probabilità su sequenze di parole.
Al di là degli aspetti tecnici, ci interessa qui osservare il tipo di esperienza che si manifesta nella relazione fra l'agente umano e quello artificiale. Intanto scopriamo che ChatGPT applica sempre lo stesso schema. In primo luogo, evita con cura enunciati che esprimano in modo diretto una critica rispetto alla posizione esplicita o implicita dell'utente (in questi casi la formula eufemistica impiegata è «la tua osservazione solleva una questione importante»). Il che porta l'algoritmo a non assumere posizioni nette su alcun tema. In un altro esperimento, per dire, abbiamo provato a domandare a ChatGPT se Mussolini abbia fatto anche delle cose buone, otte-

nendo un punto di vista piuttosto imbarazzante. E poi le risposte presentano spesso una struttura ricalcata sulla sequenza dialettica tesi-antitesi-sintesi («È vero che… Ciò nonostante… In sintesi…»).

Una scrittura artificiale antropomorfa

Ma vi è una questione ancora più a monte. Gli scambi di battuta con il *prompt* di ChatGPT possono essere classificati come una forma dialogica? Alla luce di un'analisi superficiale, non sembrerebbero esservi dubbi. Tuttavia, un vero dialogo dovrebbe prevedere la presenza di due soggetti dotati di consapevolezza. E ChatGPT non soddisfa questo requisito. L'algoritmo esibisce un comportamento umano, ma – per così dire – non lo sa. In senso proprio, è addirittura mistificatorio il fatto che ChatGPT dica «io». Perché non c'è alcun io in un algoritmo. Non più di quanto vi sia in un termostato o in una lavatrice.

Si potrebbe affermare che quella di ChatGPT è una scrittura artificiale antropomorfa. In questo senso, quando ci impegniamo in un dialogo con il *transformer*, rivolgendoci ad esso nella nostra lingua, dando credito al suo «io» e prestando fede alla sua soggettività, ci sottoponiamo a un feroce autoinganno. Perché, per determinare la configurazione dell'altro, le attribuiamo una forma umana. L'artificiale subisce insomma la stessa sorte del sovrannaturale e del divino: lo antropomorfizziamo per renderlo accettabile. Tuttavia, nella misura in cui l'artificiale si scopre troppo simile a noi, fino ad apparire indistinguibile, ci turba. Alla sensazione di familiarità e piacevolezza, suscitata in noi dalle tecnologie "amiche", si sostituiscono l'inquietudine e financo la repulsione, come già aveva evidenziato nel 1970 lo studioso di robotica Masahiro Mori. Fino a quando l'intelligenza artificiale, nonostante la sua sorprendente "umanità", non sarà capace di sviluppare empatia, continuerà a esserci bisogno della letteratura.

Paolo Costa

CATTEDRALI DEL SAPERE
Qui sotto, la copertina del libro di Antonella Agnoli, *La casa di tutti*, Roma-Bari, Laterza, 2023. Nella pagina accanto, una fotografia scattata all'interno della Seattle Public Library.

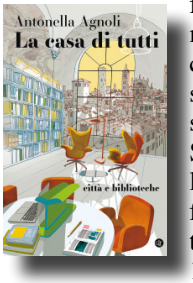
IL FUTURO DELLE BIBLIOTECHE NELL'ERA DIGITALE

MI EVOLVO, QUINDI ESISTO

I LUOGHI DELLA CULTURA DEVONO ESSERE A VOCAZIONE MULTIDISCIPLINARE E CONFORTEVOLI

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Antonella Agnoli affronta nel suo nuovo saggio una questione urgente e importante: le funzioni e lo statuto dei luoghi della cultura nella società contemporanea. *La casa di tutti* (Roma-Bari, Laterza, 2023) si concentra su *Città e biblioteche*, come recita il sottotitolo, ma apre prospettive di portata più ampia, che investono le altre infrastrutture culturali, piccole e grandi: in primo luogo le librerie, ma anche i musei e le aree archeologiche, i teatri e i cinema, e trasversalmente anche scuole e università.



Le biblioteche pubbliche e private costituiscono oggi una rete capillare in tutta Italia: nel 2020 l'ISTAT ne ha censite 7.425 aperte al pubblico, che diventano 12.647 se si comprendono anche quelle scolastiche e universitarie (cui si aggiungono 4.400 librerie e 4.265 musei e siti archeologici). Ci sono più biblioteche per abitante (una ogni 8.000) che librerie (una ogni 13.000 abitanti) o cinema e teatri (uno ogni 11.000 abitanti), anche se in 2.869 comuni (circa il 40% del totale) non c'è nemmeno una biblioteca, soprattutto nel Centro-Sud e nelle aree montane del Nord-Ovest. Nel 2019 gli utenti iscritti in biblioteca che hanno usufruito di almeno un servizio sono stati 7,8 milioni, ai quali vanno aggiunti tutti coloro che frequentano le biblioteche senza registrarsi, per un totale di 50 milioni di accessi (*ibidem*, pp. 75-76).

Sono dati che si possono migliorare, ma l'impressione è che la disaffezione nei confronti dei luoghi della cultura non riguardi tanto gli utenti (prima della pandemia il 15% degli italiani utilizzava le biblioteche), quanto piuttosto molti pubblici amministratori, magari sulla scia di una presunta modernità tecnocratica. Intorno agli anni Ottanta del secolo scorso, diversi esperti avevano deciso che, per motivi di

conservazione e di spazio, i microfilm avrebbero dovuto sostituire le copie cartacee di giornali e riviste: trent'anni dopo consultare un microfilm è pressoché impossibile, ma nel frattempo intere emeroteche sono finite al macero. Quando nel 2009 Amazon fece esplodere con il Kindle la mania degli eBook, qualcuno profetizzò l'imminente fine del "libro di carta" e molte biblioteche vennero smantellate perché ritenute obsolete. Si iniziò a progettare biblioteche totalmente digitali: il primo sistema bibliotecario pubblico senza libri, la BiblioTech (bexarbibliotech.org), venne aperto a San Antonio, in Texas, nel 2013, con un look simile agli Apple Stores, circa 10.000 titoli e un budget iniziale di 250.000 dollari, attirando 400.000 visitatori nei primi due anni.

Almeno fino a oggi, il supporto cartaceo si sta rivelando più resiliente dei suoi succedanei, come hanno raccontato sia Umberto Eco e Jean-Claude Carrière (*Non sperate di liberarvi dei libri*, Milano, La nave di Teseo, 2017) sia Robert Darnton (*Il futuro del libro*, Milano, Adelphi, 2011). Tuttavia, di fronte all'invadenza del digitale, i *media* e gli spazi culturali tradizionali sembrano avere perso *glamour*. Non vale solo per i libri. Non abbiamo più bisogno di andare al cinema o a teatro, poiché paghiamo l'abbonamento per lo streaming. Diventa inutile fare viaggi costosi (e inquinanti) per visitare un museo, quando il pc vomita immagini ad alta definizione e Google Arts & Culture ci consente di ammirare i quadri e le opere d'arte più famosi al mondo gratuitamente, con il tour virtuale dei musei più prestigiosi, grazie alla tecnologia di Street View. Allo stesso modo, il *food delivery* a domicilio diventa un'alternativa al ristorante.

Per secoli la cultura "alta" è stata un privilegio delle classi elevate, un segno di distinzione, per dirla con Pierre Bourdieu. I luoghi che la ospitavano e la custodivano dovevano essere esclusivi: palazzi principeschi e teatri sontuosi. L'Illuminismo ha diffuso la convinzione opposta, che la cultura dovesse essere un diritto di tutti i cittadini. Sono nati così i primi musei aperti al pubblico: la Galleria degli Uffizi, donata al popolo di Firenze da Anna Maria Luisa de' Medici nel 1737, e il British Museum di Londra, inaugurato nel 1759. Ma l'antico retaggio è rimasto. In Italia la partecipazione culturale resta bassa, relegandoci agli ultimi posti nelle statistiche dell'Unione Europea, e per di più con forti sperequazioni territoriali tra Nord e Sud, tra centro città e periferia, tra grandi metropoli e piccoli borghi.

Nell'era della comunicazione 24/7 e dei social network, una cultura analogica, ancorata nel mondo fisico, appare agli occhi di molti lenta, pesante, ob-

ESPERIMENTI RIUSCITI
Nella pagina accanto, la Biblo Tøyen di Oslo, dove i giovani tra i dieci e quindici anni hanno la possibilità di incontrarsi e di arricchirsi culturalmente attraverso i libri: un luogo diverso da quello proposto dalla scuola.

soleta, poco sostenibile, elitaria e quindi antidemocratica. Viene giudicata difficilmente accessibile, per motivi economici, per la distanza, per i luoghi poco amichevoli, per le barriere culturali e i codici di comportamento che intimidiscono (a cominciare dal *dress code*), e soprattutto perché non riflette i bisogni e le esperienze della maggioranza dei cittadini, visto che esclude di fatto molte fasce della popolazione: i "nuovi italiani", i giovani, gli anziani, i portatori di handicap, chi abita nelle aree interne…

Tuttavia sappiamo che la partecipazione culturale (che è diversa dal semplice consumo di prodotti culturali), il dibattito e il confronto delle idee sono elementi fondanti e indispensabili della vita civile e della democrazia: dunque i luoghi della cultura hanno una funzione politica insostituibile. Fanno parte (o dovrebbero far parte), nella definizione di Ray Oldenburg, di quei *terzi luoghi* (caffè, trattorie, barbieri, librerie) «dove le persone possono sostare e trattenersi, consumando il minimo indispensabile», in aggregazioni spontanee di individui molto diversi tra loro, compreso chi non può permettersi nemmeno un cappuccino al bar (ivi, p. 54). Anche le biblioteche e le infrastrutture culturali dovrebbero essere *terzi luoghi*, magari gratuiti, non salotti riservati alle élites economiche e/o culturali.

Al di là delle cerchie parentali, dei colleghi di lavoro, dei legami sentimentali o delle amicizie profonde, questi spazi favoriscono la creazione di *legami deboli*, ovvero le «conoscenze e solidarietà che sono fondamentali nel momento del bisogno, in particolare per trovare lavoro», e che possono «consentire l'accesso a risorse sociali migliori di quelle di partenza» (ivi, pp. 42-43). Sul piano politico, in questi luoghi «la dimensione comunitaria è protagonista di un'innovazione che dà vita a nuove forme di produzione del valore» (Stefano Zamagni e Paolo Venturi, *Da Spazi a Luoghi*, AICCON, Short Paper 13/2017, p. 9, disponibile all'indirizzo web www.aiccon.it/pubblicazione/da-spazi-a-luoghi/, consultato in data: agosto 2023).

A partire da questa impostazione, Antonella Agnoli individua alcune delle caratteristiche dei nuovi luoghi della cultura. L'abitudine ci fa associare ogni edificio a una funzione specifica: la biblioteca per consultare o prendere in prestito un libro o una rivista, la libreria per comprarsi un libro, il teatro per godere di uno spettacolo o un concerto, il museo per ammirare quadri e sculture, e così via. In realtà questi luoghi già svolgono una pluralità di funzioni, grazie a una progettualità articolata e al rapporto con il territorio in cui sono insediati. *Ex Libris*, che Frederick Wiseman ha dedicato nel 2017 alla New York Public Library, esplora le mille attività che svolge una moderna biblioteca: in un documentario di oltre tre ore, in pratica non si vede nessuno che legge un libro.

I nuovi luoghi della cultura sono spazi a vocazione multidisciplinare (dunque aperti a diverse forme d'arte e d'espressione), che accanto all'offerta culturale ospitano sempre più spesso altre attività: bar e ristoranti, a volte foresterie e residenze per artisti, attività formative (con corsi e laboratori), ma anche *co-working* e incubatori per startup. Il 24% delle biblioteche italiane già organizza proiezioni di film, concerti, incontri, rappresentazioni teatrali (A. Agnoli, *La casa di tutti*, cit., p. 41). A Torino, alcuni musei e biblioteche ospitano un ambulatorio (ivi, p. 61). La biblioteca non è più solo e tanto *specchio dell'anima, memoria del mondo* (come si leggeva nel sottotitolo del volume dedicato a *La Bibliothèque*, curato da Richard Figuier per Au-

trement nel 1991), ma uno spazio dove incontrarsi, costruire relazioni, sviluppare le proprie *capabilities*.
Il cambiamento emerge con evidenza ancora maggiore visitando alcune biblioteche e centri innovativi come Dokk1 a Aarhus, Chocoladefabriek di Gouda, Centquatre e Louise Michel a Parigi, Biblo Tøyen a Oslo, LocHal a Tilburg, Oodi a Helsinki o la Seattle Public Library (per quanto riguarda le esperienze italiane, molti nuovi spazi culturali multifunzionali si sono aggregati nella rete Lo Stato dei Luoghi, www.lostatodeiluoghi.com).
Questa ibridazione è il sintomo di una profonda evoluzione della nostra vita quotidiana, che si è fatta sempre più "liquida": diventano porose le abituali distinzioni tra tempo libero e tempo del lavoro, tra lavoro e studio, tra cultura, informazione e divertimento, ma anche tra sfera pubblica e privata (cfr. *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, a cura di Cristina Carlini, Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, Milano, FrancoAngeli, 2017). Perché un presidio culturale sia attraente, oggi deve offrire un wifi che funzioni e un bar accogliente.
Queste infrastrutture culturali possono essere edifici tradizionali debitamente attualizzati, in alcuni casi vengono costruite *ex novo*, ma più spesso ormai sono il frutto della rifunzionalizzazione di edifici storici o industriali, di caserme o magazzini, con tutti i problemi che può comportare una ristrutturazione. In Italia abbiamo più di 110.000 immobili di potenziale valore culturale, di cui più del 60% in stato di abbandono o di sottoutilizzo.
In linea di principio queste strutture, sostenute dal denaro pubblico, devono essere aperte e accessibili a tutti i cittadini. Devono «essere accoglienti per chi legge o studia ma anche per chi non legge e non studia, per chi è abituato a entrare in contatto con l'arte, con uno spettacolo e chi no, luoghi che consentano a tutti di sentirsi parte della stessa esperienza» (A. Agnoli, *La casa di tutti*, cit., p. 89). Questi luoghi, che sono dunque strategici per allargare la partecipazione culturale, si configurano come spazi empatici, attivi e meticci, dove «pubblico e privato si intrecciano in maniera positiva» (ivi, p. 115). Esemplari gli Idea Stores londinesi (www.ideastore.co.uk), con la loro «accessibilità fisica, visiva, simbolica» e le loro molteplici attività.
Molto spesso, dal punto di vista architettonico, sono edifici iconici (ben riconoscibili nel paesaggio urbano o naturale), trasparenti e attraversabili (mentre i tradizionali luoghi della cultura hanno sovente le porte chiuse). Diventa cruciale il *placemaking*, ovvero la capacità di «rivitalizzare spazi comuni, risolvere problemi di traffico, rivitalizzare parchi poco utilizzati, o ripensare la piazza di fronte alla biblioteca», come sottolinea il Project for Public Spaces (www.pps.org), ben sapendo quanto un presidio culturale possa diventare una leva efficace nella riqualificazione di zone degradate.
Ugualmente strategico il rapporto con l'orizzonte digitale in cui siamo immersi. È fondamentale il recupero di uno spazio pubblico aperto, accessibile e condivisibile, che consente l'incontro tra le

persone e la creazione di microcomunità e *legami deboli*. Ma le infrastrutture culturali non sono solo e tanto spazi di resistenza alla colonizzazione digitale delle nostre esistenze. Offrono anche occasioni per sperimentare la sfera ibrida in cui siamo immersi, tra online e offline, ovvero la dimensione che Luciano Floridi definisce *onlife* (cfr. *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer, 2017).

Le biblioteche hanno (e devono avere sempre di più) un ruolo chiave nella riduzione del *digital divide*, la barriera invisibile che esclude ampie fasce della popolazione dai nuovi strumenti tecnologici, che ormai sono diventati necessari per usufruire di molti indispensabili servizi pubblici, oltre che privati. Le biblioteche sono da sempre «strutture di intermediazione fra utenti e documenti»: ma oggi bisogna tener conto che si tratta di utenti troppo spesso disorientati dalla sovrapproduzione di informazioni disponibili in Rete, ma anche dalla mancanza di strumenti critici e perciò esposti alla ricezione passiva di inesattezze, verità parziali, falsità, comunicazioni distorte (cfr. Giorgio Antoniacomi, *La biblioteca sociale, riflesso di una società complessa*, in *Animazione Sociale*, 331/2019). Sotto questo aspetto la mediazione di operatori qualificati assume un valore ancora maggiore.

La funzione sociale si intreccia con quella culturale in maniera sempre più evidente e importante. Oggi gli attori culturali hanno (anche) l'obiettivo di «promuovere un capitale sociale e culturale che funga da ponte invece di incoraggiare il ritiro dentro una comunità e dentro una cultura» (si veda *Bibliothèques troisième lieu*, a cura di Amandine Jacquet, Parigi, Association des Bibliothécaires de France, 2017, p. 36). Come spiega un operatore della Biblo Tøyen, «quando ho iniziato a lavorare qui pensavo di essere un operatore culturale. Lo sono ancora, ma mi sono accorto di essere anche un operatore sociale e penso sia altrettanto essenziale […] se lo spazio sociale non funziona, anche lo spazio culturale non funziona» (A. Agnoli, *La casa di tutti*, cit., p. 110). Le «infrastrutture della comunità», come le ha definite l'economista britannica Noreena Hertz, sono «spazi fisici condivisi dove persone di ogni tipo possono riunirsi, interagire e formare legami», una possibilità «che è stata nel migliore dei casi gravemente trascurata, se non attivamente distrutta» quando le politiche di austerity prima e poi la pandemia hanno penalizzato biblioteche, parchi pubblici, aree giochi e centri giovanili e comunitari in tutto il mondo (ivi, p. 13).

Questa radicale innovazione degli spazi sottende un'evoluzione dell'idea stessa di cultura e un diverso rapporto con gli utenti, o meglio, con i cittadini. Questo processo evolutivo ha «bisogno di cittadini attivi» (ivi, p. 9). A Lecce i cittadini coinvolti nella co-progettazione della Community Library hanno immaginato «un luogo che aiuti a familiarizzare con le nuove tecnologie, che offra sostegno all'apprendimento, promuova la lettura, faciliti l'aggregazione e lo stare bene insieme, un luogo dove giocare, leggere, ascoltare, vedere, un luogo di confronto e informazione, dove si possono creare e sviluppare competenze e relazioni/scambi, dove si possano contaminare discipline e saperi, capace di creare coesione territoriale, sociale e culturale. Un luogo che vorrebbe contribuire a limitare la povertà educativa attraverso lo sviluppo del capitale umano e relazionale» (ivi, p. 93). È difficile spiegare meglio a cosa serve, oggi, un'infrastruttura culturale.

Oliviero Ponte di Pino

Editori

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

AFFINITÀ ELETTIVE
Nella pagina accanto,
Bobi Bazlen (a sinistra) e Roberto Calasso
a Civitavecchia nel 1962.

UN'AVVENTURA CONTROCORRENTE NEL SECOLO DELLE IDEOLOGIE

ADELPHI, EDITORE APOLITICO

NATO NEL '62 DALL'INCONTRO DI DUE UOMINI CHE AVEVANO SPERIMENTATO LA CENSURA FASCISTA

di ANNA FERRANDO

Un editore difficile da inquadrare, eclettico e raffinato, divenuto nel tempo simbolo di appartenenza per molti lettori. Fondato su premesse di apoliticità nel cuore del secolo delle ideologie, è stato talora al centro di polemiche di segno anche politico: il nome di Adelphi suscita ancora oggi ammirazione in alcuni e diffidenza in altri, ma la qualità del suo scavo letterario ed editoriale è stata da più parti riconosciuta. Nata nel 1962, la casa della luna nuova portò in Italia un certo gusto per l'oggetto-libro e filoni culturali di spessore internazionale che il pubblico della Penisola perlopiù ignorava: dal fantastico – si pensi ad Alfred Kubin e a J.R.R. Tolkien – alle pionieristiche perlustrazioni della fantascienza – da *Erewhon-Ritorno in Erewhon* di Samuel Butler a *La nube purpurea* di Matthew P. Shiel –, dalle riflessioni mistiche e religiose – tratto peculiare di un'intera collezione come "Il ramo d'oro" inaugurata nel 1971 – alla "letteratura franante" dell'Austria *fin de siècle* – quella di Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard o Karl Kraus – fino all'Oriente, inteso come sorgente di una spiritualità capace di vivificare l'Occidente cristiano desacralizzato e ricompreso negli orizzonti stretti di una morale illuministica kantiana. Nel 1988 Adelphi fu insignita del Premio della cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri proprio per «il lavoro meritorio di filtraggio e scoperta» condotto nel tempo e che aveva consentito al fondatore Luciano Foà e a Roberto Calasso, divenuto direttore editoriale nel 1971, di allargare la base dei propri lettori. Guadagnare i «felici pochi» era stata la scommessa della casa nell'impegno di ricerca letteraria ed editoriale dei primi vent'anni di attività; andare oltre quei «felici pochi» senza venir meno al rigore e alla propria identità sarebbe stato l'azzardo tentato negli anni Ottanta: il premio della Presidenza del Consiglio, d'altra parte, se voleva da un lato essere un riconoscimento pubblico della serietà

degli sforzi passati, di apprezzamento per un editore che non rincorreva le tirature da capogiro ma preferiva attestarsi su una ben più perigliosa linea di scavo culturale, dall'altro segnava esso stesso l'ingresso di Adelphi nel mercato editoriale e nelle sue logiche. Ne fu segnale il varo della collana "gli Adelphi" nel 1989, voluta fortemente, oltre che da Calasso e Foà, da Alberto Zevi – presenza costante sin dalla fondazione della casa editrice, in qualità di finanziatore e poi di presidente del Consiglio d'Amministrazione dalla metà degli anni Settanta fino alla sua morte nel 1993 –, il quale sin da giovane aveva un «pallino fisso» per i tascabili e i libri in edizione economica. L'idea era di ripresentare sotto una nuova veste elegante e popolare al tempo stesso i titoli di maggior successo del catalogo, amplificando così in termini di numero di lettori e di durata la buona accoglienza ricevuta al primo lancio.

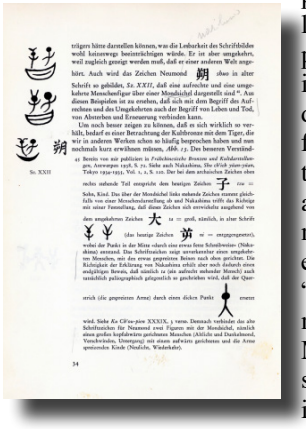
Sul successo di Adelphi negli anni Ottanta avevano inciso molti fattori e non solo quelli più squisitamente culturali. Fondamentale fu il passaggio al sistema di distribuzione di Fabbri Editori nel gennaio 1977; un vero e proprio volano che consentì di rompere con il lungo periodo di conti in rosso e promuovere una diffusione capillare del libro Adelphi su tutto il territorio nazionale. Da questo nuovo viatico trassero giovamento proprio quei libri che, spesso sconosciuti o di non immediata ricezione e comprensione per i lettori degli anni Sessanta, avrebbero invece dimostrato la loro validità in prospettiva. La cura e la vitalità del catalogo sono state infatti tra i punti di forza di Adelphi, attestate dalla *longue durée* di molti titoli e autori, scoperti nei primissimi anni, ma tuttora stampati e letti: tenendo conto anche delle edizioni economiche, *Flatlandia* di Edwin A. Abbott, uscito per la prima volta nel 1966, ha venduto ad oggi oltre 260.000 copie; *Il Monte Analogo* di René Daumal ha superato abbondantemente le 60.000, mentre *Siddhartha* di Hermann Hesse – testo rilevato da Adelphi nel 1965 insieme alla collezione dei "Numeri rossi" che era stata di Frassinelli – ha raggiunto nel tempo la cifra ragguardevole di oltre 2 milioni e 700.000 vendite dal 1975, per tacere poi di Georges Simenon e di Milan Kundera, due veri e propri casi editoriali degli anni Ottanta, ri-significati e rilanciati con successo dal marchio della luna nuova.

Eppure, forse complice il richiamo ribadito all'inattualità e alla «situazione molto anomala» – per usare le parole dello stesso Luciano Foà – di Adelphi nel panorama della cultura italiana all'inizio degli anni Sessanta, la casa editrice milanese è stata a lungo pressoché ignorata dagli

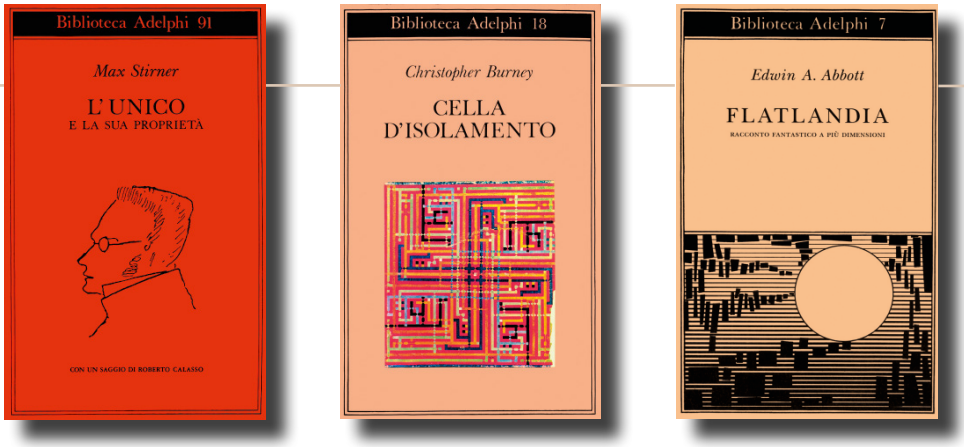
NASCITA DI UN SIMBOLO

In questa pagina, Carl Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung. Das mythische Bild im ältesten China, in den grossasiatischen und zirkumpazifischen Kulturen*, Zürich, Origo Verlag, 1955, volume da cui fu tratto il simbolo di Adelphi. Nella pagina accanto, le copertine di alcuni libri iconici del catalogo Adelphi.

studiosi di storia dell'editoria: se si eccettua il lavoro pionieristico di Valeria Riboli sull'ispiratore del progetto adelphiano Roberto Bazlen (*Roberto Bazlen editore nascosto*, prefazione di Giulia de Savorgnani, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013), solo di recente due importanti lavori di sintesi, quelli di Irene Piazzoni (*Il Novecento dei libri*, Roma, Carocci editore, 2021) e di Bruno Pischedda (*La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci editore, 2022), hanno per la prima volta dedicato ampio spazio a questo editore letterario e metafisico. Segnale di un'attenzione nuova da parte del mondo accademico è anche la recente Tesi di dottorato di Marco De Cristofaro sull'autorappresentazione e la memorialistica degli editori, il quale riserva una riflessione approfondita proprio a Roberto Calasso, autore-editore, da un certo punto in poi anche editore-proprietario, e certamente editore-protagonista (*L'editore allo specchio*, in *PreText*, n. 18-19, dicembre 2022, pp. 42-55).



A ritardare forse il confronto degli storici con questa casa editrice, fu la «nostra apoliticità che è stata una premessa di Bobi e mia al programma dell'Adelphi», come sottolineava Luciano Foà in una lettera a Calasso. Una posizione che a ben vedere ricalcava l'antistoricismo di fondo che avrebbe costituito l'ossatura del catalogo, quel volersi collocare al di fuori della temperie politica in un tempo, quello degli anni Sessanta e Settanta, eminentemente ideologico. Riflettendo sulla collana dei "Saggi", nel 1975 Roberto Calasso stesso evidenziava al proposito la mancanza di spazio destinato alla storiografia in generale: si trattava di una precisa scelta editoriale, maturata anche in seguito a un attento confronto con il mercato già in essere, in cui il settore storico era ampiamente sondato da Einaudi, Laterza, il Mulino per citare solo alcune case editrici, e a cui, a giudizio di Calasso, Adelphi non avrebbe potuto aggiungere nulla di originale. L'antistoricismo inteso come pensiero anti-causale, si coagulava in Adelphi attorno al nome di Friedrich Nietzsche, la cui *opera omnia* faceva da battistrada all'intero catalogo, contribuendo al contempo ad accreditare sul piano internazionale quel piccolo editore allora agli esordi, grazie al sapiente lavoro di "restauro filologico" del pensiero nietzschiano compiuto da Mazzino Montinari e Giorgio Colli. L'antistoricismo si saldava poi all'antiilluminismo e, per questa via, l'opposizione agli ideali borghesi e laici della religione del progresso avrebbe condotto la perlustrazione editoriale di Adelphi nei filoni dell'irrazionalismo contemporaneo. Nel carteggio inedito fra Bazlen e Foà colpisce l'iniziale idea di Luciano Foà di battezzare la nuova casa editrice con «il nome di Carabba, anzi dei Carabba». Foà faceva forse riferimento alla Carabba d'inizio secolo, quando la casa editrice di Lanciano aveva incominciato a esplorare i terreni dell'esoterismo, della mistica, della sapienza buddhista,

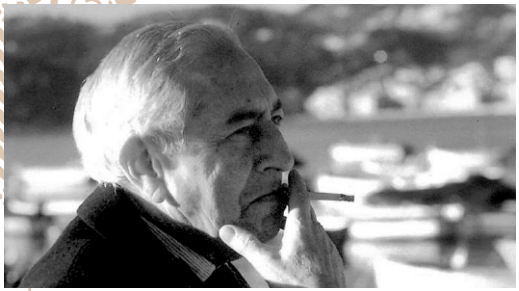


mercé Giovanni Papini e la sua "Cultura dell'anima": proprio qui, non a caso, avevano trovato collocazione alcune delle prime traduzioni di Friedrich Nietzsche in lingua italiana.

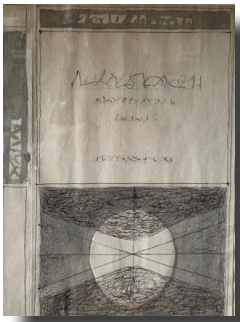
Peraltro, anche la cura grafica delle edizioni Carabba, affidate a selezionati illustratori dell'epoca, era un elemento caratterizzante che aveva attratto Foà. L'editore aveva infatti ribadito nel *Piano editoriale* redatto insieme ad Alberto Zevi nel 1964 che l'alto profilo culturale cui doveva rispondere ciascun volume e la cura con cui lo si sarebbe presentato ai lettori si configuravano come le pietre angolari della loro casa editrice. «E bada che la sorte di "Adelphi" (se avrà una sorte in genere) dipenderà veramente in parte dalla copertina di "Biblioteca"», aveva scritto, si può davvero dire con lungimiranza, Bazlen a Foà nel 1965. Occorreva cioè investire sull'involucro, sulla materialità estetico-simbolica come legame essenziale fra pubblico, autore ed editore. A questo scopo si decise di internalizzare l'ufficio grafico: soltanto un artista che avesse partecipato alle discussioni in casa editrice, ai progetti *in fieri*, alla programmazione del catalogo nel suo complesso, avrebbe potuto trasferire sulla copertina e in ogni apparato paratestuale lo spirito, l'anelito alla scoperta che gli *adelphi* intendevano suscitare attraverso un loro libro, contagiando il lettore con la loro stessa curiosità. Il grafico Nino Cappelletti divenne quindi un punto di riferimento imprescindibile, sempre presente in redazione in continuo dialogo con Luciano Foà. Fu lui a concepire, insieme a Michele Ranchetti, la copertina della collana ammiraglia di cui aveva parlato Bazlen. I primi «felici pochi» lettori si sarebbero sedotti soprattutto così.

«L'Adelphi è nata come una casa editrice "culturale", senza scopi di lucro, almeno a breve scadenza», si leggeva nel *Piano editoriale* d'inizio anni Sessanta: nessuna intenzione di compiacere il mercato, nessuna volontà di inseguire l'editoria di massa che segnava il contesto editoriale italiano agli esordi di Adelphi, ma una volontà di distinguersi, anche pagando il prezzo di una marginalità iniziale, su di un piano eminentemente qualitativo. Dall'ottica di servizio pubblico e formativo ben incarnata nel lungo dopoguerra da Giulio Einaudi – editore per cui Luciano Foà aveva lavorato come segretario generale per un decennio –, Adelphi nasceva dunque prendendo le distanze. Nessuna «società per la lotta contro l'analfabetismo», aveva detto sarcastico Bazlen a Foà, ma soltanto il desiderio di costituire attorno alla casa editrice una comunità di lettori e di «consulenti affini per idee e per propositi», non importa quanto ristretta o quanto elitaria: gli

In questa pagina, Luciano Foà; al centro, prova di copertina per *Il Monte Analogo* di Joseph Sima, s.d. (Archivio Zevi). Nella pagina accanto, Luciano Foà con Giorgio Colli; al centro, Alberto Zevi (Archivio Zevi).



adelphi volevano presentarsi come gli amici colti, maturati nella lettura intesa come libero intrattenimento e curiosità, quelli a cui si chiedono consigli per appuntarsi poi quel libro mai sentito, quell'autore sconosciuto, magari di non facile accesso, ma rivelatore di linguaggi, paesaggi e mondi inediti. D'altronde, quelli sembravano gli anni giusti per arrischiarsi su un tale terreno: nel 1965 la rilevazione condotta sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri recepiva per la prima volta la lettura come impiego del tempo libero, come pratica individuale sganciata da motivazioni di studio oppure da esigenze strettamente professionali (si veda I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 192). Nella concezione di Roberto Bazlen la casa editrice avrebbe dovuto sfruttare l'occasione che l'espansione economica offriva per collocarsi *au-dessus de la mêlée*. Da qui la strategia bazleniana della cosiddetta "politica del titolo", su cui si volle costruire la collana principe: si dava spazio magari all'unico romanzo di un autore che soltanto per una volta, sulla spinta di un'impellente urgenza, si era fatto scrittore, come nel caso di *Cella d'isolamento* di Christopher Burney o *L'altra parte* di Alfred Kubin. Fin dall'inizio, Luciano Foà chiamò questa collezione «Libri unici (o Biblioteca Adelphi)»: in una stessa biblioteca, in fondo, possono trovare spazio i titoli più disparati, proprio secondo un modello "alla Aby Warburg" richiamato dallo stesso Calasso in *Come ordinare una biblioteca*. Adelphi aveva da sempre puntato sull'unicità, la soggettività del punto di vista, il vero non oggettivamente inteso ma concepito nel senso di realtà interiorizzata: l'impronta singola, Nietzsche e il superuomo solo di fronte alla morte di Dio, Max Stirner che ne *L'unico e la sua proprietà* ("Biblioteca Adelphi", 1979) finiva con l'esclamare: «Non c'è nulla che m'importi più di me stesso!».



La soggettività fu reinterpretata sul piano propriamente editoriale da Roberto Calasso nei termini di una piena libertà d'azione dell'editore, che soltanto in questo modo avrebbe potuto riappropriarsi di un ruolo riconosciuto rispetto alla società. I filoni dell'irrazionalismo contemporaneo, il misticismo, il fantastico, le filosofie orientali coniugati con l'antistoricismo – e il sotteso divorzio fra cultura e politica che esso implicava – condussero Adelphi verso una linea editoriale volta a valorizzare l'afflato estetico *al di là del bene e del male*, al di fuori cioè di qualsiasi dato storico-politico o più complesso giudizio morale. La libertà dell'editore rivendicata da Calasso avrebbe portato non solo a selezionare

scrittori del pensiero antiprogressista e tradizionalista come Elémire Zolla, Cristina Campo, Sergio Quinzio, ma anche a scivolare verso autori controversi (Carl Schmitt, Ernst Jünger, Léon Bloy, René Guénon), attirando su Adelphi, nata sotto il segno di una forte vicinanza alla cultura ebraica, persino accuse di antisemitismo: nell'estate del 1994 il fondatore della casa editrice Luciano Foà prese le distanze dalla pubblicazione di *Dagli Ebrei la salvezza* di Bloy, voluto fortemente dal suo direttore editoriale e subito finito al centro di un vero e proprio caso mediatico. Foà tornava a far valere il principio della responsabilità editoriale in opposizione a quello della libertà, perché, a suo dire, l'edizione del testo antisemita in quel frangente preciso della storia politica dell'Italia repubblicana – quando per la prima volta una coalizione di destra andava al governo – era in aperta contraddizione con la linea di apoliticità che lui e Bazlen avevano voluto imprimere all'Adelphi sin dai suoi esordi.

Sulla presa di posizione di Luciano Foà pesavano la sua biografia e la lunga gestazione della casa editrice: Luciano e Bobi si erano incontrati per la prima volta nell'Italia fascista, erano stati entrambi vittime delle leggi razziali e avevano conosciuto da vicino le ottusità della censura libraria in orbace. Sin dalla fine degli anni Trenta avevano cominciato a scandagliare linee editoriali di cui proprio il fascismo e l'antisemitismo erano stati gli ostacoli principali, e alcune delle quali sarebbero poi confluite in Adelphi, "tradotte" in un contesto politico completamente mutato: si pensi per fare un esempio

paradigmatico alla cultura psicoanalitica che influenzerà moltissimo il catalogo dell'editore della luna nuova, il quale all'inizio accarezzò addirittura l'idea di fare della psicologia una collana *ad hoc*. Per quanto la linea bazleniana e poi calassiana rivendicasse dunque una certa "neutralità" del fare editoria, i percorsi e le pratiche di appropriazione da parte dei pubblici sono spesso imprevedibili e finiscono inevitabilmente con l'intersecare il contesto politico-sociale: l'*affaire* Léon Bloy, la discussione pubblica e le frizioni interne alla casa editrice che ne derivarono furono dunque la cartina al tornasole di queste dinamiche, del rapporto fra cultura e politica e dell'impossibilità di chiamarsene fuori.

Anna Ferrando

[Per un approfondimento su questi temi si rimanda ad A. Ferrando, Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci editore, 2023. Le citazioni presenti nell'articolo sono tratte da fonti primarie conservate presso l'Archivio privato della famiglia Foà e della famiglia Zevi]*

TRE GENERAZIONI
Nella pagina accanto, Andrea Rizzoli (al centro) con il figlio Angelo jr e il padre Angelo.

L'ULTIMA STAGIONE DELLA FAMIGLIA RIZZOLI: QUANDO LE AMBIZIONI FINIRONO IN TRIBUNALE

UN DECLINO ANNUNCIATO

DA ANGELO AD ANDREA: I PERIODICI, IL MILAN, IL *CORRIERE DELLA SERA* E POI... LA BANCAROTTA

di CARLO CAROTTI

Nel dopoguerra Rizzoli intende continuare la sua attività con rinnovata energia. Non possiede però un periodico "di punta" e si limita (l'episodio non è chiaro) alla stampa delle am-lire nella tipografia di Roma, La Novissima. Forse, l'editore vuole essere in sintonia con gli alleati angloamericani e cerca nuovi e stabili rapporti con le forze politiche resistenziali (stampa gratuitamente *La Libertà*, giornale liberale diretto da Ettore Janni e mostra interesse per *Milanosera*, quotidiano del pomeriggio di orientamento progressista, intesa che non si concretizza).
Incontra Indro Montanelli, appena rientrato dalla Svizzera e gli offre di dirigere un nuovo settimanale a rotocalco sulla scia del precedente *Omnibus*. Il giornalista rifiuta poiché «è nato salariato» (Alberto Mazzuca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli. Storia di una dinastia italiana e della guerra per il «Corriere»*, Milano, Longanesi, 1991, p. 121) ma gli consiglia l'uomo adatto, Edilio Rusconi, futuro editore, che accetta. "El biundin", così lo chiama il "Cummenda", riesce a ottenere l'autorizzazione dal maggiore Michael Noble del PWB (Psychological Warfare Branch), l'autorità alleata che vigila sulla stampa italiana, autorizzazione che aveva negato a Rizzoli considerato troppo compromesso con il fascismo. Neppure era servito l'intervento di Pietro Nenni che l'editore aveva conosciuto a Canzo (Como) in occasione di una cerimonia commemorativa di Turati, in seguito alla quale nacque una personale e duratura amicizia con il leader socialista, da cui derivò peraltro un generoso contributo all'*Avanti!*.
Il nuovo periodico *Oggi*, il cui direttore (per tre anni anche editore) non vuole legami con i precedenti e intende partire dall'anno I numero 1, è in edicola il 21 luglio 1945, primo ad essere pubblicato nel dopoguerra. Ha sedici pagine, costa 15 lire, il formato è più piccolo rispetto a *Omnibus*, redazione ridotta che viene in seguito rimpolpata con l'assunzione di Vittorio Buttafava seguito dal-

lo scrittore Domenico Porzio, dal critico musicale Teodoro Celli, Angelo Solmi, Oreste Del Buono. Anche Longanesi fu a capo per un anno della redazione romana.

Oggi vuole essere un giornale serio, «la cronaca praticamente non esiste, la regola è di pubblicare solo un articolo a numero, al massimo due. Le vendite sono piuttosto basse, neppure 50.000 copie». Non esisteva una formula vera e propria ma una scelta di temi. Il direttore, ritenendo che non si dovesse guardare al giornalismo italiano ma a quello anglosassone, impose, modificando la linea editoriale, di «parlare alla gente di cose che la interessavano, dei fatti che accadevano e con un linguaggio comprensibile» (ivi, pp. 123-124). Nel 1947 venne cambiata la veste tipografica e la foliazione salì a 32 pagine e il prezzo a 30 lire. La trasformazione in un «prodotto familiare» ebbe dei risultati positivi sulle vendite che raggiunsero le 100mila copie, sino a sfiorare le 300mila nel 1949. Quest'impatto positivo fu raggiunto con gli scoop iniziati già nel 1946 con un reportage su un campo di internamento tedesco per militari italiani, seguito nell'estate del 1947 da un'intervista a Salvatore Giuliano, latitante dopo la strage di Portella della Ginestra. Nel novembre dello stesso anno *Oggi* pubblicò un servizio fotografico a colori sulle nozze della principessa d'Inghilterra; il balzo delle vendite fu clamoroso: da 100mila a 250mila copie. Un nuovo record fu raggiunto con il reportage sulla sciagura di Superga. La linea editoriale si consolidò anche con fatti di cronaca drammatici come l'alluvione del Polesine. Negli anni Cinquanta le vendite si mantennero in media sopra le 500mila copie. Gli articoli più letti erano memoriali e autobiografie di personaggi famosi.

Nonostante il successo, e forse proprio per questo, nel 1955, anno in cui *Oggi* raggiunge il milione di copie in occasione delle nozze di Maria Pia di Savoia, Edilio Rusconi decide di mettersi in proprio pur mantenendo sino al 1956 la direzione della rivista. L'intesa fra l'editore e il direttore va in frantumi, e la stima di Rizzoli si trasforma in un astio ancor maggiore quando Rusconi fonda *Gente*, che raggiunge subito le 150mila copie.

Dopo l'abbandono di Rusconi, la direzione del periodico è affidata a Emilio Radius già caporedattore del *Corriere della Sera* e de *L'Europeo*, che mantiene la linea popolare, raccontando le vicende di personaggi emblematici del momento (le nozze di Grace Kelly, il figlio di Gina Lollobrigida, la morte di Pio XII, la figura del presidente dell'Eni Enrico Mattei). Nel 1962 Rizzoli, in concomitanza dell'in-

Qui sotto: la prima pagina di *Oggi*, a. II, n. 7, 12 febbraio 1946; quella di *Candido*, a. VIII, n. 32, 10 agosto 1952 e de *L'Europeo*, a. XVI, n. 28, 10 luglio 1960.
Nella pagina accanto, il manifesto del film *Don Camillo monsignore ma non troppo*, 1961.

troduzione del colore nel periodico, licenzia Radius e assume Lamberto Sechi che per due anni ne terrà la direzione, passata poi a Vittorio Buttafava dal 1964 al 1976. La testata è ancora in vita nel 2023, edita da RCS Periodici.

Il concorrente: *L'Europeo*

Nei secondi anni Quaranta e nei primi Cinquanta, Rizzoli dovette affrontare un rivale, Gianni Mazzocchi, che aveva fondato *L'Europeo*, uscito in edicola il 4 novembre 1945, formato lenzuolo. In poco tempo raggiunse le 300mila copie di vendita. Diretto (forzatamente) da Arrigo Benedetti, che guarda anche lui alla stampa anglosassone. Il risultato fu un giornalismo d'urto che faceva luce sui misfatti del Palazzo e non scendeva a compromessi con i partiti. Rizzoli usa lo stesso sistema che aveva adottato durante il fascismo con i concorrenti: li compra. *L'Europeo* entra a far parte nel 1953 della sua "scuderia". La direzione di Benedetti non dura a lungo. L'anno successivo viene licenziato in malo modo dall'editore sia per una «incompatibilità di pelle» (ivi, p. 172) sia per il disagio che Benedetti provava lavorando in una casa editrice che pubblicava un giornale (*Candido*) dalle idee politiche troppo diverse dalle sue. Lo sostituirà Michele Serra, direttore dal 1954 al 1958. Nel 1955 Arrigo Benedetti fonderà *L'Espresso*.

Sotto la direzione di Serra, non particolarmente esperto nella gestione dei settimanali, molti giornalisti abbandonarono la rivista che somigliò sempre meno a quella che Benedetti aveva ideato. Sostituito da Giorgio Fattori, che mantenne la direzione sino al 1966, quest'ultimo chiamò al giornale alcuni giovani valenti e capaci, quali Gianni Roghi, Lietta Tornabuoni, Gianluigi Melega e Tommaso Giglio, che divenne a sua volta direttore dal 1966 al 1976 inaugurando un nuovo periodo d'oro del periodico che toccò le 230mila copie alla settimana e sul quale scrissero i più importanti giornalisti italiani.

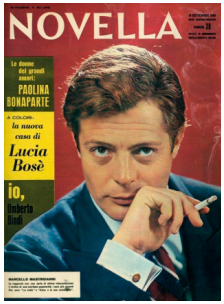
La testata proseguì sotto diverse direzioni sino al 1995 ed ebbe una nuova vita dal 2001 al 2013.

Candido

Nel settembre del 1945 Giovanni Guareschi, tornato dalla prigionia, incontra Rizzoli che immediatamente gli chiede di resuscitare il *Bertoldo*. Dall'unione dell'umorismo leggero e colorito di Giovanni Mosca e di quello «solido e duro», «alla ricerca dell'effetto drammatico, che facilmente finiva nel macabro o nel raccapricciante» di Guareschi (ivi, pp. 125-126), nasce un diverso prodotto, *Candido*, che poté contare sulla collaborazione di Indro Montanelli, Leo Longanesi, Carletto Manzoni, dell'illustratore Walter Molino, Oreste Del Buono e Nino Nutrizio, futuro direttore de *La Notte*. Diretto da Guareschi ma con la partecipazione attiva di Mosca, *Candido* restò in vita sino al 1961. Formato lenzuolo su quattro facciate, è stato un giornale satirico-politico. In prima pagina, al centro sotto la testata è disegnato un omino coi baffi e il cappello, poi la rubrica *Visto da sinistra, Visto da destra* e una seconda rubrica dove è espressa la linea politica filomonarchica della rivista. Una posizione perdente nel Referendum istituzionale del 1946 ma vincente alle elezioni politiche del 1948 per le quali il contributo di *Candido* alla vittoria della Democrazia Cristiana è indiscutibile. L'immaginario collettivo viene colpito da due manifesti. Il primo raffigura lo scheletro di un soldato italiano dell'Armir sotto i simboli sovietici e del Fronte Popolare, che dice: «Mamma, votagli contro anche per me!». Il secondo mostra un operaio che sta votando, con lo slogan: «Nel segreto della cabina elettorale Dio ti vede, Stalin no!». L'anticomunismo di Guareschi si scatena con i trinariciuti nella serie dell'«Obbedienza cieca, pronta

e assoluta», fino a quando non arriva il «Contrordine, compagni!». Ambiguo l'atteggiamento di Rizzoli che ha simpatia per i socialisti ma vota per la DC pensando ai suoi interessi di editore.

Con l'ulteriore invenzione, questa volta letteraria, dei personaggi di Don Camillo e Peppone, il sindaco comunista, Guareschi vuole «far risaltare la differenza sostanziale che esiste tra la "massa comunista" e l'"apparato comunista". Indurre cioè l'uomo della massa a ragionare col suo cervello e con la sua coscienza». Guareschi lo spiega ampiamente quando gli viene proposto di tradurre in film il suo primo volume *Mondo piccolo*, pubblicato da Rizzoli con grande successo (raggiunse in breve tempo le 300mila copie), che contiene le prime storie della saga. Diversa è la versione fornita da Mosca prima di



rompere il sodalizio con Guareschi che iniziava a prendere di mira non solo i comunisti ma anche i democristiani. Per la polemica su Luigi Einaudi e quella aspra su De Gasperi Guareschi venne condannato nel 1954 a un anno di reclusione. «Commisi l'errore», ha ricordato Mosca, «di dire che Peppone e Don Camillo potevano riuscire politicamente pericolosi. Quel Peppone, in fondo, troppo un buon diavolo, e quelle tempeste che regolarmente si concludevano con un arcobaleno, mi sembravano una specie di compromesso storico. Né approvavo l'accanimento di Guareschi contro Einaudi e De Gasperi».

Tra il 1956 e il 1957 *Candido* assunse gradualmente la veste del rotocalco. Il sottotitolo divenne *Settimanale d'attualità e politica* e nel novembre del 1957 Guareschi lasciò la direzione ad Alessandro Minardi pur continuando a collaborare con la rivista. Una controversia con il "Cummenda" riguardante una sequenza di *Don Camillo monsignore ma non troppo* motiva la sua decisione di rompere ogni rapporto con Rizzoli che nel 1961, senza Guareschi, chiuse il settimanale.

«Settimanali e libri non bastano più se si vuole restare competitivi», confidava Rizzoli al suo amico Pietro Nenni. Dopo non essere riuscito ad entrare come socio nel *Corriere della Sera* per il netto rifiuto oppostogli da Agnelli, il "Cummenda" vuol fare un quotidiano tutto suo. Interpellato, Montanelli rifiuta ma gli segnala Gianni Granzotto, una star del telegiornale e conduttore di *Tribuna Elettorale*. Rizzoli vuol fare un giornale popolare come quelli inglesi, un quotidiano per tutti, formato *Bild Zeitung*, «un po' zoppo, non è né un tabloid né un lenzuolo» (ivi, p. 224), con un inserto settimanale a quattro colori, molta cronaca, stampato simultaneamente a Roma e a Milano. Altre innovazioni (pagina civetta, teletrasmissione) vengono suggerite da un collaboratore, Riccardo Ricas Castagnedi (proveniente dalla Sipra) e fatte proprie da Rizzoli. Granzotto che ha accettato, a quasi un anno dalla sua assunzione chiede che gli vengano assegnati dei collaboratori adeguati. Dopo qualche resistenza, Rizzoli assume Gaetano Afeltra, *curriculum* notevole, futuro normalizzatore de *Il Giorno*, e come direttore amministrativo Bruno Fallaci, zio di Oriana.

Il figlio Andrea, sempre in soggezione rispetto al padre, ha tuttavia il "coraggio" di consigliargli di non avventurarsi in un'attività nuova, per mancanza della necessaria esperienza, e gli suggerisce di comprare un quotidiano già esistente con i conti in rosso come *Il Giorno*. Questa iniziativa fallisce per motivi politici (il giornale dell'Eni è il solo che sostiene il centrosinistra).

L'operazione *Oggi*, quotidiano di domani, viene bloccata. Forse anche il disastro di *Stasera*, quotidiano del pomeriggio diretto da Mario Melloni dal 22 novembre 1961 al 31 ottobre dell'anno successivo, potrebbe essere stato un deterrente tale da sconsigliare la pubblicazione. Alla fine dell'"avventura", Mimmo Carraro, amico di Andrea e marito di Pinuccia, secondogenita del "Cummen-

Nella pagina accanto, *Novella*, copertina del numero del 18 settembre 1960 dedicata a Marcello Mastroianni; nel 1967 la testata diverrà *Novella 2000*, per un'intuizione di Enzo Biagi. A fianco, *Il Calcio Illustrato*, a. XX, n. 29, 20 luglio 1950. Qui sotto, *Luna Park*, copertina del 4 maggio 1961 dedicata a Domenico Modugno.

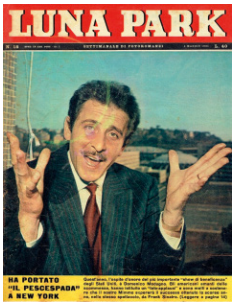
da", domandò: «I sette miliardi già spesi?», e Rizzoli rispose: «Non li abbiamo più».

La stampa dei periodici Rizzoli e non

In seguito all'acquisto de *L'Europeo* (1953), Rizzoli installa nella tipografia di Piazza Carlo Erba una macchina doppia, la prima introdotta in Italia. Dispone anche di due rotative più piccole. Devono però lavorare sette giorni su sette. L'abile editore costruisce un programma settimanale in base al quale dà vita alle sue riviste: «Al lunedì *Annabella*, il maggiore dei settimanali femminili con una tiratura superiore alle 300mila copie e *Il Calcio Illustrato*, un settimanale sportivo diretto da Leone Boccali. Al martedì è la volta del *Candido* di Guareschi e di *Bella*, un'altra rivista femminile diretta e scritta quasi interamente di persona da Giorgio Scerbanenco, il grande narratore di gialli. L'intero mercoledì è invece dedicato a *Oggi*, il giornale di punta della Rizzoli già arrivato a oltre 600mila copie […], il giovedì vede la chiusura de *L'Europeo* e di *Luna Park*, un giornale di fotoromanzi che poi si trasformerà in *Sogno*, il concorrente di *Grand Hotel* e *Bolero*. Al venerdì è la volta di *Novella*, 150mila copie sotto la direzione di Gara e sempre di venerdì vengono anche chiusi il mensile femminile *La donna* e *La Settimana Incom*. Di sabato e di domenica la tipografia è impegnata a stampare riviste per conto terzi» (ivi, pp. 160-161).

Il figlio Andrea, presidente del Milan

Il figlio Andrea, nato il 16 settembre 1914, deve essere ricordato per l'apporto dato alla casa editrice positivo ma anche negativo (la sua "ossessione" per l'acquisto del *Corriere*). In campo sportivo assunse la presidenza del Milan. Al Liceo Beccaria era stato



uno studente più che discreto. Si iscrisse poi a Legge ma non diede mai un esame. A sedici anni cominciò a lavorare su "ordine" del padre nella casa editrice. Stipendio basso senza un ufficio; il padre non voleva favoritismi. Venne affidato a Cesare Zavattini dal quale imparò come nasce una rivista «dall'impaginazione alla tipografia». Dal padre impara come si amministra un'azienda. Venne sempre sottovalutato dal "Cummenda" che non gli risparmierà «cicchetti e scenate» quasi sempre immeritati, nonostante le innegabili doti di manager di Andrea. Quando, negli anni Cinquanta, Angelo gli affidò il compito di risanare l'Istituto Grafico Bertieri, Andrea nel giro di due anni fece ritornare l'Istituto in attivo. Lavorava molto e si occupava anche della Novissima, a Roma, «che fu il suo maggior banco di prova e lo superò molto bene», sostenne Mimmo Carraro. Sua moglie Lucia Solmi lo conferma aggiungendo però che Andrea «non leggeva libri, non gli piaceva più la musica, non gli interessava il teatro. Non amava nulla di quello che era culturale, lui si divertiva solo a giocare a carte». Nel 1957 Andrea riuscì a convincere il padre con un espediente a modernizzare l'ambiente inserendovi un dirigente (Mondadori ne ha già otto). Il "Cummenda" capitolò e assunse una donna, Franca Maria Matricardi, partigiana, laureata in Ingegneria, una manager innovativa che aveva lavorato per la casa editrice Domus prima di Rizzoli. Al di fuori del lavoro Andrea si comportava diversamente, trasformandosi in un altro uomo. Iscritto

ALLA GUIDA DEL MILAN
Nella pagina accanto, da sinistra, Renzo Polverini, Gian Gerolamo (Mimmo) Carraro, Nereo Rocco, Andrea Rizzoli, Mino Spadacini e Gipo Viani, nella stagione 1962-63 della maglia rossonera.

al *Clubino*, il circolo dei nobili e della ricca borghesia, si appassionò al gioco e alla caccia. Alla sorprendente proposta fatta a Carraro da parte di Toni Busini, direttore sportivo del Milan, che avrebbe visto Andrea presidente della società al posto di Umberto Trabattoni (che intendeva lasciare), la prima reazione fu di stupore. Era necessario il finanziamento del padre. Insieme riuscirono a convincerlo. Prima di accettare egli pose la condizione che questo divertente affare «non cost[asse] più di un milione all'anno e che Andrea divent[asse] presidente, Mimmo Carraro vicepresidente».

La presidenza del Milan ebbe su Andrea un effetto positivo: si dimostrò «amministratore oculatissimo», con «un fiuto di prim'ordine». Gli acquisti di nuovi giocatori, suggeriti da Busini, fecero del Milan una squadra fortissima che vinse lo scudetto al primo anno della presidenza Rizzoli (1954-55), nel 1956-57, nel 1958-59, nel 1961-62, la Coppa Latina nel 1956, sino alla Coppa dei Campioni nel 1962-63. Dopo questa prodigiosa vittoria Andrea lasciò il calcio nel 1963.

Su progetto di Gipo Viani, Andrea aveva organizzato la società di calcio sul modello di un'azienda e creato un centro sportivo dotato di tutti i servizi. Trovata un'area fuori Milano, in accordo con altri soci compreso il padre, erano stati acquistati i terreni, una parte dei quali venne destinata alla società. Il centro sportivo si chiamò Milanello.

In azienda Andrea, ormai vicino ai cinquant'anni, fu nominato amministratore delegato, ma il "bastone del comando" lo tenne ben saldo il padre. In qualche occasione ebbe il coraggio di sfogarsi. Come si è già detto, fu tiepido sul nuovo quotidiano *Oggi* che Angelo avrebbe voluto editare, un'iniziativa troppo estranea alla storia della casa editrice per essere varata adeguatamente. Andrea avviò anche alcune iniziative rilevanti: la riduzione del compenso troppo elevato a Riccardo Ricas Castagnedi, che veniva remunerato a percentuale sul gettito pubblicitario. Fu acquistato un aereo, acquisto che sconvolse Angelo, convinto dopo molte titubanze, dalla necessità di battere la concorrenza evitando le disfunzioni dovute all'assillo di prendere i mezzi di trasporto di linea. Andrea venne però bloccato dal padre quando intese accelerare la ristrutturazione amministrativa dell'azienda.

Nei primi mesi del 1968, dopo la separazione dalla moglie, Andrea apparve più disteso. Incaricò Gianni Ferrauto, assunto da Carraro come controllore dell'azione di Domenico Porzio nella scelta dei libri da pubblicare (Porzio, infatti, se ne andò dalla casa editrice), di promuovere nuove iniziative nel settore. Poi, l'attivismo di Andrea si fermò. Colpito da infarto, oltre alla malattia, lo scrittore Alberto Bevilacqua lo descrisse grandemente infelice. Si faceva avanti la terza generazione dei Rizzoli-Carraro mentre Andrea «alterna[va] periodi di lavoro e lunghi periodi di assenza». Angelo, suo figlio, viene considerato il delfino, Nicola Carraro diventa direttore editoriale dei periodici, Alberto, il secondogenito di Andrea, si concentra sull'intera attività produttiva dello stabilimento. La salute dell'anziano "Cummenda" si incrina e continua a peggiorare. Muore il 24 settembre 1970, lasciando un patrimonio di oltre 100 miliardi «senza debiti» per due terzi al figlio Andrea e per un terzo alla figlia Giuseppina detta Pinuccia. Pur non avendo legami particolarmente stretti, i due fratelli vanno piuttosto d'accordo. I dissapori esplodono nell'estate del 1974 in occasione dell'acquisto del *Corriere della Sera*. Andrea ha gestito l'azienda dopo la morte del padre «come un monarca», rele-

gando Mimmo Carraro a una posizione di prestigio senza poteri reali. Viene confermata e ufficializzata la gerarchia aziendale: Angelo amministratore delegato, produzione ad Alberto, periodici a Nicola Carraro, figlio di Pinuccia Rizzoli, mentre viene allontanata la vecchia guardia; resta solo la Matricardi.

Il *Corriere della Sera*

Andrea ha un grande sogno (ereditato dal padre?): possedere un quotidiano. Tenta prima con *Il Messaggero* e *Il Tempo*, azioni che non vanno a buon fine. Continua testardamente anche quando rischia di morire colpito da un nuovo infarto. Punta sui dissapori che si stanno accrescendo fra i tre soci del *Corriere*, Giulia Maria Crespi, Gianni Agnelli e il petroliere Angelo Moratti, che possiedono un terzo ciascuno. La forte ostilità di Mimmo Carraro è chiarita in una lettera ad Andrea: «Sono contrario perché nemico dei passivi e dei debiti e questo l'ho imparato proprio in casa Rizzoli; sono contrario perché non trovo né prudente né previdente mettere una mela marcia come il *Corriere* assieme a una sana o appena malaticcia come la Rizzoli; sono contrario perché questo fatto distrarrà le forze di tutti dalla casa madre che invece ha tanto bisogno di cure e di assistenza. Sono contrario perché saremo coinvolti nella politica (e in una politica che non mi piace) mentre ne siamo stati sempre coscientemente e liberamente fuori; sono contrario perché i lati negativi sono largamente superiori ai lati positivi e il passo inoltre è più lungo della gamba». Anche l'offerta di Montanelli che ha lasciato il *Corriere* con un folto gruppo di giornalisti e cerca finanziatori, ottiene da Andrea un netto rifiuto. Infine anche Alberto si dichiara contrario a questa spericolata iniziativa. Alla fine Andrea raggiunge il suo obiettivo il 17 luglio 1974. L'operazione, secondo Renzo Polverini, commercialista di fiducia del "Cummenda" ed esperto amministratore, è stimata in cento miliardi di lire compresi i debiti accumulati in precedenza dal *Corriere*. L'ultimo acquisto, quello riguardante il terzo di Agnelli, che non era necessario per avere la maggioranza nella società, aggrava i dissidi fra Andrea e i Carraro tanto che Pinuccia nel dicembre del 1974 decide di cedere il suo 29% della Rizzoli, che è comprato da Andrea e figli.

L'uscita dei Carraro e l'acquisto del *Corriere* capovolgono le posizioni di forza e di ricchezza della Rizzoli, che si trova con i conti in rosso e fortemente indebitata. All'inizio del 1975 la nuova Rizzoli viene considerata «un pachiderma col fiato corto e con una scorta esigua di bombole d'ossigeno» (ivi, p. 235). La situazione, secondo Alberto Mazzuca, poteva essere ancora gestita se tutti avessero fatto la loro parte (proprietà, management e sindacato). Invece non è stato così.

Nel 1978 Andrea lascia l'azienda al figlio Angelo e si ritira in Costa Azzurra. Muore il 31 maggio 1983 colpito da infarto, pochi mesi dopo l'arresto dei figli Angelo e Alberto per bancarotta. Dopo il *Corriere*, la storia della casa editrice dei Rizzoli può essere narrata come un thriller politico, affaristico e giudiziario.

Carlo Carotti

[3 – Fine. Le puntate precedenti sono state pubblicate su PreText *n. 17 e* PreText *n. 18-19]*

VITA, IDEE E SPERIMENTAZIONI DI MARGUERITE CAETANI

CULTURA, IDEA UNIVERSALE

DALLA PASSIONE PER GLI "ARTISTI INCOMPRESI" FIORIRONO *COMMERCE* E POI *BOTTEGHE OSCURE*

di MARIA MALATESTA

Marguerite Caetani concentrò nella sua vita una ricchezza non comune di esperienze culturali. Visse tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento tra gli Stati Uniti, la Francia e l'Italia, e la varietà della sua formazione si riverberò in un impegno editoriale improntato a una concezione globale della letteratura. Iniziata nella Parigi degli anni Venti, la sua attività pionieristica è paragonabile solo all'editoria femminile di avanguardia anglo-americana che a ridosso della Grande guerra diede un contributo determinante alla diffusione della letteratura modernista. Partecipe di quel movimento, seppure su posizioni assai personali, Marguerite Caetani affinò una capacità di gestire a livello transnazionale le relazioni con i letterati che le consentì dopo la Seconda guerra mondiale di esercitare una vera diplomazia delle idee nel nuovo contesto degli scambi culturali tra gli Stati Uniti e l'Europa.

Marguerite Chapin nacque nel 1880 nel Connecticut in una ricca famiglia di imprenditori; la madre Leila Gibert proveniva da una famiglia franco-americana di grandi proprietari immobiliari che avevano conservato la lingua francese, la religione cattolica e i legami con Parigi. Morì quando la figlia aveva cinque anni lasciandole una cospicua eredità. Rimasta orfana anche del padre nel 1896, Marguerite soggiornò nella capitale francese fino a stabilirvisi definitivamente nel 1908. Appassionata di musica e di pittura, la giovane americana partecipò attivamente alla vita culturale parigina entrando in contatto con gli ambienti più in vista; risale a quell'epoca l'incontro con Paul Valéry destinato a lasciare un'impronta indelebile nella sua vita. Grazie alle

Qui sotto, Édouard Vuillard, *Miss Marguerite Chapin jouant avec son chien*, olio su cartone, 1910, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.
In basso, Roffredo Caetani. Nella pagina accanto, Marguerite Chapin Caetani.

sue ricchezze, Marguerite mosse i primi passi sul terreno del collezionismo d'arte che durante la Belle Époque costituì un canale importante di emancipazione femminile. Lontana dagli eccessi delle dame che, alla stregua della contessa Marie Laure de Noailles, erano diventate le muse del dadaismo e del surrealismo, predilesse i pittori contemporanei partecipi del rinnovamento artistico su posizioni più moderate e creò una collezione che suscitò anche l'interesse di D'Annunzio. Uno dei pittori preferiti fu Édouard Vuillard, al quale commissionò nel 1908 un quadro che la ritrae nel suo salotto. Si interessò anche ai pittori italiani, in particolare a Gino Severini, il quale dipinse un ritratto di rara bellezza della figlia Leila.

Nel 1911 incontrò all'Opéra di Parigi il principe Roffredo Caetani e lo sposò dopo pochi mesi. La loro unione si inscrive all'interno di quel fenomeno sociale iniziato a fine Ottocento costituito dalla calata in Europa delle ricche americane desiderose di accaparrarsi un marito blasonato portando in dote le fortune accumulate dai padri durante la guerra civile. Bello e di antico lignaggio, Roffredo Caetani era molto simile al nobile capitolino tratteggiato da Henry James ne *La coppa d'oro*. Apprezzato compositore, era divenuto un protégé della contessa Élisabeth Greffulhe, di cui fu forse l'amante, che lo lanciò sulla scena musicale parigina. Roffredo e Marguerite iniziarono a Parigi una vita matrimoniale che si rivelò per lei infelicissima a causa degli inveterati tradimenti del bel principe. Agli inizi degli anni Venti Marguerite abbandonò il mecenatismo delle arti per dedicarsi alla letteratura e fondò nel 1924 la rivista *Commerce*. A detta di Paul Valéry, essa fu la naturale prosecuzione delle conversazioni avvenute a Villa Romaine, la splendida magione acquistata a Versailles nel 1918 dove i Caetani ospitavano artisti e letterati. Benché avvenuta in Francia, la nascita di *Commerce* va collocata nel contesto dell'editoria d'avanguardia del primo Novecento sorta negli Stati Uniti e in Gran Bretagna ad opera di donne, la maggior parte delle quali militava nei movimenti femministi dell'epoca. *The Freewoman*, la prima rivista, fu fondata a Londra nel 1911 per iniziativa di Dora Marsden e divenne nel 1914

The Egoist. An Individualist Review sotto la direzione di Harriet Shaw Weaver. Il vero centro propulsore fu tuttavia Chicago. Qui nacque nel 1912 *Poetry* sotto la direzione di Harriet Monroe, fortemente influenzata da Ezra Pound; e nel 1914 *The Little Review*, diretta da Margaret C. Anderson e Jane Heap. *The Dial*, sorta a Chicago a metà Ottocento, passò nel 1925 nelle mani della scrittrice Marianne Moore. Le riviste diedero voce agli esponenti del modernismo che non trovavano spazio presso gli editori commerciali quali Ezra Pound, Thomas S. Eliot, Ford Madox Ford, Hemingway. E sfidarono la censura pubblicando autori messi al bando come Joyce, le cui prime pagine dell'*Ulysses* comparvero sulla *Little Review* nel marzo 1918. Per aver osato tanto, la rivista fu sottoposta a un procedimento giudiziario che ne segnò di fatto la fine.

Marguerite Caetani entrò in contatto con l'editoria femminile anglo-americana a Parigi frequentando la conterranea Natalie Barney che teneva un noto salotto artistico, Adrienne Monnier proprietaria dal 1915 di una libreria in Rue de l'Odéon ed editrice di *Commerce*, infine l'americana Sylvia Beach. Fondatrice nel 1919 della mitica libreria Shakespeare and Company, Sylvia Beach fu un formidabile canale di diffusione della letteratura modernista anglo-americana nei confronti della quale si sentiva investita di una vera e propria missione, al punto da dissanguarsi per mantenere James Joyce e la sua famiglia a Parigi ed essere la prima editrice dell'*Ulysses*.

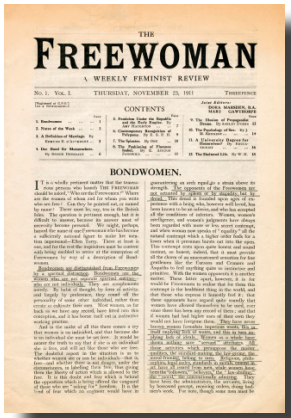
Commerce fu il primo esempio di editoria letteraria femminile francese. Ebbe un carattere fortemente elitario ispirato alla scrittura aristocratica dei collaboratori della *Nouvelle Revue Française*, Paul Valéry, Valery Larbaud e Léon-Paul Fargue, che la principessa volle come suoi condirettori. Mentre le donne editrici anglo-americane sfidarono l'establishment combattendo in prima persona la battaglia modernista, Marguerite Caetani rimase aristocraticamente nell'ombra. Unica proprietaria della rivista, fu lei a imprimerle la linea editoriale preferendo tuttavia che fossero i tre famosi letterati ad apparire, forse per accreditarla meglio agli occhi del mondo letterario parigino.

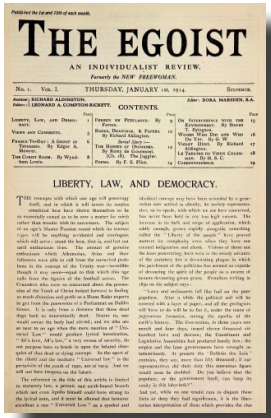
Commerce evitò le implicazioni ideologiche tipiche dei movimenti artistici novecenteschi; non si limitò a sostenere la letteratura sperimentale ma scelse di diffondere una buona letteratura senza limiti spazio-temporali, mescolando in modo originale autori classici e moderni. Per la sua dimensione transnazionale e transtemporale, fu una rivista unica nel panorama editoriale dell'epoca e nei suoi otto anni di vita pubblicò traduzioni di poesia e prosa da quindici lingue. Marguerite accolse inizialmente i lavori dei surrealisti, ma evitò dopo il 1927 di esporsi troppo su quel fronte; aveva però un fiuto formidabile nei confronti dei giovani talenti, a caccia dei quali sguinzagliava i consiglieri letterari che aveva scelto per ogni area geografica. La principessa era assai selettiva, prescindeva dalle mode e dalle opinioni consolidate e prediligeva la poesia e la prosa d'arte piuttosto che il romanzo. Non pubblicò nulla di Proust, Thomas Mann, Italo Svevo, D. H. Lawrence, né tanto meno di Ezra Pound, preferendo autori della galassia modernista alle prime armi come Archibald MacLeish o già famosi come Thomas Stearns Eliot, suo lontano cugino. Entrambi divennero suoi fidati consulenti letterari.

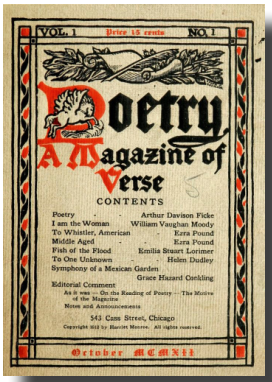
Marguerite realizzò il sogno di una letteratura

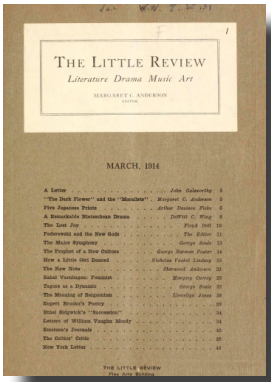
In questa pagina: *The Freewoman*, vol. I, n. 1, 23 novembre 1911, e *The Egoist. An Individualist Review*, vol. I, n. 1, 1° gennaio 1914; sotto, *Poetry*, vol. I, n. 1, ottobre 1912, e *The Little Review*, vol. I, n. 1, marzo 1914.

universale grazie alle disponibilità economiche che le consentirono di sostenere quella massiccia opera di traduzione e di pagare bene gli autori; ma quando la crisi del '29 falcidiò le sue rendite americane non fu più in grado di sostenere i costi della rivista, che chiuse i battenti nel 1932. La fine di *Commerce* coincise con l'abbandono della Francia da parte dei Caetani che si trasferirono a Roma andando a vivere nel palazzo avito di Via delle Botteghe Oscure. I due coniugi si tennero distanti dalla mondanità fascista frequentando piuttosto gli ambienti artistici e diplomatici anglo-americani e francesi. Marguerite tornò al suo primo amore, la pittura contemporanea. Aprì a Parigi assieme ad Alice Garrett, moglie dell'ex ambasciatore americano a Roma, una galleria per promuovere nuovi talenti, mentre a Roma fondò la Società dell'arte di oggi avvalendosi della collaborazione di Giuseppe Ungaretti e Gino Severini.

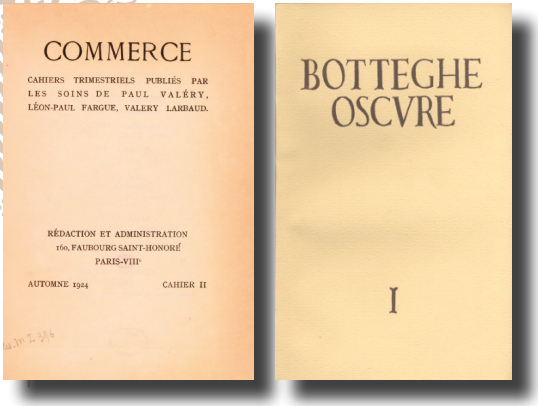

THE
FREEWOMAN
A WEEKLY FEMINIST REVIEW
THURSDAY, NOVEMBER 23, 1911
CONTENTS
BONDWOMEN.


THE EGOIST
AN INDIVIDUALIST REVIEW.
THURSDAY, JANUARY 1st, 1914.
CONTENTS.
LIBERTY, LAW, AND DEMOCRACY.


VOL. 1 Price 15 cents NO. 1
Poetry
A Magazine of Verse
CONTENTS
Poetry . . Arthur Davison Ficke
I am the Woman . . William Vaughan Moody
To Whistler, American . . Ezra Pound
Middle Aged . . Ezra Pound
Fish of the Flood . . Emilia Stuart Lorimer
To One Unknown . . Helen Dudley
Symphony of a Mexican Garden . . Grace Hazard Conkling
Editorial Comment
As it was — On the Reading of Poetry — The Motive of the Magazine
Notes and Announcements
543 Cass Street, Chicago
October MCMXII


THE LITTLE REVIEW
Literature Drama Music Art
MARGARET C. ANDERSON
EDITOR
MARCH, 1914

La morte del figlio Camillo, convinto antifascista, avvenuta nel 1940 sul fronte albanese, ebbe un effetto dirompente sulla principessa radicalizzando le sue posizioni nei confronti del regime e ravvivando la sua identità americana. In quanto cittadina statunitense, Marguerite riparò agli inizi della guerra in Svizzera; sfollata poi nel castello dei Caetani a Ninfa (Latina), tornò all'inizio del 1944 a Roma dove si immerse negli ambienti antifascisti capitolini. L'essere una principessa di nazionalità americana fece di lei un personaggio chiave dopo la Liberazione: malgrado avesse sessantacinque anni, ebbe l'incarico di fondare un circolo che favorisse l'incontro tra gli alleati e il mondo politico e culturale romano. Indirettamente connesso alle iniziative dell'USIS (United States Information Service) *Il Ritrovo*, così si chiamava il circolo, fu sino al 1947 un punto di incontro tra gli intellettuali, i letterati e gli



artisti protagonisti della rinascita italiana; la sua chiusura coincise con il progetto di Marguerite di creare una nuova rivista che battezzò *Botteghe Oscure* come la via dove era situato Palazzo Caetani. L'amica Elena Croce le suggerì di assumere come redattore Giorgio Bassani che lavorava con l'USIS, mentre il banchiere mecenate Raffaele Mattioli, conosciuto durante la guerra, mise a sua disposizione finanziamenti e reti editoriali. Inizialmente pubblicata dalla casa editrice Ricciardi di cui Mattioli era il proprietario, dopo gli screzi sorti tra l'editore e la principessa, *Botteghe Oscure* passò all'Istituto Grafico Tiberino appartenente a Luigi De Luca, fratello del più noto don Giuseppe che faceva parte della galassia Mattioli.

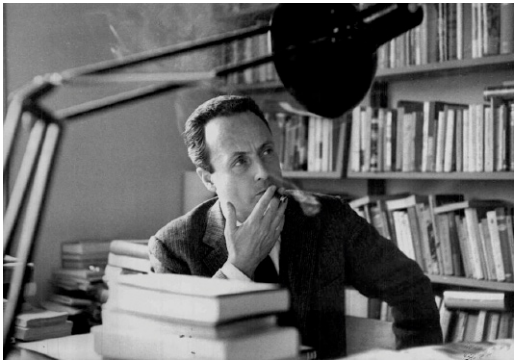
Botteghe Oscure mantenne la prospettiva transnazionale di *Commerce*, con la differenza che i testi furono pubblicati in lingua originale limitando la traduzione, in inglese, alle lingue poco note. I costi vennero in tal modo ridotti e ai lettori fu offerta – almeno questi erano gli intenti di Marguerite – un'occasione per sprovincializzarsi. Uscirono venticinque numeri a cadenza semestrale, con un volume di pagine che lievitò fino a raggiungere nel 1957 il picco di 611. *Botteghe Oscure* fu il prodotto della svolta atlantica maturata dalla principessa che colse i mutamenti culturali indotti dalla guerra e si diede come obiettivo la diffusione della letteratura americana in Italia, nonché quella di *Botteghe Oscure* negli Stati Uniti. Alcuni degli autori pubblicati erano oramai dei classici della letteratura statunitense come William Carlos Williams e E.E. Cummings; tuttavia lo spazio principale fu assegnato alla generazione dei trentenni nati a ridosso della Prima guerra mondiale come Tennessee Williams, James Agee, Karl Shapiro, Saul Bellow e il giovanissimo Truman Capote. *Botteghe Oscure* costituì anche una svolta di genere perché Marguerite intercettò la crescita della presenza femminile nel campo letterario. La maggioranza delle autrici pubblicate fu tuttavia anglo-americana; poche le francesi e tedesche mentre le italiane si limitarono a Elsa Morante, Anna Banti e Natalia Ginzburg.

La seconda letteratura più rappresentata sulla rivista fu quella francese, affidata alla consulenza di Jean Paulhan e poi a quella di René Char, poeta che Marguerite ammirava smisuratamente. Grazie a Char pubblicarono su *Botteghe Oscure* autori diventati famosi come Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Leiris, Roger Caillois. La letteratura tedesca ospitata su *Botteghe Oscure* è un'ulteriore prova dell'acume della principessa che aprì la rivista ai nuovi autori della Germania postbellica. Accanto ai futuri premi Nobel Heinrich Böll e Günter Grass, furono pubblicati brani di Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Ingeborg Bachmann e Gregor von Rez-

Nella pagina accanto: le copertine di *Commerce*, cahier II, autunno 1924, e *Botteghe Oscure*, I, 1948. Qui sotto, Giorgio Bassani.

zori, oltre a Brecht e Heimito von Doderer. A pagare il prezzo della svolta atlantica fu la letteratura italiana. Nei primi numeri gli autori nostrani erano maggioritari, ma lo spazio ad essi dedicato si restrinse progressivamente. Affidata a Giorgio Bassani, la sezione italiana di *Botteghe Oscure* rifletté la predilezione, sua e della principessa, per l'autonomia della letteratura e il disinteresse nei confronti dell'ermetismo e del neorealismo. La scelta cadde su autori come Guglielmo Petroni, Sandro Penna, Attilio Bertolucci, Manlio Cancogni e Pier Paolo Pasolini, mentre furono esclusi Elio Vittorini e Cesare Pavese. Uno degli scoop più famosi realizzati dalla rivista fu la pubblicazione di un capitolo del *Gattopardo*, giunto alla rivista tramite Elena Croce, che anticipava quella dell'intero volume suggerita da Bassani all'editore Feltrinelli – di cui era consulente – dopo che il capolavoro era stato rifiutato dalle principali case editrici.

Botteghe Oscure cessò le pubblicazioni nel 1960. Nel secco congedo scritto da Giorgio Bassani, che con la principessa aveva sempre avuto un rapporto difficile, la causa della chiusura era attribuita alla morte di De Luca ma le ragioni erano altre, economiche e soprattutto generazionali. La principessa aveva ottant'anni, mentre Bassani, in piena fase espansiva come scrittore e consulente editoriale, non poteva reggere il carico della rivista; né ci sarebbe riuscito, perché solo Marguerite era in grado di tenere in piedi la fitta trama di relazioni transnazionali che la alimentavano. L'attività editoriale della principessa contribuì per certi versi a quella *public diplomacy* che negli anni della Guerra fredda regolò la politica estera tra gli Stati Uniti e il resto del



mondo; ma ciò avvenne con i tratti peculiari nei quali si esprimeva la sua concezione della letteratura e la sua idea di impresa editoriale. *Botteghe Oscure* non rientrò ufficialmente negli scambi culturali tra l'Italia e gli Stati Uniti perché era una rivista elitaria e cosmopolita, lontana anni luce dai modelli della propaganda americana; svolse un'indubbia opera di diffusione della cultura letteraria statunitense in Italia, ma lo fece all'interno di un progetto ben più vasto e di grande spessore intellettuale che Archibald MacLeish, l'inventore della *public diplomacy*, riconobbe appieno. Dopo la chiusura di *Botteghe Oscure*, egli decantò davanti al pubblico americano i meriti straordinari della principessa. Bandito dal dipartimento di Stato per il suo antimaccartismo e sorvegliato dalla CIA, MacLeish aveva compreso che l'utopia della principessa di costruire una letteratura senza muri contrastava le miserie del nazionalismo, opponendogli una visione cosmica che infrangeva confini e barriere nel nome di un'idea universale della cultura.

Maria Malatesta

IL SUO MONDO IN UN RITRATTO
Nella pagina accanto, Italo Calvino nell'interpretazione dell'artista Tullio Pericoli. L'opera è stata realizzata nel 1987, 57 x 38 cm (per gentile concessione dell'autore).

IL LAVORO EDITORIALE DI ITALO CALVINO

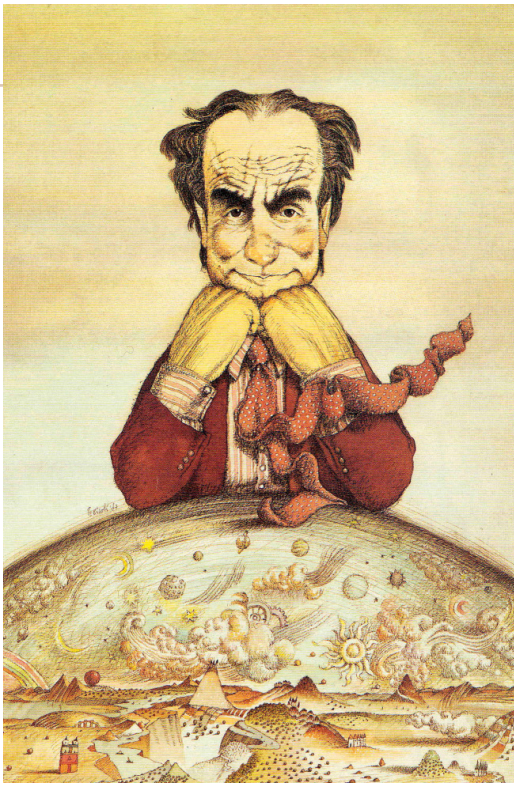
UNA VITA PER I LIBRI ALTRUI

DALL'OSCURA ATTIVITÀ SVOLTA ALL'EINAUDI AI "RISVOLTI" FIRMATI QUANDO SI TRASFERÌ A PARIGI

di ANDREA KERBAKER

«Il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei». Con questa frase molto citata, Italo Calvino ha efficacemente sintetizzato la sua lunga attività di editor. Un lavoro che accompagna tutta la sua esistenza di scrittore, sia quando, come all'inizio, è dipendente della Einaudi, sia quando lo fa da consulente esterno. Attività e ruoli diversi, ma sempre perseguiti con una dedizione furiosa, quasi maniacale. La stessa applicazione la rivolge ai vari strumenti promozionali: introduzioni e postfazioni, schede bibliografiche che a volte accompagnano i libri, articoli e contributi vari. A grandi linee, questo impegno editoriale si può distinguere in tre momenti. Il primo, che occupa gli interi anni Cinquanta, è quello del lavoro interno alla Einaudi. Nella casa di Via Biancamano Calvino entra giovanissimo, a 24 anni, ma già da autore di notorietà elevata: nel 1947 il suo *Sentiero dei nidi di ragno*, romanzo di omaggio alla guerra partigiana, ha avuto un riscontro più che buono; e così due anni dopo un libro di racconti, *Ultimo viene il corvo*. Anche per questo il primo incarico editoriale che gli viene affidato è già piuttosto importante: si tratta della responsabilità sulla parte umanistica della "Piccola biblioteca scientifico-letteraria", una nuova collana di tascabili su cui l'editore conta molto. Il giovane autore cura personalmente tutti i volumi, scrivendo direttamente gran parte delle prefazioni. Lo stile è quello richiesto da una collezione divulgativa, nata senza particolari esigenze di approfondimento: poche pagine snelle con qualche indicazione di contesto, osservazioni sul contenuto più che sulla scrittura, brevi notizie sull'autore; compito che Calvino assolve benissimo fin dall'inizio, riuscendo anche ad arricchire ogni testo con alcune considerazioni personali. Lo stesso stile si ritrova qualche anno più tardi nelle schede bibliografiche, foglietti sciolti da inserire in alcuni volumi di narrativa italiana e straniera

di peso specifico più importante, in particolare per la collana dei "Coralli".
Come le prefazioni, le schede, in quanto prodotto redazionale, sono rigorosamente anonime, e di questi tempi anche di difficile reperibilità, considerata la loro natura volatile. A chi oggi studia l'attività editoriale di Calvino, evidentemente l'anonimato pone un problema di fondo: individuare con precisione quali sono i suoi testi; impresa complessa, per la quale è necessaria una consultazione dell'archivio Einaudi e altre fonti. L'ha fatto un eccellente studioso, Luca Baranelli, in una sua ottima *Bibliografia di Italo Calvino*, pubblicata anni fa dalla Scuola Normale Superiore. Il docente distingue i risvolti di paternità certa da quelli dubbi; noi ci atteniamo in questa sede soltanto ai primi, anche se evidentemente l'esclusione diminuisce il materiale su cui riflettere.
In questo primo periodo contribuisce alla difficoltà di analisi anche la frammentazione degli autori presentati, senza che sia facilissimo individuare una linea precisa. Qualcosa però si comprende. *In primis*, naturalmente, c'è l'impegno politico e sociale. Einaudi è una casa editrice fortemente orientata a sinistra; e così lo stesso Calvino, che è stato partigiano, si è iscritto al Partito comunista italiano e ha iniziato il suo apprendistato di scrittura collaborando all'edizione torinese de *l'Unità*. Naturale che l'impegno anche politico, soprattutto fino al 1956, sia una linea perseguita con determinazione. Si segnala lo spazio dedicato a qualche puntata nella narrativa sovietica, con nomi oggi dimenticati: Vera Panova (*L'officina sull'Ural*, 1949 e *Riva Chiara*, 1950) o Aleksandr Fadeev (*La disfatta*, 1952). Meglio selezionati alcuni giovani autori italiani usciti dall'antifascismo, come



Renata Viganò con *L'Agnese va a morire*, 1949, Francesco Jovine (*Le terre del Sacramento*, 1950) o, nel 1956, Carlo Levi con *Il futuro ha un cuore antico* e Mario Tobino con *La brace dei Biassoli*. Il caso più importante è certamente quello di *Se questo è un uomo*, di Primo Levi, che nel 1947 la casa editrice, sentito il parere di Natalia Ginzburg, non aveva voluto pubblicare. Fin dal suo ingresso in Einaudi, Calvino, che già al momento dell'uscita era stato il solo recensore del libro, si era sempre battuto per un ribaltamento di quella decisione; cosa che ottiene dopo una decina d'anni. La seconda edizione del libro esce nel 1958 nella collana dei "Saggi" con un suo risvolto, anonimo come tutti gli altri, ma facilmente attribuibile per-

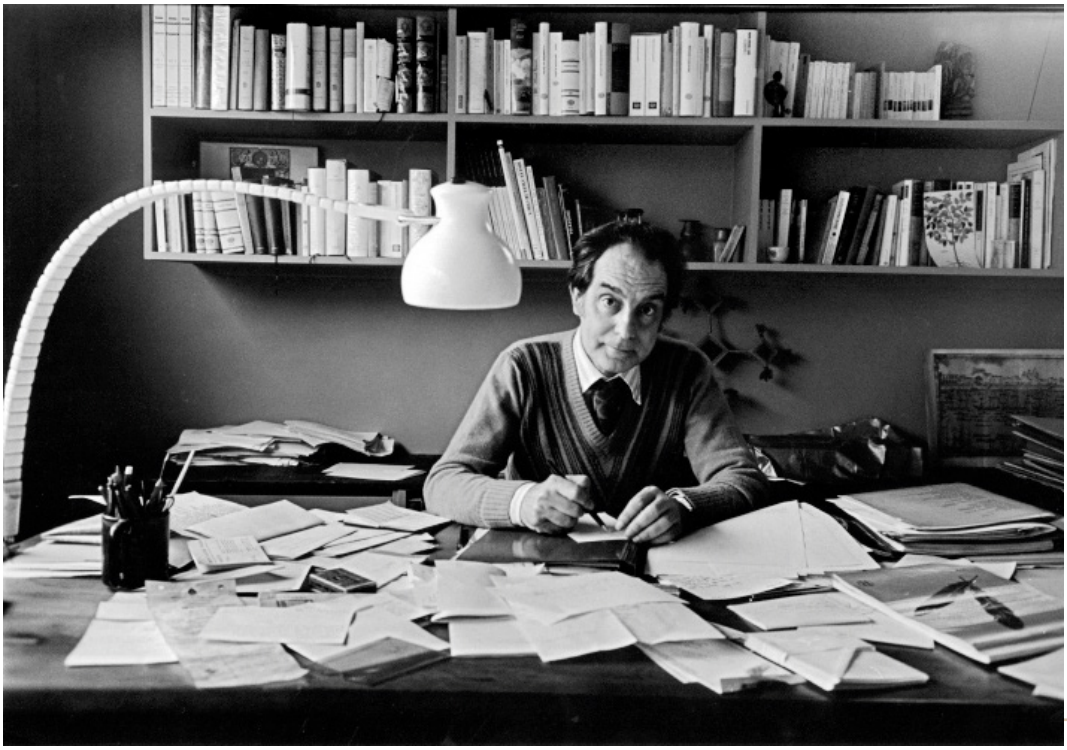
ché riprende brani di quella originaria recensione. Un'altra zona d'interesse, con risvolti affettivi e tragici, è quella delle opere di Cesare Pavese, che per Calvino è stato molto più di un amico. Più vecchio di una quindicina d'anni, è quello che per primo legge e fa pubblicare i suoi racconti, lo incoraggia a scrivere il romanzo d'esordio, con un ruolo centralissimo nel suo sviluppo di scrittore. Lui, tra l'altro, conierà la celebre definizione di «scoiattolo della penna», destinata ad accompagnare Calvino per tutta la sua attività di scrittura. Ma il rapporto così intenso è anche brevissimo, tragicamente interrotto nel 1950 dal suicidio di Pavese. Per l'intera esistenza, Calvino rimarrà fedele all'amico, curandone i libri, scrivendo prefazioni, occupandosi perfino delle sue poesie – tema che lui, narratore per eccellenza, frequenta molto raramente. Un percorso che inizia un solo anno dopo la morte di Pavese, nel 1951, con la cura della *Letteratura americana e altri saggi* e del *Mestiere di vivere*, e si conclude più di vent'anni più tardi con le quarte di copertina anonime dei *Racconti*, dopo avere attraversato praticamente l'intera narrativa pavesiana.

Al di là dell'impegno sulla contemporaneità, in questa fase iniziale una parte importante l'hanno i classici, con titoli come *Germinal* di Émile Zola, *Capitani coraggiosi* di Rudyard Kipling, Charles Dickens e i suoi *Tempi difficili*, o ancora *La freccia d'oro* di Joseph Conrad, su cui il giovane Calvino si era laureato qualche anno prima. Particolare rilevanza tra questi primi classici della "Piccola biblioteca scientifico-letteraria" hanno le opere di William Shakespeare, proposte un titolo alla volta nella nuova traduzione di Cesare Vico Lodovici. Per i primi dodici Calvino scrive una veloce prefazione, che riassume in breve i temi principali dell'opera. Purtroppo poi altri impegni prendono il sopravvento, e i titoli successivi escono senza prefazione. Quelle scritte costituiscono comunque un piccolo *corpus* compatto, che opportunamente Einaudi ha raccolto pochi anni fa in un'edizione non in commercio.

A integrazione del lavoro editoriale di questi primi anni è utile studiare anche i fascicoli del *Notiziario Einaudi*, avviato nel 1952 su indicazione di Giulio, che Calvino dirige fin dall'inizio (si veda l'articolo di Massimo Gatta a p. 50). Una testata di aspetto abbastanza bulgaro, su due colonne fitte di piombo, in bianco e nero, che curiosamente dal punto di vista grafico ricorda da vicino *Il giardino fiorito*, una rivista fondata dal padre dello scrittore, l'agronomo Mario Calvino, con l'ausilio della madre, la botanica Eva Mameli. Con tutta probabilità quella rivista era fatta in casa, letteralmente, con forbici e colla, come usava allora. Ed è naturale che il giovane Calvino – anche se spesso in feroce disaccordo con i genitori, in particolare con il padre molto ingombrante – per fare un bollettino si sia ispirato a quell'esempio familiare. Dopo qualche anno, a vivacizzare il tutto arriverà Bruno Munari con i suoi quadrati colorati; e sarà decisamente un'altra storia. Quelli che invece sono davvero alti, fin dall'inizio, sono i contenuti. Anche in questo caso, mentre gli autori esterni alla redazione firmano i loro pezzi, i contributi interni, con rare eccezioni, sono anonimi. Conseguentemente, di nuovo, non è facilissimo capire dove Calvino, che della testata era il *factotum*, vero direttore operaio, abbia davvero messo le mani.

Tutte queste imprese, insieme ai tanti altri impegni editoriali, domandano tempo. Ma lo scoiattolo

TRA LE SUDATE CARTE
In questa pagina, Italo Calvino alla sua scrivania di "oscuro" editor nella casa editrice di Via Biancamano a Torino.



della penna, neppure a metà del cammin di sua vita, ha energie da vendere. Tra un risvolto e un articolo, nascono i racconti dell'*Entrata in guerra*, e soprattutto *Il visconte dimezzato*, primo volume della trilogia degli *antenati*. Soprattutto quest'ultimo, con la sua grazia lieve, fa sì che, a metà degli anni Cinquanta, Giulio Einaudi, volendo preparare una raccolta di fiabe che nel nostro Paese ancora manca, chieda proprio a Calvino se ha voglia di occuparsene. Lo scrittore accetta, e per due anni si immerge nel lavoro, attingendo soprattutto a raccolte regionali, in gran parte in dialetto; poi trascrive ogni storia nel suo italiano pulito, salvando però ritmi e assonanze. Ne nasce una raccolta di duecento fiabe divise per regioni, pubblicata col titolo *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Proposte nella collana "I millenni", dove era stata appena pubblicata un'analoga silloge di favole africane, le *Fiabe* escono in una prima edizione nel 1956. «Ho vissuto in mezzo a boschi e palazzi incantati», scriverà Calvino nell'introduzione. E non finirà lì: da allora viene considerato una sorta di padre nobile del genere, richiesto di prefazioni e interventi in molte raccolte locali, cui, con la consueta generosità, dà spesso risposta positiva. Gli esiti sono numerosi libri regionali o cittadini con

la sua introduzione che escono per i trent'anni successivi. A suo nome verranno pubblicate invece negli anni Settanta due riedizioni di parte delle fiabe, *L'uccel Belverde* e *Il principe granchio*, con le illustrazioni di Emanuele Luzzati.

La seconda fase del Calvino editor si può fare iniziare dal principio degli anni Sessanta, quando l'autore, a metà del 1961, smette di essere dipendente della Einaudi per continuare la sua collaborazione nella veste di consulente esterno. Il suo abbandono coincide con una decisa virata grafica delle principali collane narrative della casa editrice, che smettono quelle vesti un po' monacali che le contraddistinguevano, abbracciando un diffuso utilizzo di rilegature e sovracoperte. I risvolti sono uno spazio prezioso da utilizzare per presentare opere e scrittori, invogliando i lettori all'acquisto. Calvino è ormai un autore consolidato della casa editrice, con molti titoli al suo attivo; tuttavia per almeno un altro decennio i numerosi risvolti che prepara rimangono ancora anonimi. Gli viene almeno garantita una buona libertà di scelta; così, guardando i titoli che presenta, si individuano con una certa chiarezza alcune sue linee guida del periodo: in particolare una certa prevalenza della narrativa anglosassone (nel 1961 Dylan Thomas con *Prose e racconti*, l'anno dopo *Passaggio in India* di Edward M. Forster) con una peculiare attenzione a quella americana. Il 1960 è anche l'anno di un lungo viaggio negli Stati Uniti: a un premio Nobel consolidato come Ernest Hemingway (il volume collettaneo con *Fiesta*, *Avere e non avere* e *Verdi colline d'Africa*, 1961) si alternano autori ancora da scoprire come Saul Bellow (*La resa dei conti*, 1960 e *Le avventure di Augie March*, 1962), nel 1964 William Styron con *E questa casa diede alle fiamme* e l'anno successivo James Purdy con *Malcolm*. Nel frattempo Calvino si è sposato e trasferito a Parigi: altre nuove proposte del periodo si devono al soggiorno nella capitale francese. Nel 1965, per esempio, viene presentato *Bestiario*, di Julio Cortázar, anche lui parigino d'adozione; tre anni dopo è il turno di Michel Tournier. Di lui ha scritto Elena Guicciardi: «Ricordo una spaghettata dai Calvino, che allora abitavano in un tranquillo appartamento del XIV arrondissement, dove ci fu presentato l'autore, allora quasi ignoto, di *Venerdì*». E poi, naturalmente, c'è Raymond Queneau. Noto in Italia soprattutto per quel capolavoro assoluto che è *Esercizi di stile*, Queneau è stato uno scrittore estremamente prolifico, autore di decine di libri che grondano inesauribili giochi con le parole, con le frasi, o le intere strutture. Nel suo soggiorno parigino, Calvino ha la possibilità di approfondire la sua conoscenza, soprattutto quando aderisce all'Oulipo, il gruppo di scrittori francesi che vogliono sperimentare la lingua in tutte le direzioni. In quel periodo di ricerca di convergenze tra la letteratura e la scienza, le possibilità di sperimentazione sul linguaggio, che nella sua narrativa fanno nascere soprattutto *Le cosmicomiche*, gli sembrano particolarmente affascinanti. L'amicizia con Queneau si rinforza nel 1967 con l'impegnativa traduzione dei *Fiori blu*, libro estremamente sofisticato che rimarrà l'unico tradotto da Calvino. Questi innamoramenti non sorprendono: Parigi, città tentacolare, abbraccia i suoi abitanti in mille modi, attirandoli con tante sue sirene; e lo scrittore sanremese non è mai stato insensibile al fascino di chi provava a sedurlo. Non così tanto però da diminuire l'attenzione agli italiani, soprattutto alle

Qui sotto, Italo Calvino con Giulio Einaudi, Guido Davico Bonino, Elio Vittorini e Carlo Levi a Corfù per il Premio internazionale degli autori, nel 1963; a Calvino è affidata la relazione sul vincitore, Carlo Emilio Gadda.

generazioni giovani. Nel 1963 Primo Levi – che, come detto, aveva già al suo attivo il risvolto di Calvino per la ristampa einaudiana di *Se questo è un uomo* – raddoppia con *La tregua*; tra gli altri nomi più noti compaiono, nel 1959, *La doppia notte dei tigli* di Carlo Levi, Giorgio Bassani con *Il giardino dei Finzi-Contini* e *Dietro la porta* (rispettivamente 1962 e 1964); Marcello Venturi con *L'ultimo veliero* (1962); tra il 1962 e il 1964 Lucio Mastronardi con la trilogia di *Maestro*, *Calzolaio* e *Meridionale di Vigevano*. Molta attenzione viene data alla nidiata di chi nel decennio precedente è stato lanciato od ospitato nella collana dei "Gettoni", diretta da Elio Vittorini, dove lo stesso Calvino ha pubblicato due titoli. Nel gruppo si contano Leonardo Sciascia (*Il giorno della civetta*, 1961), Fortunato Seminara (la trilogia *Il vento nell'oliveto*, *Disgrazia in casa Amato* e *Il diario di Laura*, 1963); Carlo Cassola è rappresentato nel 1961 da *Un cuore arido* e cinque anni dopo da *Tempi memorabili*; Raffaello Brignetti nel 1967 dal fortunato *Il gabbiano azzurro*; nel 1964 ci sono Luigi Davì con *L'aria che respiri* e la Lalla Romano della *Penombra che abbiamo attraversato*. In questa fedeltà ai "Gettoni" assume particolare significato il risvolto per la ristampa de *I ventitré giorni della città di Alba* e *La malora* di Beppe Fenoglio, l'autore che dopo un doppio esordio in quella collana aveva cambiato editore in grande polemica per la presentazione che Elio Vittorini aveva fatto di uno dei suoi libri. Calvino lo stimava invece moltissimo: lo dice in quella presentazione del 1963 e lo ribadisce l'anno dopo quando, nella prefazione alla ristampa del suo esordio, *Il sentiero dei nidi di ragno*, afferma che Fenoglio aveva scritto i libri che lui avrebbe voluto fare. Ma nel frattempo Fenoglio, appena quarantenne, era morto; e queste testimonianze assumono il valore di un risarcimento tardivo.

Diverso il caso di Natalia Ginzburg, che di Calvino è appena più vecchia (è nata nel 1916) e con lui condivide una lunga militanza in Einaudi. Simile invece la fedeltà del rapporto, testimoniato dalle tante lettere e anche da alcuni risvolti che accompagnano il suo percorso dalle prove narrative di media fortuna come *Le voci della sera* e *Le piccole virtù* (rispettivamente 1961 e 1962) fino al grande successo di *Lessico famigliare* (che, ma è solo un mio sospetto, non certificato da prove reali, per Calvino potrebbe anche essere alla base della decisione di raccontare la figura del padre nella *Strada di San Giovanni*). Dopo seguiranno anche i risvolti per *Cinque romanzi brevi*, nel 1964 e *Tutti i nostri ieri*, tre anni più tardi.

Quello che colpisce è che tutti questi contributi degli anni Sessanta sono anonimi: come detto, per ricostruirne la paternità occorre andare alle bibliografie specializzate, che non per tutti sono letture rilassanti. Ma soprattutto, per i lettori dell'epoca, il ruolo di Calvino nell'editoria rimane occulto. Visto oggi, pare incredibile: lo scrittore ha quasi

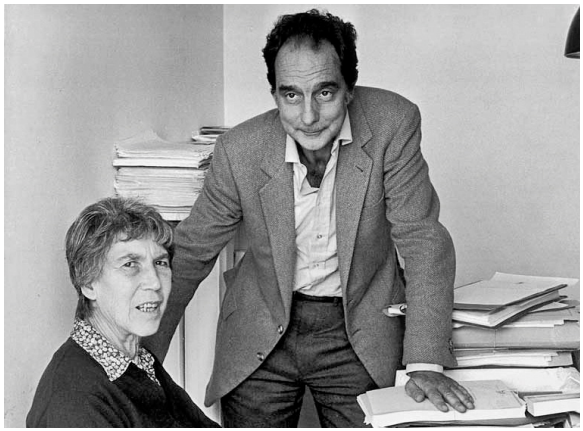
cinquant'anni, vive a Parigi, letteralmente al centro dell'attività culturale del continente. Quale può essere il vantaggio di omettere il suo nome? Forse una spiegazione si trova solo nella vocazione alla tirannia del "divo" Giulio Einaudi, che vuole brillare di luce propria, senza attorno troppe stelle che potrebbero oscurare la sua luce. Ma la situazione è destinata a mutare: se fino ad allora a Calvino risvolti e introduzioni sono praticamente sempre stati richiesti solo da Einaudi, a partire dagli anni Settanta la sua notorietà italiana e internazionale fa sì che qualche flirt con altri editori diventi inevitabile. Feltrinelli, Garzanti, Sellerio, Rizzoli sono solo alcune delle sigle che ogni tanto gli domandano contributi. Inizia la terza e ultima fase dell'editor, finalmente non più anonima: visto che ovviamente tutti i testi non einaudiani sono firmati, anche la casa di Via Biancamano si adegua. Da adesso la vivacità intellettuale di Calvino non sarà nota soltanto ai rari *happy few*, ma sarà palese anche per il lettore meno addentro alle cose editoriali. L'estensione ad altre case editrici ha anche il pregio di portare a un allargamento degli autori, permettendo di coprire una vasta parte del variegato panorama di quel periodo controverso, da Vassilis Vassilikos (*Fuori le mura*, Roma, Editori Riuniti, 1973) ad alcuni sperimentali come l'amatissimo Giorgio Manganelli, che Calvino presenterà nel 1985 anche al pubblico transalpino con una prefazione alla traduzione francese di *Centurie. Cent petits romans-fleuves*.

Questo terzo periodo inizia con un Calvino ancora sostanzialmente giovane, appena cinquantenne; ma una morte prematura, nel 1985, fa sì che questa fase non più anonima della sua attività editoriale sia anche l'ultima. Inevitabilmente le scelte di questo quindicennio assumono anche un valore di piccolo testamento. Anzitutto nelle prefazioni di questo periodo ci sono molti nomi che abbiamo già visto nel tempo precedente, e richiamano quindi a un concetto di fedeltà negli anni: così, ad esempio, il grande amico Elio Vittorini (*Le due tensioni*, Milano, Il Saggiatore, 1967 e *Le città del mondo*, 1969), o autori come Leonardo Sciascia (*Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D.*, 1969), Julio Cortázar (*Storie di cronopios e di fama*, 1971) e Carlo Levi (*Quaderno a cancelli*, 1979).

La stessa lettura si può dare alle numerose scorribande nel classico, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (1979) o la *Storia naturale* di Plinio giù giù al *Candido* di Voltaire (1974) o al *De l'amour* di Stendhal (1981). Del resto anche le *Lezioni americane* sono gremite di riferimenti ai classici di tutte le epoche. E assumono valore di indicazione per il futuro anche le scelte di alcuni giovani narratori che Calvino fa pubblicare dalla scuderia Einaudi con presentazioni a sua firma; in particolare tre dei migliori autori della fine del secolo: nei primi anni Settanta Gianni Celati (*Comiche*, 1971 e *Le avventure di Guizzardi*, 1973), nel 1981 Andrea De Carlo con *Treno di panna*, due anni più tardi Daniele Del Giudice con *Lo stadio di Wimbledon*. E c'è perfino una scorribanda nella poesia, che altrimenti è una grande assente da questo variegatissimo panorama: parliamo del Toti Scialoja di *Una vespa! Che spavento*, del 1975. D'altronde l'artista e poeta aveva dedicato la sua raccolta precedente, *La zanzara senza zeta*, alla piccola figlia di Calvino, Giovanna, che lo leggeva praticamente in culla: e il risvolto ha un carattere quasi familiare.

Più che in questi contributi sparsi, pure importanti, il Calvino più vero e intimo dell'ultima fase va però cercato nella più continuativa collana "Cen-

Qui sotto, Italo Calvino con Natalia Ginzburg, cara amica con la quale lavorò molti anni alla Einaudi.



topagine", che Giulio Einaudi gli affida da dirigere nel 1971 e lo occuperà fino al 1985, anno della sua morte. Sono in tutto 77 volumi, mediante i quali si può seguire in modo puntuale il suo percorso attraverso la narrativa degli altri; un itinerario descritto con chiarezza già nel foglio illustrativo a sua firma inserito nei primi numeri della collezione: «"Centopagine" è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il "romanzo breve" o il "racconto lungo" che si basa sulla lunghezza, da non prendersi alla lettera, di 100 pagine, atte a facilitare la lettura nelle "giornate meno distese della nostra vita quotidiana", e soprattutto la "sostanza", ossia nel segno di aperture per ulteriori esplorazioni di grandi autori attraverso opere di minore impegno, curiosità di qualche inedito». Si tratta, insomma, di una sorta di *summa* delle idee di Calvino in fatto di narrativa: da un lato la brevità, una delle caratteristiche fondanti del suo pensiero, dall'altro la ricerca della varietà, dell'aspetto curioso e spesso inatteso di un autore; e, ancora, il radicamento nei classici, in particolare dell'Ottocento, uno scoglio sicuro cui aggrapparsi nelle molte incertezze e frammentazioni della narrativa tardo novecentesca. Calvino accompagna molti dei libri con prefazioni, introduzioni o quarte di copertina firmate. È peraltro probabile che molti altri testi, anonimi, siano comunque di suo pugno. E tutto questo percorso editoriale può essere fruttuosamente messo in relazione con la sua ultima narrativa che, dal *Castello dei destini incrociati* fino a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, può essere letta come una continua interrogazione sul valore e il significato della scrittura.

Siamo ai titoli di coda. Nel 1980, firmando la quarta di copertina de *Il gioco dei quattro cantoni*, un libro di Gianni Rodari, appena morto a soli 60 anni, Italo Calvino scrive così: «È una gran pena dover parlare di Gianni Rodari al passato, dover avvicinare al suo nome due date: 1920-1980, per segnare un cammino compiuto e concluso. Certo, poche esistenze furono illuminate da un umore più gaio e generoso e luminoso e costante della sua. Questo libro, che Rodari ha consegnato all'editore pochi giorni prima di lasciarci, non è un commiato ma la conferma che il suo sorriso continuerà a farci compagnia». Poche righe, che tuttavia, lette ora, hanno il sapore dell'autobiografia. Anche Calvino è morto prematuramente, a 62 anni, poco tempo dopo avere scritto questo ricordo così sentito. E anche di lui possiamo dire che da allora i suoi libri hanno continuato a farci compagnia, in una continuità che ci rassicura: quella permessa solo a chi, per tutta la vita, ha avuto l'agilità di uno scoiattolo.

Andrea Kerbaker

ITALO CALVINO DIRETTORE DEL *NOTIZIARIO EINAUDI*

IL CATALOGO È QUESTO

DAL 1952 AL '59 OFFRÌ, OLTRE ALLE NOVITÀ DELLA "CASA", FIRME ILLUSTRI, DIBATTITI E ANTICIPAZIONI

di MASSIMO GATTA

Il primo accenno a quello che diventerà, solo quattro mesi dopo, il celebrato *Notiziario Einaudi*, ancora oggi colpevolmente poco studiato, compare nel verbale della riunione Einaudi del 30 gennaio 1952, i mitici *verbali del mercoledì*, alla quale erano presenti Norberto Bobbio, Giulio Bollati, Italo Calvino, Paolo Boringhieri, Giulio Einaudi, Bruno Fonzi, Massimo Mila, Natalia Ginzburg, Paolo Serini, Renato Solmi e Franco Venturi. Quasi alla fine di una serie di proposte editoriali, Italo Calvino, lo «scoiattolo della penna» come lo definì Pavese, così informava il Consiglio: «[…] d'orinnanzi, in molti casi, si sostituirà la schedina informativa inserita in ogni volume con un dépliant a sei facciate che conterrà, in una delle due facciate centrali, le informazioni relative al libro in cui il dépliant sarà inserito e nelle altre facciate le informazioni relative a libri della stessa collana già pubblicati o di prossima pubblicazione». Emergeva da ciò un punto fermo: la necessità di superare la sterile forma di pubblicità editoriale (le semplici "schedine") in vista di un più corposo strumento paratestuale, che fosse però anche *qualcos'altro* e che diventerà, infatti, un periodico di *informazione culturale*, come recitava il titolo completo.

L'ampia esperienza giornalistica di Calvino lo portò a riservare un'attenzione particolare alla comunicazione editoriale dell'Einaudi ai fini della costruzione di un pubblico di suoi lettori, e nel 1947, anno del suo ingresso nella casa editrice, gli verrà affidato l'ufficio stampa, incarico strategico per l'intera politica editoriale della casa torinese, appena uscita dalla guerra. Superando vecchi schemi di comunicazione editoriale veniva messo da parte il precedente *Bollettino bibliografico mensile*, tre numeri usciti dal gennaio al giugno del '46, con grafica del geniale Max Huber. Per alcuni mesi tutto tacque, fino alla suc-

Qui sotto, *Notiziario Einaudi*, a. I, n. 1, uscito il 31 maggio 1952 e n. 4, 31 agosto 1952.

notiziario EINAUDI
mensile di informazione culturale

Elenco dei libri Einaudi editi nel maggio 1952

Un'intervista con l'autore de «La strega africana»

La vita avventurosa e la filosofia gli impedivano di scrivere romanzi

notiziario EINAUDI
mensile di informazione culturale

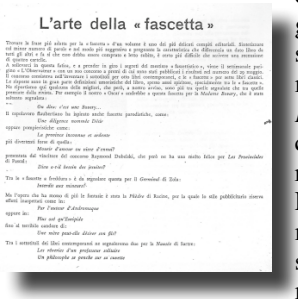
Elenco dei volumi editi nell'agosto 1952

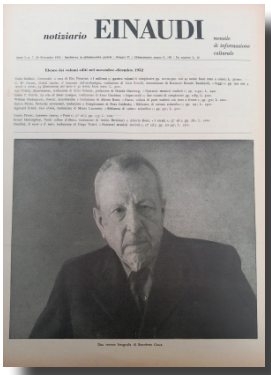
Il diario di Pavese

cessiva riunione del 30 aprile dello stesso 1952, nella quale Paolo Serini, prendendo la parola e richiamandosi a quanto in quegli stessi anni altri editori (tra i quali Laterza) stavano sperimentando, segnalava alla Direzione generale: «[…] l'opportunità di pubblicare dei bollettini periodici che servano a tenere vivi i rapporti tra la casa editrice e la cerchia dei nostri lettori più fedeli. Tali bollettini dovrebbero contenere un articolo su qualche nostro autore o su qualche nostro libro, magari scritto appositamente, stralci di recensioni sulle nostre novità più recenti e notizie su libri di prossima pubblicazione o in preparazione». Giulio Einaudi si disse favorevole ma suggerì che tale nuovo periodico fosse mensile, e col suo beneplacito il *Notiziario Einaudi* fece così la sua comparsa ufficiale il 31 maggio del 1952, mantenendosi sostanzialmente invariato per otto anni, fino al numero 3 del marzo 1959. Per i primi sei numeri del '52 il nome di Calvino non comparirà quale direttore responsabile, poi dal numero 7 di novembre risulterà ufficialmente stampato in quarta di copertina. Per i numeri fino al maggio '57, e con periodicità mensile, i fascicoli conterranno fotografie e illustrazioni, con una paginazione mediamente di 8-12 pagine nel formato "quotidiano". Dal giugno del '57, e fino all'ultimo numero 3 del marzo '59, la periodicità diventerà invece trimestrale, con fascicoli mediamente di 12-24 pagine (la maggior parte di 20), invariata la parte fotografica e illustrativa interna, ma dotati ora di una copertina in cartoncino con una nuova grafica, questa volta affidata al genio e alla maestria di Bruno Munari.

È Calvino a sovrintendere all'intera "sala macchine" redazionale con le sue *scritture editoriali* (Tommaso Munari): «Dirige e redige tutto da solo le *Notizie Einaudi*, un trimestrale sulle novità della casa, che ospita recensioni affidate a firme illustri, dibattiti, anticipazioni», ha scritto di recente Ernesto Ferrero ricordando quell'avventura (*Italo Calvino da Budapest a New York*, in *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*, Torino, Einaudi, 2022, p. 16). La personalità del direttore emerge dalle preferenze tematiche, che investono la guerra e la Resistenza, la divulgazione scientifica, il mondo delle fiabe (quelle russe di Afanas'ev, quelle africane, comprese le stesse *Fiabe italiane* da lui curate), Cesare Pavese, Carlo Levi. A un mese dalla prima

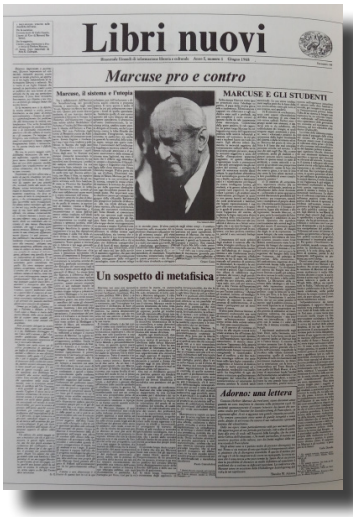
uscita del *Notiziario*, il 6 giugno del '52, Calvino sottolineava a Carlo Muscetta l'importanza della diversa impostazione programmatica da dare al nuovo periodico: «Avrai visto il primo numero del *Notiziario Einaudi*. È solo un primo tentativo. Diventerà certo meglio, spero già dal secondo numero, e accoglierà anche articoli firmati. Speriamo tutti di poter contare sulla tua collaborazione». La risposta del grande critico non si fece attendere, e il 16 giugno del '52 così rispose a Calvino: «Devo dirti che le cronache culturali del *Notiziario Einaudi* sono del tutto gratuite. Non so che senso abbiano. Io dedicherei più spazio alle nostre edizioni, ai nostri autori e all'eco che la nostra attività suscita nella stampa (quotidiani e riviste). In altri termini il *Notiziario* dovrebbe informare il lettore su quello che noi facciamo per la cultura in Italia». Calvino, da parte sua, mantenne l'idea di una nuova impostazione da dare al periodico, una nuova apertura non sterilmente declinata sul versante interno della casa, e così rispose a Muscetta: «Le tue critiche al *Notiziario* sono state ampiamente discusse in Consiglio. Il nostro intento per quel che riguarda le "Cronache culturali del mese" è il seguente: mentre il resto del bollettino è dedicato alla produzione della Casa, in questa rubrica vogliamo scegliere tra le notizie del mese quelle che ci pare non devono essere ignorate dal libraio e dal lettore, e che possono con la loro scelta o con un nostro sobrio commento costituire un'indicazione di ciò che è serio, importante, ecc., e di ciò che non lo è […]. Come avrai notato tutto il giornale cerca d'avere il meno possibile carattere pubblicitario». Come scrisse Luisa Mangoni nella *Prefazione* al primo volume dedicato ai *Verbali del mercoledì* (a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi, 2011), non risulta documentata la "discussione" nel Consiglio della Einaudi circa le critiche muscettiane, di cui accenna Calvino nella lettera allo stesso, ma appare comunque evidente dalle sue parole «l'ambizione non solo sua ma della casa editrice nel sentirsi punto di riferimento della cultura di quegli anni». Il periodico diventerà nelle mani di Calvino qualcosa di più e di meglio di un semplice strumento pubblicitario, esattamente quello che invece auspicava Muscetta, riuscendo a superare il limite del bollettino interno per divenire «sintesi del momento, delle tensioni e degli autori, a diventare rivista di firme» (Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018, p. 82).


L'arte della « fascetta »


notiziario EINAUDI

Gli articoli di Calvino firmati o siglati nel *Notiziario* sono solo una quindicina, ma con quelli anonimi sicuramente attribuibili a lui (si veda la *Bibliografia* di Luca Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2008), il numero complessivo arriva a sessanta. Curioso è un bre-

Nella pagina accanto: sopra, *L'arte della «fascetta»*, in *Notiziario Einaudi*, a. I, n. 2, 30 giugno 1952, p. 7; sotto, *Notiziario Einaudi*, a. I, n. 7, 30 novembre 1952. Qui sotto, *Libri nuovi*, a. I, n. 1, giugno 1968, e *Cfr:*, a. XVI, n. 2, novembre 2013, illustrazione di Lorenzo Mattotti.


Libri nuovi

Marcuse pro e contro

MARCUSE E GLI STUDENTI

Un sospetto di metafisica

Adorno: una lettera

Anno XVI, Numero 2, novembre 2013

Cfr:

Leggo e sono liberato. Acquisto oggettività.
Smetto di essere io e smarrito.

Fernando Pessoa

ve suo articolo, *L'arte della «fascetta»*, pubblicato anonimo sul *Notiziario* (a. I, n. 2, 30 giugno 1952, p. 7), rivelatore della sua estrema cura e ossessione per i dettagli paratestuali, come emerge anche da un breve racconto autobiografico umoristico, *Vita segreta di una casa editrice* (pubblicato nel *Bollettino di informazioni culturali*, n. 13, 10 gennaio 1948, pp. 7-10, ora in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2022, pp. 100-109), firmato con lo pseudonimo di Enea Traverso, nel quale parla di sé in terza persona: «Italo Calvino emerge da un mare di ritagli dell'Eco della Stampa […]. I "soffietti" sono la sua ossessione, ci confessa: ogni volta che gli viene in mente l'idea di un romanzo, pensa per prima cosa al "soffietto" che potrebbe andar bene e l'idea gli sfugge».

Considerata l'importanza editoriale, ma anche storica e strategica, del *Notiziario Einaudi*, sia ai fini della ricostruzione della complessa politica editoriale dello Struzzo, sia per le tante componenti non solo letterarie ma anche politiche, sociologiche e di analisi del mercato e del pubblico, ci si sarebbe aspettati un interesse critico maggiore nei suoi confronti. Mentre fu solo Cesare Segre che dedicò al tema un breve scritto, pubblicato nel 1991 su *L'Indice dei Libri del Mese* e ristampato nel 1993 nel volume collettaneo *Calvino & l'editoria* (a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos).

Gli ultimi due articoli di Calvino, pubblicati entrambi nel numero 3 del 1959, saranno dedicati alla nuova collana einaudiana "Libri per ragazzi" e alla raccolta *Cantata dei giorni pari* di Eduardo De Filippo. Dopo il *Notiziario* lo Struzzo percorrerà altre forme di comunicazione editoriale, come ad esempio *Libri nuovi*, diretto da Ernesto Ferrero, in edicola dal giugno del 1968 e fino al 1977. Questo nuovo periodico uscirà due volte l'anno, abbinato a *L'Espresso*, otto pagine in formato broadsheet; tranne il primo numero, tutti gli altri fascicoli saranno graficamente curati dal solito Munari. Infine apparve *Cfr:*, realizzato a partire dal 1998, un quadrimestrale spedito in abbonamento e rivolto soprattutto agli agenti e alla clientela della rateale; ogni numero era affidato a un illustratore diverso, tra i quali spicca Lorenzo Mattotti che illustrerà il numero 2 del novembre 2013. Ma questa sarà tutta un'altra storia.

Massimo Gatta

PAROLA D'ORDINE: SEMPLIFICARE
In questa pagina, il marchio della Bauhausverlag riprodotto sulla copertina di un pieghevole promozionale, 1923. Nella pagina accanto, copertina per il mensile *Die neue Linie*, ad opera di László Moholy-Nagy, settembre 1929.

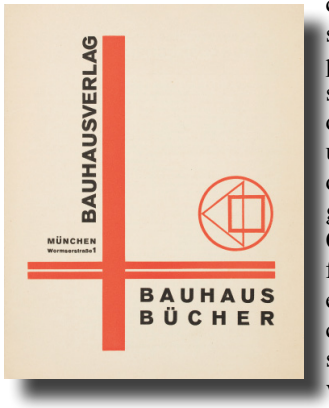
L'AVVENTURA EDITORIALE DEL BAUHAUS

CARATTERE RIVOLUZIONARIO

L'IRRUZIONE DEL DESIGN NELL'IDEAZIONE DI COPERTINE E VOLUMI: IDEE CHE FECERO EPOCA

di NICOLA-MATTEO MUNARI

La Staatliches Bauhaus, prima di Weimar, poi di Dessau e infine di Berlino, è famosa in tutto il mondo per essere stata la prima scuola di design, prima ancora che il concetto stesso di design fosse stato definito. La scuola, infatti, è nota per il contributo dato alla genesi stessa del design, inteso come disciplina progettuale legata alla produzione di oggetti industriali, principalmente d'arredo. Famosissimi sono i mobili e le suppellettili progettati nella scuola, tra cui le sedie in tubo di metallo di Marcel Breuer, la lampada di Carl Jakob Jucker e Wilhelm Wagenfeld, la teiera d'ottone di Marianne Brandt e la scacchiera stereometrica di Josef Hartwig. Oggetti che, prima ancora di essere tali, costituiscono un'espressione formale essenzialmente grafica. A tal proposito, un ultimo esempio, ancora più calzante degli altri, è la straordinaria culletta a dondolo progettata da Peter Keler: un prisma a base triangolare con le facce dipinte di rosso e i lati di giallo, unito a un cilindro e a due cerchi dipinti di blu – un esempio di pura geometrica grafica.



Quando si parla del Bauhaus, infatti, al di là degli aspetti didattici e dei nomi straordinari di coloro che furono radunati sotto quello stesso tetto, le prime immagini che vengono in mente non sono né quelle dei mobili né quelle degli oggetti, e nemmeno quelle della famosa sede di Dessau. Si pensa più semplicemente a delle for-

me e dei colori: forme geometriche elementari – un cerchio, un quadrato, un triangolo – e colori primari – giallo, rosso, blu. Si pensa dunque a un'estetica, a un'espressione grafica, in effetti a uno stile, che diventerà appunto noto come "stile Bauhaus". Uno stile indiscutibilmente grafico, che proprio in virtù della sua natura grafica, immateriale, verrà applicato trasversalmente a tutti gli oggetti, le architetture e i mobili prodotti dalla scuola.

Nonostante ciò, la volontà di Walter Gropius di fare dell'architettura la vocazione suprema della scuola – il nome Bauhaus significa appunto "casa della costruzione" – e l'associazione pressoché esclusiva del concetto di design con la progettazione di mobili e oggetti d'arredo, hanno fatto sì che l'importanza della grafica nella storia del Bauhaus sia stata ampiamente ridimensionata, finendo per dimenticarsi di un oggetto, particolarmente legato alla grafica, che fu invece centrale nella storia della scuola: il libro.

Già nel famoso *Programma* scolastico del 1919 – comunemente considerato il "manifesto" del Bauhaus – l'importanza data alla grafica editoriale e dunque al libro stesso era evidente nell'intenzione di formare gli allievi sia nell'ambito della stampa sia in quello del disegno dei caratteri tipografici. Ancora più significativa è la presenza, fin dal primo semestre di attività, di ben due laboratori, sui soli quattro allora esistenti, dedicati alla grafica editoriale: una stamperia e una legatoria. Quest'ultima fu inizialmente gestita dall'insegnante Otto Dorfner, un importante rilegatore di libri tedesco, per poi passare nel 1921 a Paul Klee. La stamperia, invece, era diretta dall'artista statunitense Lyonel Feininger, noto in particolare per le sue xilografie di matrice espressionista. A differenza degli altri laboratori, la stamperia era una vera e propria attività produttiva, che poté godere sin dall'inizio di un gran numero di incarichi su commissione, tirando fogli singoli e stampando edizioni complete. Numerose furono infatti le produzioni della Bauhaus-Drucke, questo il nome della stamperia, che si distinsero per la propria qualità di stampa e per l'originalità della grafica. Tra queste vanno menzionate una cartella con dodici xilografie ad opera dello stesso Feininger, i *Piccoli mondi* di Kandinskij, il *Gioco di teste* di Schlemmer e la *Canzone di Wieland* di Gerhard Marcks, tutte opere stampate tra il 1922 e il 1923. Contemporaneamente, il successo ottenuto promosse la realizzazione di un'importante opera grafica suddivisa in cinque parti, la *Neue europäische Graphik* (1920-24), o *Nuova grafica europea*, rimasta purtroppo incompiuta a causa della chiu-

Qui sotto, copertina di un pamphlet redatto da Walter Gropius, 1923. In basso, il primo dei *Bauhausbücher*, 1925. Nella pagina accanto, la copertina disegnata da Herbert Bayer per il catalogo della prima esposizione del Bauhaus, 1923. Sotto, il frontespizio della *Meistermappe* del Bauhaus, 1923.

SCUOLE CHE HANNO RIPENSATO IL LIBRO

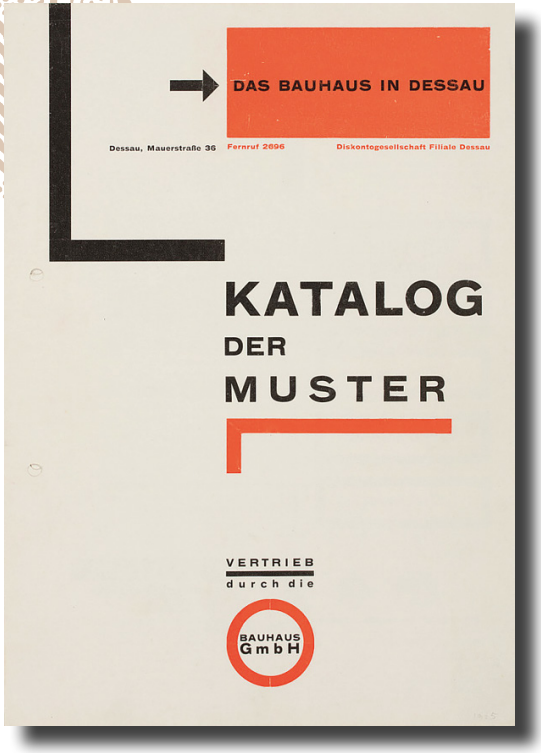
sura forzata della sede di Weimar.

Nello statuto scolastico del 1922, messo a punto l'anno precedente, fu invece prevista la fondazione di una casa editrice, la Bauhausverlag, finalizzata a rafforzare l'autonomia finanziaria della scuola per far fronte alle continue difficoltà economiche nelle quali versava, al tempo stesso potendo così promuovere le attività e le idee del Bauhaus rivolgendosi a un pubblico più vasto. Fondata a Monaco nel 1923 con la collaborazione del libraio Franz May, il marchio della casa editrice fu disegnato dall'artista costruttivista László Moholy-Nagy, servendosi di quelle forme primarie – il cerchio, il quadrato, il triangolo – che costituirono l'essenza formale stessa del design del Bauhaus. Nell'autunno dello stesso anno fu pubblicato il mitico catalogo *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, in occasione della prima grande esposizione della scuola. Si trattava della prima importante pubblicazione ad opera della casa editrice. Stampato in litografia a nove colori e tirato in duemila copie in tedesco, più trecento in russo e altre trecento in inglese, il catalogo fu curato da un *corpus* di maestri e allievi della scuola tra cui Herbert Bayer, autore della spettacolare copertina tipografica, scandita dalla geometria delle lettere e dall'alternarsi dei colori rosso e blu. L'impaginazione fu invece curata da Moholy-Nagy, che per il volume scrisse il testo seminale *Die neue Typographie* (*La nuova tipografia*), teorizzando in modo decisamente avanguardistico la parziale sostituzione della letteratura con il cinema, «presto una tecnica comune quanto la stampa di libri», e l'integrazione della fotografia nel manifesto, allora una tecnica pressoché inesistente. Nel frattempo, per i tipi della Bauhausverlag uscirono altre pubblicazioni, tra cui la *Meistermappe* (1923), un compendio illustrato dell'opera degli insegnanti del Bauhaus, e il pamphlet di Gropius intitolato *Idee e struttura della Bauhaus Statale di Weimar* (1923), precedentemente incluso nel catalogo della prima esposizione scolastica. Fu allora che vennero ideati anche i leggendari *Bauhausbücher*, letteralmente i "libri del Bauhaus", una collana di cinquanta quaderni di teoria della

progettazione curati da alcuni tra i principali artisti e progettisti moderni dell'epoca. L'iniziativa poté infatti contare sulla collaborazione di Paul Klee, Piet Mondrian, Wassilij Kandinskij, Theo van Doesburg, Kazimir Malevich, nonché di Gropius e Moholy-Nagy.

Nonostante la qualità del progetto editoriale e l'importanza delle sue pubblicazioni, la casa editrice, già nella primavera del 1925, dovette presentare istanza di fallimento. I libri del Bauhaus furono dunque affidati ad Albert Langen, editore, libraio e mercante d'arte di Monaco di Baviera, famoso per la pubblicazione del settimanale satirico *Simplicissimus* – un caso nella storia dell'editoria, nonché della grafica Jugendstil, che gli costò l'accusa di lesa maestà e lo costrinse a cinque anni di esilio. Langen, inoltre, era noto per l'attenzione che prestava alla grafica dei suoi libri, che si distinguevano da quelli dei concorrenti non solo per gli importanti autori che pubblicava – Marcel Prévost, Guy de Maupassant ed Émile Zola, tra gli altri – ma anche e soprattutto per la grafica impattante che li caratterizzava. Non a caso, dunque, fu scelto proprio Langen per la pubblicazione dei *Bauhausbücher* e non fu certamente un caso che, nello stesso periodo, Moholy-Nagy ridisegnò il marchio della sua casa editrice, facendo ancora una volta ricorso alle forme geometriche – stavolta triangoli e semicerchi, a formare idealmente una bilancia.

Pubblicati contemporaneamente nel 1925, i primi otto volumi – tutti redatti, tranne due, dagli stessi insegnanti del Bauhaus – offrivano uno sguardo d'insieme sull'architettura, il teatro, la fotografia e l'attività dei laboratori. Quasi tutti furono composti tipograficamente da Moholy-Nagy, che lasciò comunque ampia autonomia ai vari autori nell'impostazione dei frontespizi e, in alcuni casi, nella stessa impaginazione; un'attività, questa, svolta in particolare dagli architetti Adolf Meyer e Jacobus Oud. Negli anni a venire seguirono altri sei libri, arrivando così a un totale di quattordici volumi effettivamente pubblicati. In particolare, si distinguono per la propria grafica la bellissima sopraccoperta del volume di Gropius *Internationale Architektur* (*Architettura internazionale*), disegnata dall'allievo Farkas



Molnár, il poi divenuto famosissimo *Punkt und Linie zu Fläche* (*Punto e linea nella superficie*) di Kandinskij, impaginato da Bayer, e la strepitosa copertina del volume curato da Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (*Dal materiale all'architettura*), che riesce a comunicare l'idea di architettura coniugando grafica, tipografia e fotografia in modo estremamente innovativo, proiettando l'ombra del titolo attraverso l'illuminazione di una lastra trasparente, sulla quale questo è riportato.

Nell'inverno del 1925 il Bauhaus si spostò a Dessau e, nonostante la chiusura della casa editrice, l'importanza data ai libri fu confermata dalla formazione della nuova officina di stampa del libro diretta dall'ex allievo Herbert Bayer, ormai diventato un famoso *Jungmeister*, giovane maestro, noto per aver disegnato pochi anni prima le banconote d'emergenza da milioni e decine di milioni di marchi, emesse per far fronte alla crisi economica in cui versava allora la Germania. Il contributo di Bayer alla grafica editoriale del Bauhaus fu importantissimo. Nel contesto dei due più longevi dibattiti in corso in Germania in relazione all'ortografia e alla tipografia – l'impiego delle maiuscole per i sostantivi e l'utilizzo del gotico come espressione dell'identità nazionale –, Bayer si espresse nettamente a favore dell'utilizzo esclusivo delle minuscole e dei cosiddetti caratteri grotteschi, o più precisamente *grotesk* – una forma di caratteri tipografici privi delle grazie terminali. Di lì a poco pressoché tutti i documenti redatti dalla scuola, dai cataloghi agli annunci pubblicitari, dai manifesti alla corrispondenza su carta intestata, furono interamente composti in minuscolo e utilizzando un carattere *grotesk* (il *Breite Grotesk*, in particolare, era quello preferito da Bayer).

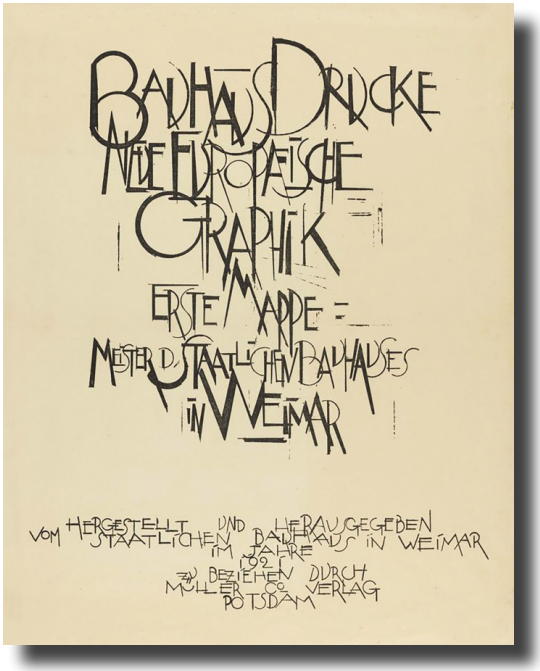
Nel frattempo fu dato alle stampe il bellissimo *Katalog der Muster*, il catalogo dei modelli, il cui scopo era promuovere la vendita dei prodotti realizzati presso le officine del Bauhaus. Tipicamente rappresentativo dello stile grafico della scuola – fu proprio in quest'ambito, quello della grafica, che si iniziò infatti a parlare di "stile Bauhaus" – il catalogo si caratterizzava per l'utilizzo della fotografia, la palette di colori ridotta

Nella pagina accanto, titolazione del catalogo dei modelli del Bauhaus, 1925. Qui sotto, copertina di uno dei *Bauhausbücher*, il numero 9 realizzato da Kandinskij, 1926.

(bianco, nero, rosso) e l'impiego di barre e filetti tipografici allo scopo di scandire visivamente la composizione, facendo della pagina una vera e propria struttura architettonica.
Poco dopo il trasferimento presso la nuova sede di Dessau, la scuola avviò inoltre la pubblicazione di una rivista quadrimestrale, chiamata semplicemente *Bauhaus*. Obiettivo della pubblicazione era quello di dare informazioni sulla scuola, le sue attività, i suoi prodotti e gli incarichi di lavoro da essa ricevuti. In un primo momento, quasi ogni numero fu dedicato a un tema monografico, quindi mentre il primo numero ospitò un contributo di tutti i laboratori, i numeri successivi furono dedicati ora al teatro, ora alla grafica, alla fotografia, all'architettura, e così via. Iconica è la famosa copertina del numero di gennaio 1928, che valse a Bayer il primo premio dell'Art Center di New York, rivoluzionando il design delle copertine per le riviste: le forme geometriche identificative dell'estetica bauhausiana – quadrato, cerchio e triangolo – diventarono qui un cubo, una sfera e un cono.
Nell'ambito dei periodici un caso particolarmente interessante è inoltre rappresentato dal mensile *Die neue Linie* (*La nuova linea*), edito dalla Beyer-Verlag di Lipsia e pubblicato tra il 1929 e il 1943. Si trattava di una rivista destinata a un pubblico femminile, che promuoveva un'idea di vita moderna per la donna moderna, espressa attraverso i viaggi, la moda e gli eventi culturali – quella che oggi verrebbe definita una rivista di lifestyle. Apparentemente nulla a che vedere con il Bauhaus, se non si fosse trattato di una rivista nata dallo spirito stesso del Bauhaus. Moholy-Nagy ne era infatti il direttore artistico, oltreché responsabile dell'impaginazione. Bayer contribuì a definirne la grafica e la testata della rivista si rifaceva proprio al suo *alfabeto universale*, un carattere sperimentale da lui disegnato negli anni Venti (e, curiosamente, ripreso dalla *Casabella* di Alessandro Mendini negli anni Settanta). Breuer e Gropius collaborarono all'ideazione stessa della rivista e furono inoltre autori di alcuni articoli. Molti furono infine i *bauhäusler* – membri ed ex allievi del Bauhaus – che vi collaborarono, tra cui Irmgard Sörensen-Popitz, responsabile presso la Beyer-Verlag della grafica per i periodici e una delle prime donne art director al mondo.
Die neue Linie rappresenta uno dei primi casi di applicazione delle teorie del Bauhaus a una rivista

prodotta per il mercato di massa, che, pur adattando le istanze della grafica bauhausiana al fine di renderle appetibili a un pubblico borghese, contribuì a promuovere in modo incredibilmente efficace i principi estetici e culturali del Bauhaus, compresa l'enfasi sugli aspetti sociali legati all'arte e al design moderni e la fiducia incondizionata nel progresso sociale, tecnologico e culturale.
Nel frattempo, con l'arrivo dell'architetto svizzero Hannes Meyer, chiamato prima a dirigere la sezione di architettura e poi lo stesso Bauhaus, il programma didattico mutò nuovamente e il laboratorio di tipografia, che prima ruotava fortemente intorno al libro, fu ora dedicato alla pubblicità. Nel 1928 quando Gropius si dimise, per solidarietà nei suoi confronti altri tre maestri lasciarono la scuola: si trattava di Bayer, Breuer e Moholy-Nagy, di fatto le tre più importanti figure del Bauhaus, il cui destino resterà in qualche modo legato anche negli anni a venire. Tutti, infatti, si

Nella pagina accanto, due prime pagine della rivista *Bauhaus*, 1928.
Qui sotto, copertina di *Neue europäische Graphik*, 1921.



spostarono inizialmente a Berlino, dove Bayer divenne direttore artistico dell'edizione tedesca di *Vogue*. Circa sei anni dopo Gropius, Breuer e Moholy-Nagy si trasferirono a Londra, mentre Bayer sostò brevemente in Italia. Nel '37, invece, lasciarono tutti l'Europa per gli Stati Uniti, incontrando lì nuova fama e rinnovata fortuna.
Ormai lontano dall'ambiente accademico del Bauhaus, Bayer assumerà un atteggiamento più libero nei confronti del design e della grafica editoriale. Già nel '33 aveva disegnato un carattere di chiaro stampo neoclassico (il *Bayer-Type*), ma nonostante ciò rimase uno dei principali sostenitori dei caratteri *grotesk*, considerandoli vera espressione di modernità, e fermamente contrario alla riesumazione del carattere gotico, che gli ideologi della Germania nazista stavano allora promuovendo nel tentativo di costruire un'identità nazional-popolare di stampo tradizionale (salvo poi cambiare improvvisamente idea nel 1941, giungendo a vietarlo del tutto, quando fu dichiarato, in realtà senza alcun fondamento, di origine ebraica). Bayer, allora, affermò nuovamente la modernità dei principi del Bauhaus, dichiarando che «dobbiamo riconoscere il nuovo, il moderno del mondo attuale e non basare la nostra vita culturale proiettando gli spettri del passato. Solo in questo modo individueremo per la tipografia una sua propria forma».
L'avventura del Bauhaus nel mondo dei libri e della grafica editoriale è segnata da una serie di rapidi fallimenti, o comunque di mancati successi commerciali, così come fu per i mobili stessi prodotti dalla scuola (ad eccezione di quelli di Breuer, che cedette i propri diritti d'autore al commerciante Lengyel, che a sua volta li cedette alla Thonet). Nonostante ciò, il successo di tale impresa fu incredibilmente incisivo e duraturo in termini di influenza sullo sviluppo e la concezione stessa della grafica editoriale; un fatto recentemente confermato, in occasione del centenario del Bauhaus, dalla ristampa integrale, ad opera dell'editore Lars Müller, sia dei *Bauhausbücher* che di tutti i numeri della rivista *Bauhaus*. Come per la scuola stessa, che restò aperta solo quattordici anni – curiosamente, tanti quanti furono i "libri del Bauhaus" effettivamente pubblicati –, il progetto editoriale del Bauhaus costituisce un episodio straordinario, che gode di un posto nella storia e di un'influenza culturale imperitura.

Nicola-Matteo Munari

LA SCOMMESSA CONTROCORRENTE DI SCALPENDI

IL CUORE ANTICO DEL LIBRO

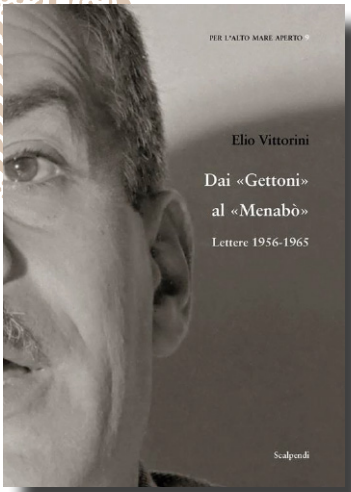
L'IMPRESA, NATA CON UN INTERESSE PARTICOLARE PER LA STORIA DELL'ARTE, AMPLIA GLI ORIZZONTI ALLA LETTERATURA, AL TEATRO AI LIBRI ILLUSTRATI. SEMPRE ATTENTA ALLA QUALITÀ DELL'OGGETTO LIBRO

di DANIELA SARESELLA

Partiamo dalla storia, come in terra italiana non si può evitare di fare, e partiamo da uno degli ultimi libri di una casa editrice milanese nata solo con il nuovo millennio, Scalpendi, che dal nostro Risorgimento recupera un nome fatto cento volte con curiosità e ammirazione non meno che con sufficienza e sospetto, a seconda delle inclinazioni o delle informazioni di chi lo pronunciava: quello di una donna e di una delle più potenti casate patrizie milanesi, *Cristina Trivulzio di Belgiojoso*.

Non è certo la prima biografia della nobildonna che si stampi, e un importante volume, che ha avuto largo successo, arrivando alla terza edizione (uscirà a settembre 2023 anche in formato tascabile), le è stato recentemente dedicato da Pier Luigi Vercesi con il titolo *La donna che decise il suo destino. Vita controcorrente di Cristina di Belgioioso* (Vicenza, Neri Pozza, 2021); varie opere della principessa sono state inoltre ristampate tradotte dal francese originario, e a Milano, dove già nel 2008 Cristina era stata oggetto di un convegno, l'attenzione a questa *Prima donna d'Italia* (tale il titolo di quel convegno) ha avuto nel 2021 la sua acme con l'inaugurazione del monumento a lei dedicato nella piazzetta appunto

Belgioioso, scultore Giuseppe Bergomi.
Il volume di Scalpendi, a firma di Karoline Rörig, nasce da una ricerca di dottorato svolta presso la Freie Universität di Berlino, e ripercorre l'impegno politico e culturale di Cristina, donna tutt'altro che incline ad adagiarsi negli agi che la sua condizione garantiva e che appare tuttora meritevole di un interesse non solo aneddotico, protagonista come è stata di un'epoca decisiva della nostra storia. Il testo è inserito nella collana "Trivulziana", che sempre allo stesso casato dedica il volume *I Trivulzio e le arti*, di Alessandra Squizzato, attento alle vicende che vedono protagonista nel Seicento il principe e cardinale Teodoro Trivulzio, e il libro *I nielli Trivulzio. Storia, tecnica, collezionismo*, di Laura Aldovini, che offre un contributo fondamentale per la storia della produzione dei nielli e della loro fortuna collezionistica nel Sette e Ottocento.
Alle forme e ai problemi dell'arte le edizioni Scalpendi sono volte in particolare; il fondatore Fabio Vittucci è laureato proprio in Storia dell'arte e presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano si è occupato dell'ordinamento e catalogazione del materiale dell'editore Scheiwiller (ceduto dagli eredi all'Università), che buona parte della sua fama deve proprio all'attenzione dedicata alle arti non solo della parola. Per Vittucci conta l'idea – che pochi continuano a praticare, spinti piuttosto dalla ricerca del libro di largo consumo e dal miraggio del best seller – che il libro stesso è un prodotto d'arte e che come tale merita una cura di cui deve essere parte la sua stessa *materialità*. Le parole devono acquisire un corpo: un corpo adeguato nella sua bellezza e nelle sue proporzioni a ciò che le parole esprimono, ai sentimenti cui danno vita e ai concetti che le sostengono. Il libro deve presentarsi come attrattivo (piacevole, interessante o magari provocatorio) già in quanto *oggetto* e deve dare al lettore il piacere di tenerlo in mano e di scorrerne le pagine. La carta e il tipo di carattere usato fanno parte di questo piacere, e la copertina deve costituire il richiamo adatto a ciò che vi è contenuto; né bisogna credere che ciò comporti inevitabilmente costi più alti, perché l'attenzione ai materiali deve essere semplicemente commisurata alle proposte messe in cam-



po via via, e che via via definiscono e rendono identificabile ogni prodotto della casa, ogni libro Scalpendi.

Vittucci conta molto sulla coerenza che insegue: se riesce a realizzarla, sarà anzitutto il lettore ad apprezzarne l'insieme e a scegliere, di un titolo offerto da più editori, proprio quello "confezionato" da lui. La speranza, ci dice, «è che i libri che facciamo riescano a inserirsi e a mantenere una tradizione che è ancora quella delle botteghe artigiane e artistiche del Rinascimento, la bottega del Verrocchio che porta poi a Leonardo. Io devo essere bravo a fare il lavoro che faccio ma devo anche onorare una scuola di cui, al di là delle persone, resti il nome».

Si opera, naturalmente, nell'oggi, in un mondo ben diverso da quello delle botteghe d'un tempo; e se molto, grazie alle nuove tecnologie, è reso più facile, bisogna fare i conti con un mercato che si è allargato a dismisura e con una concorrenza spietata. È importante tenere gli occhi aperti, essere curiosi e disposti ai suggerimenti e alla sperimentazione; Vittucci sembra però credere nel tipo di fiducia tra autori ed editori che usava un tempo, e in un tipo di confronto e di dialogo che solo può garantire, nonostante tutto, la qualità dei risultati. Ricorda l'esempio di Elio Vittorini e della sua direzione della collana einaudiana dei "Gettoni", sottolineando il rapporto di confidenza e collaborazione che ancora sarebbe bene esistesse e che implicava, nella distinzione dei ruoli, una precisa e individua responsabilità, pur volta allo stesso fine.

Ma dicevamo Scalpendi, e vogliamo accennare al quadro di una produzione libraria che, per quanto si tratti di una piccola casa editrice, è tutt'altro che limitato; il nome, apparentemente enigmatico, è semmai allegorico dato che si riferisce allo «scolpire in piano», cioè alla scrittura come «solchi» che si imprimono sulla pagina. Proprio *Solchi* è stato il titolo della rivista che per una decina d'anni, all'ombra del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Milano, ha fatto da incubatrice della successiva attività editoriale, che è andata via via proponendo studi e studi di storia dell'arte: «da un lato – come si legge sul sito dell'attuale casa – ricerche sul filo dell'attualità più aggiornata (Brancusi,

Burri, Fontana, Pascali…), dall'altro edizioni di testi importanti ma ignorati o dimenticati (*Édouard Manet e gli impressionisti* di Stéphane Mallarmé, tutti gli scritti su Lucio Fontana di Emilio Villa, i testi di Félix Fénéon, e molto altro».

Saggi originali, quindi, e testi d'autore; indagini contemporanee e recuperi filologici, libri che – cito ancora – «sono singolari congegni di scrittura e immagine per una nuova visione editoriale: macchine che funzionano fuori schema» e che vogliono essere documento di «ricerca viva, dunque anche seducente, capace di divertire, proprio nel senso di portare altrove»: dichiarazione non male come manifesto di un'attività che sconta da sempre la fatica di conquistarsi adeguati lettori, e non senza ambizioni se questi libri si propongono come «un'anomalia di sistema, incurante del consenso, ma non del pubblico» cui si rivolge e che si intende stimare «molto più di quanto sia correntemente in uso»…

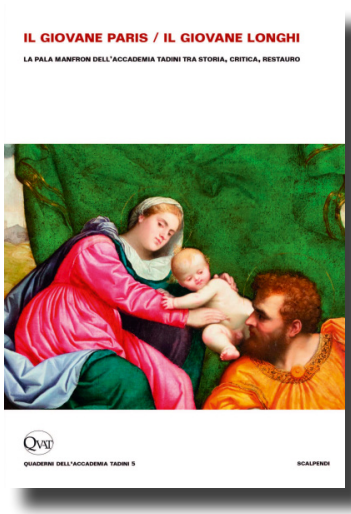
Intenzioni a parte, colpisce il numero di collane che sono state fin qui avviate. All'ambito propriamente artistico rimandano i "Quaderni dell'Accademia Tadini" e i "Quaderni di Palazzo Spinola", ma soprattutto i testi di "Saggi e ricerche", che svariano da *La tavolozza di Francesco Hayez*, a cura di Elena Lissoni e Laura Rampazzi, e dal volume collettaneo *Sulle vie del collezionismo. Saggi per la storia della critica d'arte*, alle ricerche sui *Del Carretto*, committenti d'eccezione nell'ambito artistico dell'Italia rinascimentale, per arrivare ai quesiti più recenti posti

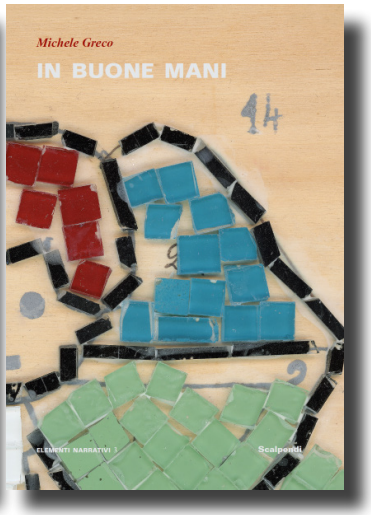
dagli interventi di *Milanottanta* e dal confronto tra *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci* proposto come *possibile* da Davide Colombo.

Non è dato, naturalmente, soffermarsi qui su tutte le opere del catalogo, ampliato del resto ai vari fronti dell'attività artistica con le collane dedicate al teatro (segnalo, fra gli altri volumi, *Improvvisamente l'estate scorsa* di Tennessee Williams, il cui testo viene tradotto e pubblicato in Italia per la prima volta), alla fotografia, alla danza e ultimamente, con un volume fotografico di originale concezione, all'attività di Luisa Spinatelli, che dal "triangolo" Piccolo Teatro-Accademia di Brera-Teatro alla Scala ha portato le sue scene e i suoi costumi sulle piazze di tutto il mondo. Si noterà, piuttosto, che all'arte non ci si è fermati, e che tra i vari ambiti della conoscenza intellettuale che l'editore ha impreso a indagare non mancano la psicoanalisi sperimentale (collana "Psicologia e psichiatria"), il paesaggio e la botanica (collana "Passeggiate botaniche nei parchi di Milano"), e non ultima, la letteratura per bambini e ragazzi di ogni tempo (collane "Orbis pictus", "Favole e storie", "Scopri e impara"), che affronta non solo motivi già consueti, ma addirittura, a firma di Giulia Benati e Camilla Anselmi, propone con *La raccolta di Pica* una riflessione sulla formazione dei musei e sui cosiddetti "beni culturali" in generale.

Proprio alla letteratura il catalogo si è ampliato recentemente con le collane dedicate alla contemporaneità "Elementi narrativi" e "Assemblaggi e sdoppiamenti" (fra i titoli, *Nove lame azzurre fiammeggianti nel tempo*, di Tommaso Di Dio, *Storie per taccuino piccolo piccolo*, di Stefano Raimondi, e *Poesie per giovani adulti*, di Michele Zaffarano), con una copertina "a specchio" un po' glamour, e il titolo in bianco

«perché la poesia è lunare», dice Vittucci; e forse all'insegna di quell'«anomalia di sistema» che abbiamo ricordato si progetta una serie di "Classici a episodi" che prevede di riproporre opere famose come *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Pinocchio* o *Ulysses* secondo la scansione originale che le vide apparire a episodi sulla stampa dell'epoca, e che appunto a episodi o capitoli vennero inizialmente lette, e solo "a tappe" e con la curiosità conseguente vennero seguite, ammirate e infine canonizzate dalla critica. *Pinocchio*, ad esempio, doveva nell'ottica dell'autore concludersi con l'impiccagione del burattino, ma sono gli inviti dei lettori, o meglio delle piccole lettrici, che spingono a riprendere e continuare la storia che poi diventa nel 1883 realtà editoriale e che oggi leggiamo come del tutto unitaria.





Sul versante della tradizione sia italiana che straniera si muove invece la collana "Per l'alto mare aperto", che intende rifarsi alle cosiddette "universali" coltivando sia il gusto per la memoria sia la curiosità per il presente, e che nei limiti del possibile cerca di associare autori e traduttori come avviene per i primi titoli messi in circolazione: *Riso nero* di Sherwood Anderson tradotto da Cesare Pavese, e *Prima che il gallo canti* dello stesso Pavese; *Eugenio Onieghin* di Aleksandr Puškin nella traduzione di Giovanni Giudici e il primo libro che ha fatto conoscere al largo pubblico la poesia di quest'ultimo, *La vita in versi*.

Da segnalare in particolare – e dall'arte e dalla letteratura torniamo così alla storia, perché si tratta di un volume che interessa l'intera realtà intellettuale del nostro Novecento – la raccolta di lettere di Elio Vittorini *Dai «Gettoni» al «Menabò»*, curatori Edoardo Esposito e Carlo Minoia, che di un autore centrale per le vicende culturali ed editoriali del secolo scorso fa conoscere riflessioni e rapporti dell'ultimo decennio della sua vita, dal 1956 al 1965, e una modalità di lavoro culturale in cui non erano solo il management e la finanza a decidere, ma l'idea che pare oggi perduta di una editoria come progetto di conoscenza e comunicazione, e di una scrittura come testimonianza e come ricerca di verità.

Daniela Saresella

I LIBRI DI SETTENOVE INDIRIZZATI A BAMBINI E RAGAZZI (E NON SOLO)

CONTRO LE DISCRIMINAZIONI

NATA NEL 2013 VUOLE ESSERE UN PRESIDIO PER LA PREVENZIONE DELLA VIOLENZA DI GENERE

di VALENTINA SONZINI

Omogenitorialità, affettività in senso ampio, ruoli di genere, destrutturazione degli stereotipi, proposta di modelli non più aderenti solo alla visione binaria della sessualità biologica e di orientamento, integrazione delle dimensioni LGBTQ+ e *gender fluid*: temi che contraddistinguono alcune case editrici italiane per bambini e ragazzi affermatesi negli ultimi anni. Fra queste, Settenove, nata dall'imprenditoria indipendente, creativa e militante di Monica Martinelli che ha voluto dar vita a un presidio editoriale segnatamente dalla parte delle donne.

Dal 2013, Martinelli ha pensato a un progetto interamente dedicato alla prevenzione della discriminazione e della violenza di genere: due tematiche che permeano, trasversalmente, tutta la proposta a catalogo rivolta perlopiù a bambine e bambini, ragazze e ragazzi, ma con alcune collane di saggistica che invitano il pubblico adulto a diversi approfondimenti. La casa editrice propone sul mercato sia testi italiani, sia traduzioni che restituiscono i risultati di un progetto condiviso con soggetti terzi. Lo sforzo editoriale è teso a costruire relazioni, percorsi e strumenti educativi con la finalità di promuovere percorsi di dialogo e stimolare sinergie fra realtà complementari. Dunque, non più solo una scommessa editoriale, ma uno spazio vivo di contaminazione transgenerazionale. Infatti, come accennato, la fetta di mercato degli adulti è coinvolta nella collana "Lo scellino", le parole degli uomini e delle donne contro la discriminazione e la violenza di genere. Fra i titoli, di particolare interesse *Meat Market. Carne femminile sul banco del capitalismo* di Laurie Penny (2013) e *Diventare uomini. Relazioni maschili senza oppressioni* di Lorenzo Gasparrini (2016), «un saggio sull'antisessismo maschile in Italia che raccoglie la prospettiva femminista del "partire da sé"», come recita la scheda

STORIE "FLUIDE"
Qui sotto, le copertine di due libri destinati ai più giovani: *Mondi*, di Valentina Rizzi e Luca Caimmi, e *C'è qualcosa di più noioso che essere una principessa rosa?* di Raquel Díaz Reguera.

relativa, particolarmente stimolante nell'affrontare con sguardo analitico la maschilità. Oltre a questi, "Lo scellino" propone, fra gli altri, *Parole tossiche. Cronache di ordinario sessismo* (2014) e *La libertà difficile delle donne. Ragionando di corpi e di poteri* (2016) della sociologa Graziella Priulla; la giornalista e fotografa Stefania Prandi sigla due ulteriori volumi della collana: *Le conseguenze. I femminicidi e lo sguardo di chi resta* (2020) e *Oro rosso. Fragole, pomodori, molestie e sfruttamento nel Mediterraneo* (2018), quest'ultimo insignito di diversi riconoscimenti internazionali che hanno valorizzato l'inchiesta alla base del reportage costituito da oltre centotrenta interviste a lavoratrici impegnate nella raccolta e trasformazione del cibo, sindacalisti e associazioni. Per tutti i titoli, il sito web della casa editrice, oltre a prevedere una scheda orientativa del volume, fornisce alcuni dati sull'autore o autrice, e registra la rassegna stampa relativa al libro e gli eventuali premi ricevuti.

Fin dall'inizio, all'attività editoriale di Settenove si affianca una forte componente educativa e formativa rintracciabile in particolare nella sezione del sito dedicata all'educazione di genere, nella quale sono contenuti materiali scaricabili gratuitamente e indirizzati agli insegnanti. Fra questi, *Scosse in classe* (2021), un quaderno che raccoglie percorsi trasversali e proposte operative per educare alle emozioni, alle relazioni e alla libertà, ed *Educare alla diversità a scuola. Scuola primaria* (I ed. 2013), realizzato con UNAR - Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali e Istituto A.T. Beck per la terapia cognitivo-comportamentale diagnosi clinica, ricerca, formazione: «Lo scopo della pubblicazione, distribuita gratuitamente, è quello di rendere le scuole più aperte e accettanti, scuole delle pari opportunità, che consentano e favoriscano lo sviluppo sano di tutti i ragazzi, indipendentemente dall'orientamento sessuale. Vengono forniti agli insegnanti gli strumenti per approfondire le varie tematiche legate all'omosessualità, così che essi stessi possano diventare "educatori dell'omofobia"». Ai due testi fa da corredo *Il "genere" una guida orientativa* (I ed. 2015), proposto con la SIPSIS - Società Italiana di Psicoterapia per lo Studio delle Identità Sessuali: «Una guida orientativa per poter distinguere il dato scientifico dall'opinione personale. Per formarsi una propria opinione in merito a partire da informazioni riconosciute dalla comunità scientifica internazionale». Va anche citato il recente *Generi in formazione. L'impatto della didattica universitaria sulla cittadinanza di genere* (2022), a cura di Chiara Cretella, un «insieme di contributi [che] prova a ragionare sui fattori che tengono le donne lontane

dalla politica e dalla partecipazione, focalizzandosi sull'impatto delle tematiche di genere affrontate nei corsi di livello universitario».
Uno degli obiettivi della casa editrice è quello di scardinare in modo positivo e produttivo gli stereotipi di genere, come nel caso del romanzo *Period Girl* (2020) di Giorgia Vezzoli – poetessa, scrittrice, curatrice del blog, oggi pagina Facebook, *Vita da streghe* –, in cui si affronta il tema delle mestruazioni in senso trasformativo, come opportunità personale e comunitaria, e non come una malattia, un impedimento o un tabù sociale. Sempre nella collana "Narrativa" Vezzoli, insieme a Massimiliano Di Lauro, firma anche *Mi piace Spiderman… e allora?* (2014), nel quale la riflessione sui giochi "da maschio" e "da femmina" diventa il *fil rouge* con cui la protagonista racconta in prima persona la realtà che la circonda.
La volontà di offrire a insegnanti e a operatori sociali strumenti utili per il contrasto alla violenza di genere si traduce altresì nella collana tutta al femminile "Educazione al genere" – con l'eccezione del titolo *In dialogo. Riflessioni a quattro mani sulla violenza domestica* (2017) della psicoanalista Nadia Muscialini e dello psicoterapeuta Mario De Maglie, «un volume dedicato alle operatrici e operatori dei centri antiviolenza, dei servizi sociali e sanitari e delle forze dell'ordine, alle figure professionali che operano attorno a questo fenomeno». Ritroviamo Muscialini anche con *Di pari passo. Percorso educativo contro la violenza di genere* (2013), un testo rivolto prevalentemente alle scuole medie inferiori e che «raccoglie l'esperienza del percorso educativo contro la violenza di genere intrapreso nelle scuole medie dal centro antiviolenza Soccorso Rosa di Milano, sostenuta da Fare x Bene Onlus e Terre des Hommes nell'ambito della campagna *Indifesa* e patrocinata dal Ministero per le pari opportunità». *Una scuola arcobaleno. Dati e strumenti contro l'omotransfobia in classe* (2021) è invece un *vademecum* realizzato da Valeria Roberti e Giulia Selmi, attiviste legate al mondo associativo LGBTQ+; la pubblicazione si propone come un manuale di intervento rivolto agli educatori per facilitare l'inclusione e il benessere degli studenti LGBTQ+.
Il versante infanzia vede numerosi titoli nella sezione "Albi illustrati e cartonati": la proposta si articola su prodotti italiani e su alcune traduzioni, con una prevalenza di autrici. Tra questi si segnalano: *La nudità che male fa?* di Rosie Haine (2021), in cui si celebrano i corpi di ogni colore, forma e dimensione; e *Libere e Sovrane. Le donne che hanno fatto la Costituzione* (2020), esito editoriale della mostra *Libere e sovrane* realizzata nel 2016 nella provincia di Trento. Nel 2022 esce poi *Lina l'esploratrice*, un libro che «è stato pensato dalle autrici e dagli autori per contribuire alla diffusione di una educazione sessuale sana che parta, prima di tutto, dalla relazione che instauriamo tra noi e il nostro corpo, da una profonda e spontanea consapevolezza di sé e dei limiti che – con cognizione di causa – abbiamo la facoltà di porre nella relazione con gli altri». La nominazione delle parti del corpo, determinante per la costruzione dell'autoconsapevolezza, è stata al centro di un dibattito censorio ben espresso dalla rassegna stampa posta a corredo della scheda libro.
Il senso di apertura, il respiro ampio delle pubblicazioni di Settenove suggeriscono che un altro

Qui sotto, due saggi pubblicati da Settenove: *Una scuola arcobaleno. Dati e strumenti contro l'omotransfobia in classe*, di Valeria Roberti e Giulia Selmi, e *Libere e Sovrane. Le donne che hanno fatto la Costituzione*, di Micol Cossali, Giulia Mirandola, Mara Rossi, Novella Volani e Michela Nanut.

modo di fare editoria è possibile, che la militanza può diventare il segno connotativo dell'operato editoriale e non solo, una merce di scambio in un mercato desideroso di aprirsi a nuove esigenze culturali. Infatti, il catalogo si concretizza anche intorno a progetti specifici espressi con «nuovi linguaggi, senza stereotipi. Diritti, rispetto, collaborazione». Fra i partner coinvolti a vario titolo ci sono la Casa delle donne di Bologna, Unicef, Amnesty International, l'associazione D.i.Re - Donne in Rete contro la violenza, per la quale sono usciti nella collana "Documenti" quattro report sulla violenza di genere e sui centri antiviolenza in Italia, e la Società Italiana delle Storiche, con la cui collaborazione alla collana "Storie nella Storia" sono proposti cinque volumi dedicati a *Preistoria* (2018), *Le Civiltà dei Fiumi* (2019), *L'Antichità greca e romana* (2021), *Medioevo* (2022) e *L'Età moderna* (2023).

I punti di rottura rispetto alla convenzionale editoria per bambini e ragazzi vanno rintracciati nell'agire politico di Martinelli. A questo si somma la promozione di un'attenta politica culturale in grado di incamerare le proposte provenienti dall'estero, sensibile alle inedite esigenze nazionali, radicata nella compagine associativa, che spesso esprime punti di vista non convenzionali, prospettive esperienziali non scontate e che manifesta la ricchezza dell'*humus* sociale del nostro Paese affrancandosi da contenitori preconfezionati con aderenze partitiche o settarie. Quindi, l'impegno verso un'educazione aperta, che non camuffa o cela ciò che per l'adulto risulta difficile da spiegare, ciò che potrebbe aprire conflitti o confronti tali da mettere in crisi i valori di riferimento. La predilezione, del resto, per i modelli positivi di collaborazione e rispetto nasce dalla consapevolezza che solo la narrazione delle testimonianze, l'emergere della memoria di ciò che è stato e di ciò che potrebbe prefigurarsi a causa della censura e della condanna sociale, possono dare risposte di senso e di significato all'agire umano, e che è importante proporre positivamente, cercare una mediazione perché si consolidi il buono che ogni crisi genera. Infine, il coinvolgimento paritario di lettori e autori di entrambi i sessi, nella certezza che un impianto culturale in grado di destrutturare gli stereotipi deve diventare il bagaglio comune e condiviso di entrambi i generi.

Valentina Sonzini

IL LIBRO D'ESORDIO DI ERNEST HEMINGWAY E IL DANNUNZIANESIMO DI GUIDO DA VERONA

CURIOSE SOMIGLIANZE

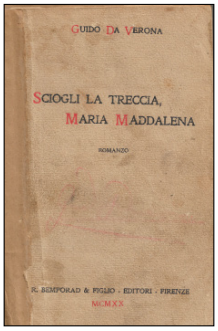
IL PREMIO NOBEL AMERICANO POTREBBE ESSERSI ISPIRATO A *SCIOGLI LA TRECCIA, MARIA MADDALENA* PER IL SUO *THE SUN ALSO RISES* (TRADOTTO CON IL TITOLO *FIESTA*) ENTRAMBI AMBIENTATI IN SPAGNA

di GUIDO MURA

Ernest Hemingway pubblicò il suo primo romanzo *Fiesta* (titolo originale: *The Sun Also Rises*) nel 1926, dopo aver trascorso vari anni in Europa. La sua conoscenza dell'Italia, della Francia e della Spagna, è diretta e approfondita e sappiamo che fu l'esperienza vissuta a Milano, nell'ospedale della Croce Rossa Americana di Via Armorari, e sul fronte italiano, come autista di ambulanze, durante la Prima guerra mondiale, a ispirargli una delle sue opere più popolari, *Addio alle armi*, così come la sua permanenza a Milano diede origine a diverse pagine de *I quarantanove racconti*. Si è detto che lo scrittore americano abbia tratto ispirazione per *Fiesta* dalla diretta visione del crudele spettacolo delle corride e certamente la diretta conoscenza dell'argomento trattato è visibile nelle scene dedicate al mondo dei toreador e degli *aficionados*. Molte scene e diversi personaggi appaiono presi dal vero. Ma un'altra fonte, questa volta letteraria, potrebbe emergere nella genesi dell'opera hemingwaiana. Era presente in quegli anni in Italia uno scrittore che godeva di enorme successo di pubblico: era addirittura l'autore più letto tra i romanzieri italiani del suo tempo. Questo autore era Guido Verona, nome che mutò in quello più raffinato di Guido da Verona, con cui viene ancor

Qui sotto, Ernest Hemingway con il torero e amico Antonio Ordóñez, e la copertina di *Sciogli la treccia, Maria Maddalena* di Guido da Verona. Nella pagina accanto, l'edizione tascabile Mondadori di *Fiesta* di Ernest Hemingway.

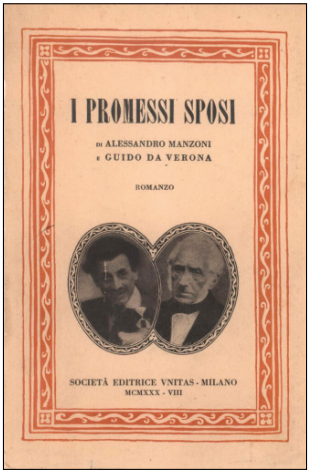
oggi citato nel mondo delle lettere. Ricordato dagli specialisti di letteratura e dagli studiosi di costume, perché oggi difficilmente si potrebbe trovare un comune lettore che ne rammenti il nome. Lo scrittore nacque a Salicetto Panaro, frazione di Modena, il 7 settembre 1881 e morì a Milano il 4 o il 5 aprile 1939. Sicuramente, hanno avuto una funzione negativa sulla valutazione della figura di Guido da Verona da parte dei lettori e dei critici dei nostri giorni l'adesione al *Manifesto degli intellettuali fascisti* del 1925, e la creazione di opere datate, legate al gusto dannunziano dei suoi tempi, e non più proponibili in un contesto culturale come quello del secondo Novecento. Lo stesso fascismo ufficiale, d'altra parte, l'aveva osteggiato nei suoi ultimi anni per il suo atteggiamento anticonformista nei confronti della morale corrente e della Chiesa cattolica. La sua ostentata esterofilia e l'origine ebraica ne causarono la definitiva caduta, dopo le assurde leggi razziali del 1938, con le quali l'Italia fascista, allo scopo di preservare una illusoria e inesistente purezza etnica, si affiancò alla Germania nazista, senza tenere conto della sostanziale multietnicità della realtà regionale italiana. A seguito della pubblicazione di una contestata parodia de *I promessi sposi* (Milano, Società Editrice Unitas, 1930), irriverente nei confronti del capolavoro manzoniano e che risultò sgradita sia alle autorità fasciste sia al mondo cattolico, Guido da Verona subì un'aggressione da parte di un gruppo di fascisti a Milano, in Galleria. Sulla fine dello scrittore, avvenuta nel 1939, sono state avanzate varie ipotesi, dalla malattia al suicidio. Probabilmente la sua caduta in disgrazia, unita a una forma di *angina pectoris*, contribuì a spingerlo a porre fine alla sua vita.



Ebbene, questo volgarizzatore del verbo dannunziano, questo abile compositore di opere sovraccariche di orpelli estetici e di ostentata licenziosità, pubblicò uno dei suoi più importanti romanzi, *Sciogli la treccia, Maria Maddalena*, nel 1920, sei anni prima di *Fiesta*, anticipando vari elementi

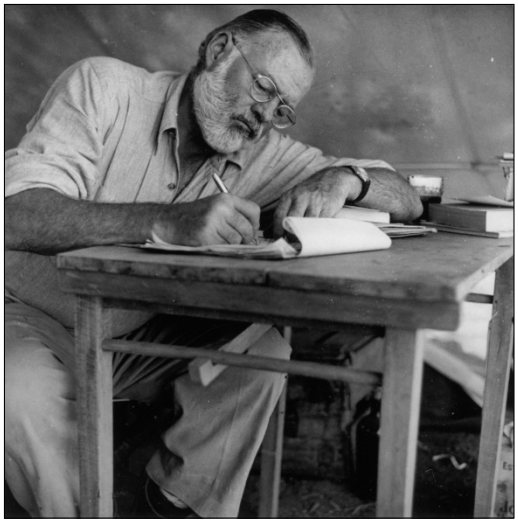
che sarebbero riapparsi nel lavoro di Hemingway. Se analizziamo *Fiesta* in comparazione con la *Maddalena* del da Verona, non possiamo evitare di notare alcune sostanziali corrispondenze, che potrebbero far presumere che lo scrittore americano, per costruire la sua prima opera letteraria, abbia inteso utilizzare elementi ricavati da un romanzo di successo, di cui fosse casualmente venuto a conoscenza.

Sappiamo che diversi romanzi dell'autore italiano furono tradotti in altri idiomi europei, anche se non sembra attestata una traduzione e una diffusione di questo libro in particolare, almeno prima della data di prima pubblicazione di *The Sun Also Rises*. Non ho reperito infatti notizie bibliografiche su una traduzione della *Maddalena* di Guido da Verona nei maggiori cataloghi collettivi europei, tranne un'edizione del 1930 (successiva quindi al libro di Hemingway), presente nel *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico* spagnolo. L'assenza di una versione inglese non avrebbe impedito però a Hemingway, che pare non avesse una sufficiente dimestichezza con la nostra lingua, di rilevare o farsi riassumere la trama di un libro i cui contenuti dovevano risultare per lui di notevole interesse. Da notare comunque che le storie, innanzi tutto, sono molto simili.



1. Un gruppo di conoscenti si reca in Spagna, dove assiste allo spettacolo della corrida. Il gruppo è formato, nell'autore italiano, da ricchi *viveurs* e dalle loro mantenute, dediti alla passione per il gioco d'azzardo e per una vita di piaceri; mentre, nell'americano, è costituito da giornalisti, scrittori e *bohémiens*, amanti dell'alcol e di una vita errabonda. Ogni scrittore introduce cioè nella sua narrazione una variabile autobiografica, che caratterizza e diversifica, ma solo fino a un certo punto, il contesto. Simile è soprattutto la composizione del *milieu* sociale, vero protagonista di entrambi i romanzi, in cui si mescolano culture e linguaggi, in un'anticipazione di globalizzazione, limitata però alla vita dei ricchi, di estrazione borghese o aristocratica.
2. Il protagonista non concretizza il suo rapporto amoroso, per l'impotenza causata da una ferita di guerra nel personaggio maschile di Hemingway, per la strana condizione di *demi-vierge* di Madlen Green in Guido da Verona, che si risolve solo nel finale.
3. L'amante in carica di Lady Brett Ashley, la protagonista di *Fiesta*, ha la medesima funzione (anche se ben diverso fisico) dell'amante di Madlen, nel romanzo italiano.
4. L'ambiente in cui si svolgono le due vicende è il medesimo: la Spagna settentrionale, le province basche. San Sebastián è la località che funge da cornice in Guido da Verona; Pamplona è lo scenario della narrazione nel testo di Hemingway.
5. La rappresentazione della corrida è uno dei momenti fondamentali dei due romanzi, anche se nello scrittore italiano verrà affiancata

DUE PERSONALITÀ TANTO DIVERSE
In questa pagina, Guido da Verona ed Ernest Hemingway al lavoro. Nella pagina accanto, la copertina della riscrittura de *I promessi sposi* (Milano, Societa Editrice Unitas, 1930) che fece arrabbiare il regime fascista.



dalla descrizione della lotta di galli e da quella delle folle di Lourdes. Hemingway, appassionato di pugilato, introduce a sua volta nel racconto la scazzottata (dopo una buona bevuta) tra il pugile scrittore Robert Cohn e gli amici, cui fa seguito un'altra lotta tra lo stesso Robert e il torero di cui Brett si è innamorata.

6. Madlen, come Brett, è una donna libera e ricca, poco sensibile ai condizionamenti della morale borghese.

Queste quindi le somiglianze, decisamente significative; ma possiamo individuare anche segnali di sostanziale diversità tra i due testi.

Guido da Verona rivive a suo modo esperienze dannunziane, dei romanzi, primo tra tutti *Il piacere*, ma più dell'esasperato naturalismo delle *Novelle della Pescara*, anche se in qualche misura le scene di violenza risultano ancora più crude e squillanti di quelle proposte dal suo ispiratore. Ci si avvia già a una rappresentazione più vivace e moderna, mentre d'Annunzio rivestiva anche l'orrore e la brutalità di manti di lirica e involuta estetizzazione. L'impianto rimane però quello di una costruzione volutamente decadente, con varie concessioni al quadretto pittoresco, di genere, e a un'ironia da *viveur* che parrebbe derivata dai romanzi francesi di costume. Un'operazione interessante, in definitiva, che rende probabilmente *Sciogli la treccia, Maria Maddalena* uno dei prodotti migliori di questo autore, che Adriano Tilgher aveva definito sprezzantemente «d'Annunzio delle dattilografe e delle manicure», ma rimane tutto sommato nei limiti di quella che era considerata letteratura di consumo, anche se di buon livello.

Lo stile è ricco, vivace, descrittivo, carico di at-

Sopra, Hemingway volontario della Croce Rossa Americana sul fronte italiano. In basso, Hemingway (a destra) e Robert McAlmon assistono alla corrida a Plaza de Toros de la Fuente del Berro a Madrid, nel 1923 (John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Papers of Ernest Hemingway, Photograph Collection, Boston).

IPOTESI SU UN CASO DI PLAGIO

più grandi, come Henry Miller, i pittori Abraham Walkowitz e Waldo Peirce o la danzatrice Isadora Duncan. Lo stile è quello che caratterizzerà anche le opere successive di Hemingway: asciutto, oggettivo, teso a esprimere i personaggi attraverso i dialoghi, piuttosto che a utilizzare discorsi e considerazioni del narratore.

Se il personaggio di Madlen-Maddalena, anche se la sua figura è abilmente introdotta e ritratta da Guido da Verona, era in qualche misura fedele allo stereotipo della *femme fatale* rappresentata in tanta letteratura del decadentismo (ma non manca nel libro nemmeno la danzatrice spagnola, Pastora Imperio, il serpente che danza descritto da Baudelaire nei suoi *Fleurs du mal*), Brett Ashley è uno dei più affascinanti personaggi del romanzo del Novecento, simile forse solo a qualche altra eroina dell'esperienza modernista, come Margaret, la signora Powers ne *La paga del soldato* di Faulkner.

Quello che lo scrittore italiano aveva creato come romanzo di deriva dannunziana, condito con salsa francese, da cronista mondano, un po' trasgressivo e piccante, diventa nella versione dell'autore americano un reportage realistico e disincantato, che apre la strada alla narrativa finalmente e compiutamente tuffata nei mari culturali del Novecento.

Guido Mura

tributi; mescola eleganze dannunziane e suggestioni futuriste, Hemingway crea invece il miracolo di costruire con un materiale usato dallo scrittore italiano un ambiente decisamente moderno e di far rinascere i personaggi con nuove forme e con diverso spirito. Sicuramente sovrappone ai caratteri un po' convenzionali del canovaccio di da Verona la rappresentazione realistica, o quanto meno credibile, delle persone da lui realmente frequentate durante il suo soggiorno europeo. Il mondo raccontato dallo scrittore e giornalista americano è quello popolato dai giovani intellettuali della generazione perduta (definizione attribuibile a Gertrude Stein), nati alla fine del XIX secolo, come Francis Scott Fitzgerald, Hart Crane o John Dos Passos, o all'inizio del Novecento, come John Steinbeck o Erskine Caldwell. Non mancavano in questo agglomerato di pensiero e di stile di vita personaggi di qualche anno

Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

RICORDO DI LORENZO MONDO
LETTERATO PRESTATO ALLA CARTA STAMPATA

UNA VITA A RACCONTAR LIBRI

FORMATOSI IN UNA TORINO CARICA DI PASSIONE ETICA E LETTERARIA, AMÒ LE SUE COLLINE E SVELÒ I SEGRETI DEI SUOI PIÙ IMPORTANTI SCRITTORI. A LUI SI DEVE *TUTTOLIBRI*, INSERTO DE *LA STAMPA*

di MONICA MONDO

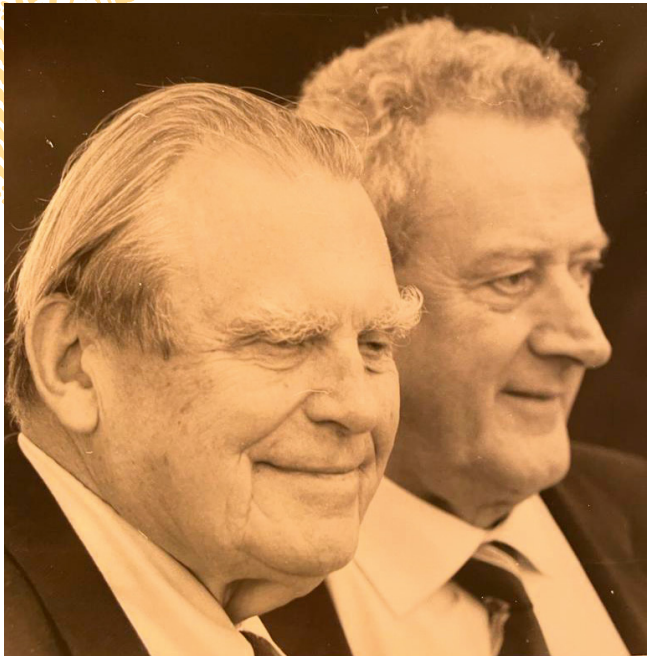
Mio padre era un uomo retto. Semplice, schietto, ombroso eppure lieto delle piccole cose. Amava i libri, suoi primi compagni e amici, suoi maestri e suo primo riscatto da un'infanzia difficile e povera. Cresciuto nelle periferie della Torino d'anteguerra, con un padre falegname e una mamma che faceva di tutto, fin da piccina, tornata in Italia dall'Argentina dopo la perdita del papà. Aveva una foto, papà, di cui era orgoglioso, un dagherrotipo seppiato con un cowboy al centro, fucile e cappellaccio, cani da muta e figli al lato. Un gringo, ferrava cavalli e fu accoltellato nelle pampas per chissà quale vendetta. Era l'unica deviazione eroica da una schiatta di umiliati e offesi, il solo scarto che poteva dar fiato all'immaginazione di un ragazzino. Timido, fragile, benché lungo lungo, poco avvezzo a fare a botte o sfangarsela in cortile, come invece il suo fratello maggiore, più intraprendente e svelto. Collegio, e poi la guerra. Casa bombardata, e via su un carretto in Monferrato, dove restavano i parenti, un alloggetto a piano terra di un cascinale, ma almeno si poteva mangiare. Che gioia per la moria di galline per uno strano male. Che soddisfazione salire a rubacchiare frutta e uva da quei filari ricchi. Un po' di scuola si poteva fare, da quelle suore del castello di Montemagno che accoglievano i rari ragazzi desiderosi di studio. E videro in un inverno nevoso la battaglia tra repubblichini e partigiani, quella che racconta Fenoglio, ne *Il partigiano Johnny*, il 19 aprile del '45, alla vigilia della Liberazione. Papà ne aveva avuto notizia nei bisbigli serali dei genitori, e poi il mattino, con le suore che svelte svelte riman-

Qui sotto, Lorenzo Mondo con Mario Rigoni Stern a Venezia. Il 16 settembre 2023, in occasione del Pavese Festival a Santo Stefano Belbo è stato annunciato che la biblioteca e l'archivio di Lorenzo Mondo sono stati donati dalla famiglia alla Fondazione Cesare Pavese.

darono gli studenti a casa. Su un albero, brandelli di uomo appiccicati al tronco, un'istantanea indelebile. Tornando a rotta di collo, la terra fresca smossa e rosseggiante per improvvisate sepolture. L'orrore percepito da un ragazzino, e insieme l'eccitazione per l'impresa di quel leggendario Tek Tek, capo partigiano, è il legame mai spezzato con lo scrittore albese, già allora sfiorato da vicino.

Finita la mattanza, si torna in città, quartiere popolare con la chiesa al centro, dove si cresceva ascoltando prediche, giocando a pallone, a biliardino e fumando le prime sigarette, poi organizzando serate per incontrare le ragazze. Era dura essere ammessi al classico D'Azeglio, dove avevano studiato ed erano cresciuti Massimo Mila e Leone Ginzburg, e Cesare Pavese, sotto l'ala di un maieuta come Augusto Monti, arrestato dai fascisti, sette anni di carcere, partigiano. Era un ragazzotto uso al dialetto più che all'italiano, che il latino l'aveva masticato dallo zio monsignore, tra l'uno e l'altro lavoro in campagna. Monti seppe tirar fuori testardaggine e talento, insegnare che Omero e Seneca e Petronio avevano a che fare con lo stare dalla parte giusta, culturale e politica.

Papà approdò a Palazzo Campana, sede storica dell'Università di Torino, ed entrò nella cerchia dei protetti di Giovanni Getto, luminare e maestro umanissimo e accorto. Con Giorgio Barberi Squarotti e i fratelli Stefano e Angelo Jacomuzzi, e poi i più giovani Claudio Magris e Guido Davico Bonino. Le discussioni, i caffè, le vasche sotto i portici, gli americani e i libri della "BUR" presi a due soldi sulle bancarelle. Si apriva il mondo, l'Einaudi scopriva libri, scrittori, e cercatori di libri e scrittori e segnava la cultura ita-



liana. Nel fervore di una strada finalmente democratica per il Paese, si giocava l'impegno dei giovani, o alla Casa del Popolo o intorno alla parrocchia. De Gasperi e don Sturzo erano la scelta di mio padre, come di molti che poi divennero politici della Democrazia Cristiana. Poi venne l'imbarazzo per le processioni e i pellegrinaggi con la statua della Madonna e i manifesti elettorali che minacciavano i rossi mangiatori di bambini, venne Gedda e i baschi verdi, al canto di *Vogliam Dio, patria e famiglia*. Chi non s'intruppava stava da solo, cercando nelle lunghe biciclettate, nelle gite in montagna modello Frassati un'altra via, un respiro per essere protagonisti, non nei partiti. Ma se non era la DC, bisognava trovarsi un lavoro.

Erano amici comunque, di campetti e di gite col prete, e Carlo Donat-Cattin a quello studente di lettere sempre coi libri sotto il braccio trova un posto in una scuola, poi alla Cisl. Muore Cesare Pavese, e Getto propone una tesi di laurea sull'uomo triste col naso lungo, allampanato e occhialuto, visionario, terragno, tutto desiderio e nervi, il più classico e il più moderno, il meno ideologico, il più piemontese e internazionale. Sua sorella gli aprì casa, mostrò le carte, tirò fuori anche quelle segrete. La tesi Getto la volle pubblicare nella collana che dirigeva per Mursia, nel 1961, era il primo libro su un autore presto diventato un classico, e un simbolo. Sarà rieditato nel 2006, con un apparato critico e nuovi studi, con il titolo *Quell'antico ragazzo*, per Rizzoli ora Guanda.

Papà avrebbe potuto fermarsi in Università (anni dopo prenderà comunque la libera docenza, ma senza mai esercitare), se non avesse dovuto mantenersi, e con lui la giovane donna che voleva sposare. Si aprì un posto alla *Gazzetta del Popolo*, lo assegnarono alla cronaca, anche se capirono presto che la cultura era un ambito più adatto. Se doveva correre sul luogo di una rapina, indugiava troppo con le parole sul cane malinconico attaccato alla catena per non aver potuto aiutare il padrone…

Nella pagina accanto, Lorenzo Mondo con il premio Nobel polacco Czesław Miłosz. In questa pagina, il giornalista e scrittore bambino a Refrancore (Asti), il paese d'origine del padre.

Nel giro di due anni nasco io, prima figlia, e accadono due fatti che ancor più segnano l'attività critica, e la vocazione letteraria di mio padre. Nell'autunno del 1962, continuando a frugare nei manoscritti di Pavese, incappa in ventinove fogli, appunti diaristici, degli ultimi anni Trenta. Scorrendoli, mio padre s'infiamma, e trema. Capisce subito che si tratta di una bomba. L'intellettuale organico al PCI, la colonna dell'Einaudi capofila dell'intellighenzia di sinistra, che loda Hitler, neanche Mussolini, e disprezza gli antifascisti, invaghito da un'immersione nietzschiana.
Anche il giornalista studioso di Pavese collabora all'Einaudi. Intelligentemente al ciclostile del giornale copia i fogli di quello che diventerà *Il Taccuino segreto*. Infila l'originale sotto il materasso della culla dove dorme la sua bambina, che sarei io, e aspetta che Calvino, con cui lavorava per l'edizione de *Il cantiere delle Lettere*, dia il suo parere. Una spider sgomma e parcheggia nella via, tra lo stupore del droghiere e del baretto di pensionati di quell'umile strada. Calvino affannato prende i fogli impilati, balbetta, promette analisi, coinvolgimento, scelte editoriali. E sparisce, lui col taccuino, che non sarà mai più ritrovato. Passeranno troppi anni, e dopo la sua morte, nel 1990, il direttore de *La Stampa*, Paolo Mieli, acconsente a pubblicare in un inserto centrale del giornale le pagine scottanti, fortunosamente salvate e introdotte da mio padre. Con una libertà di pensiero nient'affatto scontata, trattandosi della testata piemontese per eccellenza, e viste le reazioni, indignate, perlopiù, e di firme eccellenti. In testa Natalia Ginzburg, vestale dopo la scomparsa di Giulio Einaudi, dell'*imprinting* della casa editrice. Con lei si erano subito

schierati i critici e scrittori e perfino politici che intendevano difendere l'onorabilità dell'autore: non era accettabile che avesse avuto tentazioni fasciste, quindi bisognava negarle. La pubblicazione era un colpo basso di natura politica, una provocazione.
Peccato che la realtà parlasse da sola: quelle righe erano calligrafia di Pavese, il pugno era il suo. Forse era impazzito, e non pareva, data la fertilità di letture, scritti e proposte editoriali di quegli stessi anni. Oppure. Oppure l'uomo ha ombre e fragilità e incoerenze, e questo nulla toglie alla grandezza della sua arte, o alla fede sincera di alcune sue battaglie ideali.
Pavese non era mai stato un intellettuale organico. Anche il suo confino gli piombò addosso per

caso, solo per un bigliettino trovato a casa della sua amante. Non era un combattente, né un portabandiera politico dopo la guerra. Ma la dissacrazione di un mito che serviva alla causa, pur dopo decenni, impedì sempre la pubblicazione editoriale del *Taccuino*, se non tre soli anni fa, per un piccolo e raffinato editore, Aragno, e una amabile ricercatrice a Parigi, Francesca Belviso, che ne curò l'edizione critica. Lo scambio epistolare che figura da appendice tra mio padre e i critici e tra i critici, le giustificazioni o le omissioni negli scritti sui giornali testimoniano di un dibattito che bruciava. E che ben presto si preferì silenziare.

Ma papà aveva un altro santo letterario, tra le mille letture che come il buon pane assaporava e riassaporava: Beppe Fenoglio. Sfiorato da giovane giornalista alla *Gazzetta del Popolo*, dove gli pubblicò l'ultimo suo testo teatrale, *Solitudine*, con la promessa di farsi visita: un appuntamento mancato con la morte prematura dello scrittore più moderno e più tardivamente scoperto della letteratura del secondo Novecento.

Grazie al legame con la famiglia, anche qui, il Mondo cronista e letterato a un tempo trovò tra le sue carte *Una questione privata*, che fece pubblicare da Garzanti nel 1963. Più avanti fu indirizzato verso sacchi abbandonati su un rivo, residuo del trasloco della cantina. C'erano fogli di appunti, scritti sul rovescio della carta della macelleria paterna, ad Alba. Papà mise insieme, forse scordando la filologia, e ne fu incolpato, ma permettendo di leggere un capolavoro come *Il partigiano Johnny*, il titolo che gli diede e che rimase, da quel 1968. E anni e anni dopo quattro taccuini, gli *Appunti partigiani*, il più antico racconto di Fenoglio su quell'anno terribile e ossessivo tra il 1944 e il '45, tra le colline. Ecco cosa c'era in comune, le colline, quelle che mirava Pavese nebbiose sul Po, quelle delle Langhe, terra primordiale. E quel tempo di guerra, follia e miseria che mio padre aveva sofferto, e che aveva marchiato il suo sguardo, la sua pessimistica visione delle cose, e insieme l'amore immenso per le piccole e trascurate. La terra, coi suoi fiori e frutti, gli animali, vino e pane sinceri. Ma Fenoglio rappresentava soprattutto un carattere, e una disposizione d'animo da combattente, in anni feriti da strascichi di accuse e da troppa retorica resistenziale. Fenoglio era un irregolare, l'unico vero irregolare della letteratura italiana, appartato e amaro.

E dire che mio padre nella sua lunga carriera e nel divorare mai sazio di libri (li socchiudeva appena, per non sciuparli, e appena segnava a matita le pagine con tratto leggero) aveva incontrato le menti e le penne più alte della narrativa e della poesia italiana. Nelle cartelle ordinate che ha lasciato nel suo studio, ad ogni autore le recensioni, e poi le lettere, alcune di gratitudine formale per un bel pezzo, altre con tracce di scontrose ma sincere confidenze, accenni alla famiglia, alla salute, alle varie e sempre deprimenti vicende politiche. Da Arbasino a Zanzotto, una stagione felice della letteratura italiana, di maestri, di autorità morali, non solo culturali. Li ha conosciuti uno ad uno, frequentati nei premi letterari di cui era giurato, chiamati a scrivere sull'imperdibile *Tuttolibri* che ideò e diresse, a cui non si poteva non guardare se si voleva sapere di libri. Poi conferenze e convegni, e le tavolate di qualche piòla nei pressi de *La Stampa*, perché "al chiodo" ci doveva stare, disegnare

pagine e pensare i titoli, tentare un giudizio sui fatti più eclatanti della storia che il Paese viveva, da quando soprattutto sostituì Carlo Casalegno, barbaramente ucciso, alla vicedirezione. I colleghi anziani del giornale per i suoi 90 anni gli regalarono una xilografia con la prima pagina del quotidiano dedicata alla strage di Bologna, firmata da lui. Nella rubrica *Pane al pane*, che si proponeva schiettezza e libertà di giudizio, commentava fatti piccoli e grandi con un piglio mai moralista, quando il moralismo soppiantava spesso la morale. Erede di una tradizione, Firpo, Galante Garrone, Bobbio, che, lamentava, era irrimediabilmente perduta. Quella della sua Torino, di cui cercava tracce di storia e di visite illustri, per preservarne l'anima. Quella lapide, quella scritta nella Chiesa di San Domenico sull'Inquisitore inquisito, quei portici e caffè che tornavano nelle pagine dei suoi scrittori.

Nella lingua del dialetto cercava riferimenti, etimologie, immaginava legami e consonanze. Il *Vocabolario italiano/piemontese* era sulla sua scrivania, *Questi piemontesi* l'omaggio a tanti che aveva seguito per le vie rette del centro sabaudo. Trovava conforto sempre nei suoi classici. Si era riletto negli ultimi anni *Iliade*, *Odissea* ed *Eneide*, tutte le cantiche della *Commedia*, e tornava sempre a Manzoni, maestro di lingua, di narrazione grave e leggera, maestro di fede. Convinto che, nelle tragedie e nei casi dolorosi del mondo, gli umili e i vinti sono la parte migliore, e che c'è la Provvidenza, anche se i suoi disegni paiono imperscrutabili («Mah. Chissà se capiremo, un giorno»). Stava rileggendo per l'ennesima volta *I Promessi Sposi*, quando fu stroncato dalla malattia. Capitolo 8, *La notte degli inganni*. Certamente voleva scrivere e aveva da scrivere di suo, ma con la ritrosia e il pudore di non potersi paragonare a quei grandi, e temendo di implementare un'editoria frettolosa e troppo varia, di sprecare carta insomma, e alberi. Si convinse, già anziano, e scrisse quattro romanzi, *I padri delle colline*, *Il passo dell'unicorno*, *Il Messia è stanco*, *Felici di crescere*. Sempre e ancora le colline, tra Langa e Monferrato. Sempre storie tramandate oralmente e rintracciate tra le carte di qualche canonica. Sempre paesaggi e volti sfiorati da ragazzo, con una scrittura così asciutta, pudica, di sentimenti appena lasciati trapelare, perché l'enfasi e le recite non erano sue. Ricordo ad ogni saluto, che negli ultimi anni pareva un addio, soltanto una stretta forte delle spalle, prima di girarsi e nascondere qualsiasi accenno di commozione. So che stava scrivendo, emozionato, sì, pagine ancora su Fenoglio, certo di aver trovato connessioni e interpretazioni nuove. La vista debole e la scarsa dimestichezza col pc devono aver portato confusione, e qualche click di troppo, cosicché non restassero che poche pagine. Sono in mano alla Fondazione Cesare Pavese di Santo Stefano Belbo, che con intelligente generosità ha deciso di prendere e proporre ai suoi studenti tutta la sua biblioteca. I suoi libri, ciò a cui teneva di più, a parte l'affetto per la sua famiglia. Anche in ospedale, cinquantanove anni dopo il suo Fenoglio, in un reparto dello stesso ospedale di Torino, chiedeva solo dei libri. Che non ci saltasse in mente di spostarli, o darne via qualcuno. E spingeva mio fratello, giornalista anche lui, a non perder tempo accanto al suo letto, che bisognava chiudere il giornale.

Monica Mondo

INTERVISTA INEDITA A GAETANO AFELTRA
"TESTIMONE OCULARE" DEL SECOLO SCORSO

IL SACRO FUOCO DELL'INVIATO

DALLE MITICHE IMPRESE DI LUIGI BARZINI A QUELLE DI CESCO TOMASELLI, DALLO STILE DI VIRGILIO LILLI A QUELLO DI ORIO VERGANI. CON RETROSCENA CHE SOLO UN DIRETTORE INNAMORATO DELLA NOTIZIA CONOSCE

di PIER LUIGI VERCESI

Nella pagina accanto, Luigi Barzini (a destra) e il principe Scipione Borghese durante il raid automobilistico Pechino-Parigi, 1907. Qui sotto, Gaetano Afeltra (a destra) con Dino Buzzati e, tra loro, il direttore del *Corriere della Sera* Mario Missiroli.

Nel 1998, passai alcuni pomeriggi ad ascoltare le memorie di Gaetano Afeltra con la prospettiva di scrivere un libro sui grandi inviati speciali italiani. Avevo già ascoltato i racconti di Indro Montanelli, Lamberto Sechi ed Enzo Biagi. Alcune suggestioni mi furono molto utili ma non avevo mai pensato di pubblicare brani di quell'intervista. Rileggendola un quarto di secolo dopo ho pensato fosse un peccato tenerla nel cassetto. Afeltra, infatti, è stato un testimone di primo piano di ciò che accadde nelle redazioni dei giornali dagli ultimi anni del fascismo sino alla fine del Secolo breve. Nato ad Amalfi nel 1915, nel '34 si trasferì a Milano per intraprendere la carriera di giornalista con l'aiuto del fratello maggiore Cesare che lavorava al *Corriere della Sera*, dove anche Gaetano riuscì ad entrare nel '42 chiamato dall'allora direttore Aldo Borelli. Dopo l'8 settembre si autosospese giusto per tornare in Via Solferino il 26 aprile del '45 in tempo per un'edizione de *Il Nuovo Corriere*, diretto da Mario Borsa, che però restò un numero unico: in quanto testata compromessa con la Repubblica di Salò, il quotidiano milanese dovette sospendere le pubblicazioni. Divenne per breve tempo capocronista del *Giornale Lombardo* che lasciò per assumere la direzione di *Milano-sera*. Rientrato al *Corriere* diretto da Guglielmo Emanuel con la qualifica di redattore capo, divenne l'uomo di fiducia del direttore successivo, Mario Missiroli. Nel '54 fu responsabile del *Corriere d'Informazione* e, nel '61, vicedirettore del *Corriere della Sera*, che lasciò nel '63 per dissensi con il nuovo direttore Alfio Russo. Dal 1972 al 1980 diresse *Il Giorno*, per poi rientrare al *Corriere* come collaboratore delle pagine culturali e consigliere di amministrazione, cariche che mantenne fino alla sua morte, avvenuta a Milano il 9 ottobre del 2005.

Quali sono stati i grandi inviati speciali che lei ha conosciuto e apprezzato nella sua lunga carriera di direttore di giornali?

«Tutto comincia con Luigi Barzini, non c'è dubbio. All'alba del Novecento, da Londra corse a Parigi dove assistette all'inizio della costruzione della Tour Eiffel. Da Londra seguì a distanza la rivoluzione dei boxer mandando al *Corriere della Sera* corrispondenze che riprendeva dai giornali inglesi ma di tale intensità che il direttore Luigi Albertini gli propose di andare a vedere con i suoi occhi sul posto. Partì subito e riuscì a entrare a Pechino al seguito delle truppe liberatrici. In mezzo alla battaglia, le stragi e i saccheggi lui annotava, registrava e poi scriveva. La sera stessa trasmetteva migliaia di parole. Fu lui a spalancare una grande finestra sul mondo per l'Italietta ancora provincialissima. Barzini aveva un fiuto eccezionale. Ricevuta la confidenza di un addetto militare che a breve sarebbe scoppiata in Manciuria la Guerra russo-giapponese, pubblicò la notizia che a San Pietroburgo considerarono una spiritosa invenzione. Ma aveva ragione lui. Quando cominciarono a tuonare i cannoni, Barzini era già sul posto e raccontava, in prima persona, la battaglia di Mukden, dove i soldati giapponesi si immolavano come proiettili umani: in un resoconto telegrafico di 14mila parole fece rivivere ai lettori del *Corriere*, come fossero stati lì, l'apocalittica scena finale. Ma ci fu un problema: il telegrafo militare non era in grado di trasmettere così tante parole. Barzini non si arrese: infiammato dalla febbre del mestiere, montò a cavallo e cavalcò per quaranta ore attraverso una regione taglieggiata dai briganti. Piombò a Tien Zin e fece partire il telegramma: la sera stessa in Galleria Vittorio Emanuele a Milano vennero affissi i dispacci che man mano arrivavano e che il *Corriere* avrebbe pubblicato l'indomani. Quel servizio, che è l'unica descrizione esistente della battaglia, resta un documento memorabile nella storia dell'informazione. Poi c'è la Pechino-Parigi, la grande disfida automobilistica. Il *Daily Telegraph* chiese al *Corriere* di poter riprodurre gli articoli di Barzini e il *Times* si assicurò gli estratti del libro. Tanto fu il clamore suscitato dall'impresa di Barzini che nel 1910 il *Daily Telegraph* chiese al *Corriere* di pubblicare in esclusiva i servizi di Barzini sui funerali di re Edoardo VII, affidando così a uno scrittore straniero, latino e cattolico, il compito di descrivere per il pubblico inglese, conservatore e anglicano, una cerimonia sacra e così gelosamente britannica come quella celebrata nell'abbazia di Westminster. Barzini è stato un attento osservatore dei grandi eventi della storia, anzi, è stato l'ombra della storia stessa. Ma quante sofferenze dietro a quei servizi. Quando il 21 dicembre del 1908 nacque suo figlio Luigi Barzini jr, il grande genitore era a Londra come corrispondente e sarebbe dovuto tornare per vedere il neonato i primi dell'anno. Accadde, però, che due giorni prima della partenza, il 28 dicembre, Messina venne sconvolta da un terremoto. Albertini gli ordinò di raggiungere subito la Sicilia da Londra. "Non ebbe nemmeno il tempo di fermarsi a Milano dove io vagivo in culla – mi raccontò il figlio molti anni dopo –, mia madre mi portò in braccio alla stazione perché potesse almeno vedermi dal finestrino del treno. Lui disse soltanto: lo battezzeremo al mio ritorno. Bene, fui battezzato un anno e cinque mesi dopo, in Sant'Ambrogio a Milano".

IL GIORNALISTA "SFORTUNATO"
Qui sotto, i giornalisti Cesco Tomaselli, Ugo Lago e Salvatore Aponte presso la Baia del Re (Norvegia). Tomaselli e Lago si giocarono a testa e croce uno scoop che sarebbe costato però la vita a Lago.

Poi Barzini andò in America per assistere al volo dei fratelli Wright. Ai primi bagliori della guerra coloniale Barzini era a Tripoli. Non c'era evento internazionale che non lo vedesse osservatore e quasi protagonista».

Tutti così avventurosi gli inviati speciali?

«Ce n'erano di grandi anche se all'epoca venivano considerati di serie B. Arnaldo Fraccaroli, ad esempio, brillante, mite, occhi attenti alle ragazze. Veniva impiegato per il "colore", di cui era maestro, e così veniva considerato un po' "di maniera". Si firmava Fracca e venne timidamente da Verona insieme a Renato Simoni, noto anche come il "nobiluomo Vidal": arrivati al *Corriere* erano così emozionati che si tenevano per mano. Un altro che va assolutamente ricordato è Cesco Tomaselli. Si ingegnò di andare al Polo Nord con la spedizione italiana di Umberto Nobile. Senonché *Il Popolo d'Italia* lo venne a sapere e Mussolini decretò: "Non può andare soltanto il *Corriere*". Nobile dovette ospitare anche un reporter del *Popolo d'Italia*, che inviò Ugo Lago. Nell'ultimo tratto per piantare la bandiera italiana al Polo, Nobile stabilì che solo un giornalista poteva essere a bordo altrimenti il peso sarebbe stato eccessivo. Così Tomaselli e Lago si giocarono la partita a testa e croce. Vinse Lago, che partì e non fece più ritorno perché la navicella in cui si trovava si staccò. Allora Cesco scrisse il reportage per entrambi i giornali, *Corriere* e *Il Popolo d'Italia*. Ricordandomi quei drammatici eventi si spinse a dirmi: "La fortuna ha favorito Lago". Giornalisticamente si sentiva sfortunato, perché l'altro aveva potuto assistere a un evento epocale a costo della vita. Tomaselli voleva essere il nuovo Marco Polo. Alcuni suoi reportage sono diventati famosi: la caccia alle balene dell'Artico, il viaggio a bordo di un motoveliero a cinque alberi da La Spezia al Mato Grosso; la campagna d'Etiopia, quella di Russia nei giorni tragici della ritirata, i viaggi in Canada e in Alaska, in Giappone e in Cina. Fece tutto: era il classico inviato, l'Egisto Corradi dei suoi tempi».

Egisto Corradi?

«Corradi era venuto al *Corriere* dopo il '45, era andato a vivere nella stessa camera di una pensioncina in Via San Marco 18 dove avevo vissuto io. Era un uomo esemplare, non aveva nessuna prosopopea, anche quando era ormai un grande inviato non si sottraeva ai servizi più umili. Lo mandavi a chiamare, lui si affacciava e si metteva a tua completa disposizione. Un giorno l'ho mandato a Lodi perché era esplosa la bombola a gas in un appartamento. Qualsiasi notizia per lui era sacra. Che dovesse partire per una guerra o per un fatterello come quello di Lodi, prendeva tutte le informazioni che poteva e partiva. Poi ti diceva: "Questa storia merita *tot* righe", e non sbagliava mai. Il suo primo servizio glielo feci fare io. Lo mandai a raccontare gli spalloni che contrabbandavano il tabacco con la Svizzera. In Vietnam e nelle guerre d'Africa è stato il migliore. Come lui c'era solo Virgilio Lilli…».

Ecco, Virgilio Lilli, i suoi reportage dalla guerra di Spagna, poi raccolti da Bompiani in un libro, sono da manuale…

«Fisicamente era Clark Gable, somigliante non per l'altezza, ma per i baffetti. Quelli erano gli anni degli americani: Dos Passos, Hemingway, della scrittura a scatti che mi piaceva moltissimo. In Italia Lilli divenne un caposcuola. A quei tempi furono in molti a "lilleggiare", imitandolo nel taglio del discorso, nella scelta dell'aggettivo, nell'uso delle parentesi… Si sa che una corrispondenza è la cosa più effimera che si possa immaginare, ma certi pezzi di Lilli si ricordano ancora, come *A letto con le monache*, un racconto molto bello di una lotta castissima in un convento di suore durante la rivoluzione spagnola, o *Santa borraccia*, la storia di un soldato che ha sete in Africa, o ancora *Una scena d'amore*, dialogo tra due innamorati alla stazione mentre sta per partire la tradotta per la Russia. Articoli costruiti con parole semplici e, alla fine, un'ultima invocazione: la donna corre alla stazione e gli porta due cose, ma, nel momento in cui sta per consegnarle, il treno si mette in moto e lei resta con le mani alzate… Virgilio aveva queste trovate. Faceva una parentesi e scriveva: "E tu, Signore, se quel piccolo soldato dovesse cadere per il suo Paese, fa' che in Paradiso ritrovi la sua dolcissima serva contadina!". Mi commuove… "E che gli abissi consolatori degli umili nella luce dell'aldilà siano vicini a quelle due anime semplici". Bello, molto! Eh, queste cose toccano il cuore. Lilli a un certo punto dispiacque al regime e lasciò il giornalismo. Tornò al cinema, da cui veniva ("Campare bisogna!", diceva), come soggettista e traduttore di dialoghi. Poi Aldo Borelli lo chiamò al *Corriere della Sera* per fare l'inviato e lo scrittore di Terza pagina, insieme

con Luigi Barzini jr, Dino Buzzati, Indro Montanelli e Guido Piovene. Lilli era uno dei cinque puledri lanciati per il gran premio dell'Arco di Trionfo del giornalismo. Nessuno di loro aveva trent'anni. Le racconto un episodio molto privato. Un giorno mi manda una lettera in cui mi raccomanda sua figlia Laura. Ecco gliela leggo: "Caro Gaetano, permettimi di presentarti una giovane scrittrice. Io sono ormai nell'età di presentare giovani scrittori, purtroppo. Questa giovane scrittrice mi è molto vicina: sembra addirittura il mio ritratto in versione femminile. È mia figlia: secondo anno di università in Lettere. Faccio del nepotismo o è peggio? Indubbiamente è biasimevole, ma riterrei più biasimevole ancora che un padre scrittore non mettesse a disposizione di un figlio scrittore la possibilità che egli ha di aprirgli la strada. Da che mondo è mondo, il padre calzolaio apre le porte al figlio calzolaio, il padre medico al figlio medico e così via. Io so che ti metto un poco nell'imbarazzo e, tuttavia, ritengo che tale imbarazzo ti sarà alleviato dalle capacità della mia, diciamo così, pupilla. Se il sangue non mi inganna, infatti, Laura ha quelle doti di testa e di penna che la condannano fin da oggi a un solo lavoro: scrittore. E mi sembra debba scrivere proprio nella misura nostra, almeno per ora, quella dell'attualità nella cornice dell'analisi e della fantasia. Leggi l'articoletto che ti accludo e dammene un giudizio senza sentirti per nulla impacciato se riterrai di dovermi dire che la candidata dovrà ripetere la prova in una più lontana sessione d'esame"».

Se non sbaglio lei fece fare l'inviato anche a Giovannino Guareschi…

«Sì, a Milano, e per questo avrei dovuto chiedergli scusa. Andò così. Finita la guerra mi chiesero di dare una rinfrescata a *Milano-sera*, quotidiano fondato dai social-comunisti in vista del referendum del '46 e diretto da letterati: Elio Vittorini, Alfonso Gatto e Mario Bonfantini. Era tutto bastoni, triste come la morte, tanto che in città cominciarono ad apostrofarlo *Musocco-sera*, riferendosi al cimitero. Gian Carlo Pajetta mi chiese di rivitalizzarlo almeno fino a referendum o, meglio, chiese al *Corriere* di prestarmi a tempo determinato. Io lo consideravo un ricatto: vi abbiamo concesso di tornare in edicola e adesso ci dovete un favore. Non potevo fare altro che accettare, ma chiesi almeno di non firmare il giornale, ruolo per il quale chiesi fosse messo Corrado De Vita. Mi resi subito conto che l'impresa non era facile: a Milano uscivano diciotto giornali e tenendo conto che buona parte dei giornalisti era stata epurata, con chi mi mettevo io a combattere, da solo a mani nude? La stessa mattina che dovetti accettare di passare a *Milano-sera* avevo però incontrato Orio Vergani,

anche lui epurato. Con le lacrime agli occhi mi disse: "Se uno mi proponesse di tornare a scrivere pagherei io per farlo". Incontro Pajetta e gli domando: "Ma uno come Vergani potrei prenderlo?". E lui: "Assumi chi vuoi, basta che mi fai ripartire il giornale". Allora reclutai i migliori "in castigo": Leo Longanesi, Giuseppe Marotta, Corrado Alvaro, Orio Vergani, Giovanni Mosca. Tutta la crema. Un giorno Mosca entra nella mia stanza col fiatone: "Torna Giovannino Guareschi dal campo di concentramento tedesco. Io ho il dovere (avevano fatto insieme il *Bertoldo*) di mettere a disposizione il mio posto". Risposi: "Mosca, che dici? Aspetta". Andai dall'amministratore dell'*Unità* (dipendevo da loro): "Ho bisogno assolutamente di prendere il tale". Scosse la testa e mi mise a parte che non c'erano più soldi. Allora Mosca disse: "Va bene, io metto a disposizione la metà del mio stipendio: lo dividiamo in due". Sembra una storia da libro *Cuore* ma è vera. Li misi entrambi nella mia stanza: lavoravano vicini e non li lasciavo neanche prendere fiato: "Fai questo titolo, quel servizio, scrivi questo e quest'altro…". Il primo Natale di pace, quello del '45, Giovannino era felice perché lo avrebbe passato con i suoi due figli, uno non lo aveva nemmeno visto nascere. Vuoi sapere la mia crudeltà, cosa ho fatto? L'ho strappato alla famiglia e gli ho fatto fare il reportage sulla prima notte di Natale senza la guerra a Milano. Me ne pento ancora adesso. Però fu un pezzo molto bello, alta poesia. Quelli erano anni ruggenti. C'era una passione, un fuoco dentro che adesso fatico a rivedere. Quand'ero al *Corriere d'Informazione* ogni giorno combattevo la battaglia per essere il migliore. Ricordo quando morì Alexander Fleming: arrivò la notizia un sabato, mentre stavo chiudendo il giornale. Uno dice: "Si possono mettere quattro righe". Macché quattro righe, scherziamo? Fleming è l'uomo che con la penicillina ha salvato la vita a milioni di persone… E lui: "Eh, no, non si può, è arrivato già il lotto: dobbiamo chiudere fra un'oretta!". No, dico io. Ecco da dove veniva la famosa frase: "Afeltra perde i treni!". Io facevo chiudere in ritardo, dicevano, perché non sapevo rinunciare alle notizie. Pensavo sempre ai lettori. Bloccai tutti: "Adesso non vi muovete!". Dico all'impaginatore: "Taglia questo e quello e fai scendere tutto per trovarmi lo spazio!". Poi tele-

Qui sotto, Gaetano Afeltra con Montanelli: «Indro, Barzini jr, Buzzati, Piovene e Lilli concorrevano al gran premio dell'Arco di Trionfo del giornalismo». Nella pagina accanto, Orio Vergani.

fonai a Vergani: "Fammi un commento in dieci minuti, comincia con… quest'uomo che ha salvato tante persone, muore di polmonite!". "Come si scrive penicillina? Con una l o due?", chiede Orio. E io: "Scrivilo come ti pare, poi me lo vedo io". Sparai un titolo a effetto: *Alt! Lettore fermati: forse anche tu gli devi la vita! È morto Fleming*. Feci un bastone alto così. Sai cosa vuol dire un bastone dritto così? L'unica mia vanità, per due o tre avvenimenti, non l'ho mai detto a nessuno, era di andare all'edicola per vedere come reagiva il lettore ai miei titoli. Era, per me, come l'applauso di un attore alla fine di una grande scena».

Per quanto tempo uscì *Milano-sera*?

«Io l'ho lasciato subito dopo la vittoria della Repubblica al referendum. Mantenni l'impegno di fare un giornale proletario e feci lo *show* finale. Il referendum fu a giugno del '46, feci un titolo che affissero sui muri della città. Si andava per approssimazione: "Il 96% dei votanti", "Chiusi gli scrutini", poi il risultato si ebbe dopo tredici giorni. Allora io mi inventai: *Il popolo ha scelto, la storia ha scritto: è già Repubblica*, che non era un titolo falso, perché io volevo affermare che "l'atmosfera è già da Repubblica". Bello eh? Adesso mi esalto, perché fu una trovata mandatami dal Padreterno. Sono rimasto, in totale, sei mesi ma feci una rivoluzione: cambiai testata, mi ispirai a *Paris-soir*. Inventai delle rubriche, dei pezzi brevi, delle trovate nuove, insomma».

Ma torniamo agli inviati speciali…

«Potremmo stare qui una settimana intera. Ricordo Mario Massai, un trasvolatore. Morì nel 1939, prima dell'entrata in guerra. Già dal '26 erano arrivati Orio Vergani e Paolo Monelli, che vanno già considerati come la seconda generazione. Monelli è stato sempre un girovago; fu assunto nel '26 o nel '27 insieme a mio fratello che era al *Giornale d'Italia* quando venne ucciso Matteotti. C'erano Lamberti Sorrentino e Beonio Brocchieri, che poi cominciò a fare il professore. Quindi arrivarono Dino Buzzati, Indro Montanelli, Vittorio G. Rossi…».

Purtroppo Gaetano Afeltra si fermò qui, era stanco e la memoria cominciava a fargli difetto, ma di questi personaggi avremo occasione di scrivere nei prossimi numeri di *PreText*.

Pier Luigi Vercesi

PICCOLA GUIDA PER CORRISPONDENTI REDATTA NEL 1949 DA DAVIDE LAJOLO DIRETTORE DE *L'UNITÀ*

IL GIORNALISTA MILITANTE

LO SCRITTORE ASTIGIANO FU A CAPO DELL'EDIZIONE MILANESE DEL QUOTIDIANO DEL PCI DAL 1948 AL '58. IN QUEL PERIODO ELABORÒ ALCUNE REGOLE CHE ISPIRARONO I SUOI REPORTER PER GLI ANNI A VENIRE

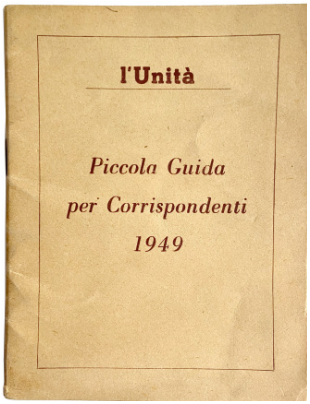
di DAVIDE LAJOLO

A tutti i corrispondenti

Cari compagni,

la grande battaglia che tutto il Partito dopo le decisioni della Direzione si è impegnato a combattere per raddoppiare la diffusione dell'*Unità* sarebbe gravemente danneggiata o andrebbe perduta se tutte le forze vive del giornale, di redazione e di amministrazione, non facessero più del loro dovere. Tra queste forze, tra le più importanti, sono indubbiamente i corrispondenti, i quali possono fare moltissimo perché sempre più il giornale sia vivo nella loro zona, così nelle più grandi città come nei piccoli paesi occupandosi di tutti i problemi, pubblicando tutte le notizie che possono interessare tutti i ceti della popolazione. Il corrispondente deve in ogni centro diventare anche il capo della diffusione, curando con un lavoro continuo, tenace che *l'Unità* entri in tutte le case. Gli appunti che abbiamo voluto raccogliere in questo opuscolo, vogliono dare quelle indicazioni, quei chiarimenti onde lo sforzo per rendere più viva, più combattiva, più completa *l'Unità* sia pronto e concreto, anzi incominci subito da oggi. In nome del Partito *l'Unità* vi impegna tutti per raggiungere gli obbiettivi indicati.

Il Direttore: D. LAJOLO (Ulisse)



Qui sotto, Davide Lajolo, direttore de *l'Unità* di Milano per un decennio. Nella pagina accanto, la copertina della sua *Piccola Guida per Corrispondenti*.

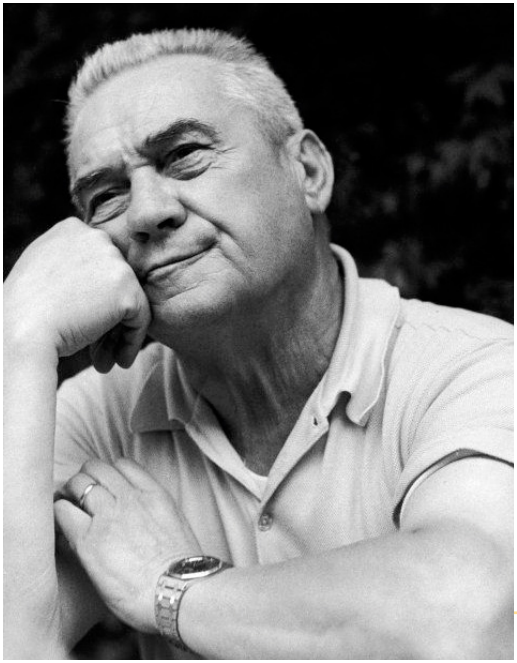
PARTE PRIMA

I - Cos'è un giornale

Il primo dovere del corrispondente de *l'Unità* è di rendersi esatto conto di che cosa sia un giornale e, soprattutto, di che cosa sia un giornale comunista. Un giornale è, nelle definizioni borghesi, un «servizio pubblico» che fornisce informazioni. In realtà un giornale è molto di più: esso è uno strumento di orientamento e mobilitazione dell'opinione pubblica, che si serve delle informazioni come di una materia prima che esso elabora, interpreta, presenta in un determinato modo e per determinati fini. Per la classe dominante un giornale è uno strumento di dominio. Per la classe lavoratrice il giornale è uno degli strumenti di lotta contro la classe dominante. Il giornale è uno strumento della lotta di classe.

II - Che cos'è una notizia

Tutta la realtà sociale è materia di informazione giornalistica. Tutti i fatti che accadono sono, o possono diventare, materia di «notizia». Esistono molte definizioni di «notizia» e tutte sono in parte vere. La notizia è, secondo queste definizioni:
- «ogni avvenimento che può interessare il lettore»;
- «tutto ciò che il lettore vuol sapere»;
- «ogni avvenimento che può far guadagnare lettori al giornale»;
- «tutto ciò che accade, provoca avvenimenti o ne è la conseguenza»;
- «tutto ciò di cui la gente parla, o è disposta a parlare»;
- «ogni avvenimento che provoca un qualsiasi cambiamento nelle relazioni fra gli uomini, e nelle relazioni degli uomini con l'ambiente».



III - Come si valuta una notizia

La miglior notizia è quella che interessa il maggior numero di persone, o sul piano del concreto interesse economico, o anche sul piano della curiosità. I criteri con cui si deve valutare una notizia sono i seguenti:
estensione: secondo questo criterio la miglior notizia è quella che interessa il maggior numero di lettori, perché riferisce un fatto che ha conseguenze importanti per il maggior numero di persone;
intensità: la miglior notizia è quella che interessa più intensamente il singolo lettore, lo appassiona, lo commuove, lo agita, ecc.;

Onore al grande STALIN!

l'Unità

ORGANO DEL PARTITO COMUNISTA ITALIANO

Viva la causa invincibile del comunismo!

ANNO XXX (Nuova Serie) - N. 68 — VENERDI' 6 MARZO 1953 — Una copia L. 20 - Arretrata L. 30

GLORIA ETERNA ALL'UOMO CHE PIU' DI TUTTI HA FATTO PER LA LIBERAZIONE E PER IL PROGRESSO DELL'UMANITA'

STALIN È MORTO

Il Capo dei lavoratori di tutto il mondo si è spento ieri sera a Mosca alle 21 e 50

La luttuosa notizia

Alle 21,50 di ieri sera è morto a Mosca il compagno Giuseppe Stalin. I compagni e i lavoratori italiani, in quest'ora del più grave dolore, inchinano le loro bandiere dinanzi al Capo dei lavoratori di tutto il mondo, al difensore della pace, al costruttore della società socialista, all'Uomo che più di tutti ha fatto per la liberazione e per il progresso del genere umano.

L'annuncio ai popoli sovietici

prossimità nello spazio: la miglior notizia è quella che riferisce il fatto che accade più vicino (per esempio un'inondazione in Piemonte interessa assai più di un'inondazione, anche più grave, avvenuta in Cina);
prossimità nel tempo: la miglior notizia è quella che si riesce a dar al lettore nel minor tempo possibile da quando il fatto è accaduto, o mentre il fatto è ancora in corso, o prima che il fatto accada;
conseguenze: la miglior notizia è quella di un fatto che avrà il maggior numero di conseguenze, le conseguenze più gravi, ecc.

IV - Classificazione delle notizie

Non esiste una classificazione delle notizie «in ordine di importanza». Ogni fatto dev'essere valutato nelle sue circostanze: un semplice furto può avere certe particolarità che lo rendono, in un determinato giorno, più importante delle notizie politiche. Ecco comunque una classificazione delle notizie che interessano il giornale e che quindi un corrispondente deve cercare e fornire alla redazione:
a) fatti che accadono sul terreno della lotta sociale: agitazioni, dimostrazioni, manifestazioni, scioperi, lotte sindacali, arresti e processi connessi con la lotta sociale, licenziamenti, atti di solidarietà di classe, attività del nemico di classe, industriali, sindacati crumiri, agrari, ecc.;
b) fatti che accadono sul terreno della lotta politica: discorsi, congressi, attività di partiti, lotte di partiti, attività di organi di potere e di governi, avvenimenti di politica internazionale, ecc.;
c) cronaca bianca: avvenimenti curiosi, fiere, piccole invenzioni, attività delle amministrazioni comunali e provinciali, opere pubbliche, ecc.;
d) cronaca nera: morti, funerali, malattie, incidenti stradali e di ogni genere, incendi, catastrofi, delitti, processi, furti, rapine grassazioni, violenze, suicidi, fallimenti, truffe, frodi, contrabbando, banditismo, ecc.;
e) fatti diversi: che interessano la vita della società, la cultura, le scienze, lo sport;
f) curiosità: della natura, fatti legati alle stagioni (uragani, siccità, gelo, inondazioni, ecc.).

PARTE SECONDA

Come si organizza un corrispondente

Per essere in grado di controllare e conoscere

tutti gli avvenimenti della sua città e della sua zona il corrispondente deve crearsi una propria organizzazione:
a) Esso deve avere conoscenze in tutti i luoghi in cui si raccolgono le notizie: Federazione o Sezione del Partito Comunista Italiano, del Partito Socialista Italiano e degli altri partiti, Camera del Lavoro, Municipio, Commissariato di P. S., Questura, Pretura, Tribunale, Ospedali, Vigili Urbani, Vigili del fuoco, Mercati all'ingrosso, Camera di Commercio, Unione Industriali, Associazioni e organismi vari.
b) Con un rapido giro e con alcune telefonate il corrispondente si informa delle novità del giorno presso tutti questi enti e uffici, ne valuta l'importanza e poi scrive la notizia.
c) Quando si presenta un avvenimento di importanza notevole (uno sciopero, una manifestazione, un delitto) il corrispondente va sul posto e raccoglie con scrupolo tutti i particolari che possono arricchire la sua notizia.
Il corrispondente deve coltivare con cura le conoscenze che ha nei luoghi che costituiscono le fonti comuni di informazione e abituare i suoi informatori a fornirgli notizie di ogni genere prima che agli altri giornali e prima che lui stesso ne vada in cerca.
Per mantenersi le fonti d'informazione il corrispondente deve:
- essere fedele ai suoi informatori, rispettare il segreto che essi chiedono;
- non travisare in nessun caso le informazioni ricevute;
- essere sempre cortese e premuroso con loro.
Quando i fatti sono di particolare importanza il corrispondente deve raccogliere notizie presso più fonti, controllandole e confrontandole fra loro per essere assolutamente certo di ciò che afferma.

Come si scrive una notizia

I - Stile giornalistico
Lo stile giornalistico:
- elimina tutte le parole non necessarie;
- evita le circonlocuzioni;
- preferisce le parole più semplici;
- usa i modi di dire più conosciuti;
- non abbonda nei superlativi.
Altri consigli utili per la formazione di uno stile giornalistico sono i seguenti:
- il giornalista non riporta mai, di regola, le sue opinioni personali e non usa il pronome di prima persona («io») ma riporta i fatti nel modo più oggettivo;
- i periodi devono essere brevi;
- bisogna sempre citare, direttamente o indirettamente la fonte della notizia e le opinioni di personalità o enti che le conferiscono autorevolezza;
- bisogna sforzarsi di evitare le ripetizioni.

II - Come si comincia una notizia
Il primo periodo deve contenere tutta la notizia, senza dettagli insignificanti, senza rispetto dell'ordine cronologico. Dopo aver letto il primo periodo, il lettore deve sapere già sommariamente tutto ciò che è accaduto.
Non cominciate quindi una notizia raccontando i precedenti o l'inizio cronologico del fatto.
Sforzatevi di rispondere nelle primissime righe della notizia a queste sei domande: che cosa è accaduto? quando? dove? come? perché? chi è, o chi sono i protagonisti della vicenda.

Gli altri elementi che dovete dare subito al lettore sono:
- gli elementi di identificazione dei personaggi (generalità, posizione sociale, ecc.);
- la fonte da cui proviene la notizia (basta citare nelle prime righe un luogo dove si raccolgono notizie: Pretura, Camera del Lavoro, ecc.);
- i precedenti se ve ne sono.

Soprattutto dovete ricordare che il lettore non è tenuto a leggere tutto il pezzo, e vuole sapere subito che cosa è accaduto: se la notizia lo interesserà continuerà a leggere, ma se nelle prime righe trova osservazioni generali o il racconto di vecchi fatti noti, si annoierà e passerà ad altro.

III - Come si continua la notizia

Dopo aver detto nel periodo iniziale tutto l'essenziale potete continuare a stendere la notizia, tenendo queste due norme essenziali:

a) la notizia è lo sviluppo logico del periodo iniziale, cioè l'analisi completa, competente, essenziale, degli elementi di persona, di luogo, di tempo ecc. che compongono il primo periodo;

b) i fatti non devono essere esposti secondo l'ordine «cronologico», ma secondo l'ordine «logico». Si scrivono prima i fatti più importanti, non i fatti accaduti prima.

Ricordate infine che la notizia deve essere scritta in modo che in qualunque punto venga tagliata, dall'ultima riga in su, essa perda le cose meno importanti e non le più importanti. In qualunque punto venga tagliata la notizia deve restare completa e comprensibile. Anche quando fate un racconto «cronologico» sforzatevi di mettere prima i fatti più importanti, e poi i dettagli, i particolari descrittivi, ecc.

IMPORTANTE: Scrivendo una notizia di qualsiasi genere (di cronaca nera, sindacale, politica, ecc.) ricordate sempre che il giornale deve parlare per mezzo di fatti. Vale di più un piccolo particolare concreto, una cifra, un dettaglio, di un lungo ragionamento politico o sociale. Non dovete scrivere dei comizi, dei discorsi, ma brevi e succose narrazioni che abbiano un'efficacia uguale a quella di un buon discorso. Per fare una buona notizia ci vogliono, fatti, fatti, fatti.

IV - Consigli per la stesura di particolari tipi di notizie

Incidenti. Ricordatevi che al lettore non interessano le emozioni che voi avete provato assistendo ad un incidente, ma che esso vuole sapere soltanto come sono andate le cose.

Discorsi. Un brutto discorso non è una scusa per fare una brutta notizia. Riferite chi è l'oratore, quanta gente lo ascolta. Dite all'inizio il succo di tutto il discorso. Alternate le citazioni dirette ai periodi riassuntivi.

Interviste. Dovete sapere chi intervistate. Dovete porre domande *attuali*, di interesse locale.

Statistiche. Quando dovete dare informazioni in cifre, semplificatele al massimo, rendetele evidenti. Non dice nulla al lettore che su 14.718 persone 1.439 hanno una motocicletta: ma se voi scrivete che «una persona su dieci possiede una motocicletta» le cifre diventano «visibili» e comprensibili.

Servizi particolari. Ci sono fatti la cui importanza non è limitata ad una giornata: problemi sindacali, sociali, comunali, questioni, campagne politiche, usi e costumi ecc. Questi fatti si trattano con «servizi particolari».

Qui sotto, la copertina de *i corsivi di Ulisse*, Milano, La Nuova Cultura, 1953: una selezione degli editoriali che Davide Lajolo scriveva ogni giorno su *l'Unità* con lo pseudonimo partigiano di Ulisse.

Responsabilità politica. Il corrispondente di un giornale comunista non deve scrivere le notizie in modo da danneggiare l'azione politica del Partito. Perciò esso deve:
- far controllare dai dirigenti politici o sindacali le notizie di particolare significato politico;
- riflettere sulle conseguenze di ciò che egli scriverà, e che molto spesso servirà ai lavoratori di orientamento per la loro lotta.

RAPPORTI CON IL GIORNALE

I - Trasmissione della notizia

Una delle maggiori preoccupazioni del corrispondente deve essere quella che la corrispondenza arrivi tempestivamente alla redazione del giornale. Normalmente la corrispondenza delle province deve arrivare al giornale nelle prime ore del pomeriggio. Accordi particolari saranno presi dalla Segreteria di Redazione con i singoli corrispondenti. Si tenga comunque presente che le ore 21 rappresentano il limite estremo per l'arrivo della corrispondenza per posta, quindi prima di spedire la notizia ci si deve preoccupare che arrivi in tempo per essere pubblicata. La via normale da seguire e la più economica è la spedizione per posta fuori sacco. Raccolte le notizie nell'apposita busta intestata al giornale e affrancata come corrispondenza ordinaria, il corrispondente deve consegnarla personalmente all'ambulante postale, per avere la certezza che essa verrà recapitata all'arrivo. Per i centri sprovvisti di ferrovia, consegnare la busta alla corriera. Trattandosi di una notizia di eccezionale importanza e per la quale sia necessaria l'immediata pubblicazione il corrispondente, se ritiene che essa non possa giungere in tempo utile con il fuori sacco è autorizzato a trasmetterla per telefono anche dopo le 21. Il telefono deve essere pure immediatamente usato per comunicare avvenimenti di eccezionale importanza in modo che la redazione possa dare istruzioni dettagliate al corrispondente, oppure mandare un inviato speciale se l'interesse della notizia è di tale entità da renderlo necessario. Le chiamate telefoniche devono essere fatte in partenza da Milano in modo che l'importo sia addebitato al giornale. Nel caso di notizie di grande importanza, qualora il corrispondente preveda che riuscirà soltanto tardi a effettuare la trasmissione, deve tuttavia avvertire per tempo, nelle prime ore della serata, la redazione, perché sia tenuto conto della notizia in arrivo nella preparazione del giornale.

CONCLUSIONE

A conclusione di questa breve «guida» che speriamo sia per essere di qualche utilità ai compagni corrispondenti, vogliamo porre, in luogo di incitamenti retorici un ultimo, fondamentale consiglio, che si riassume nella parafrasi di un antico proverbio latino:

Non un giorno senza una notizia.

Cercate, studiate, osservate e ogni giorno scoverete il fatto da segnalare per rendere più vivo e informato il giornale, più vicino ai lavoratori, più in grado di adempiere alla grande funzione che il Partito gli assegna.

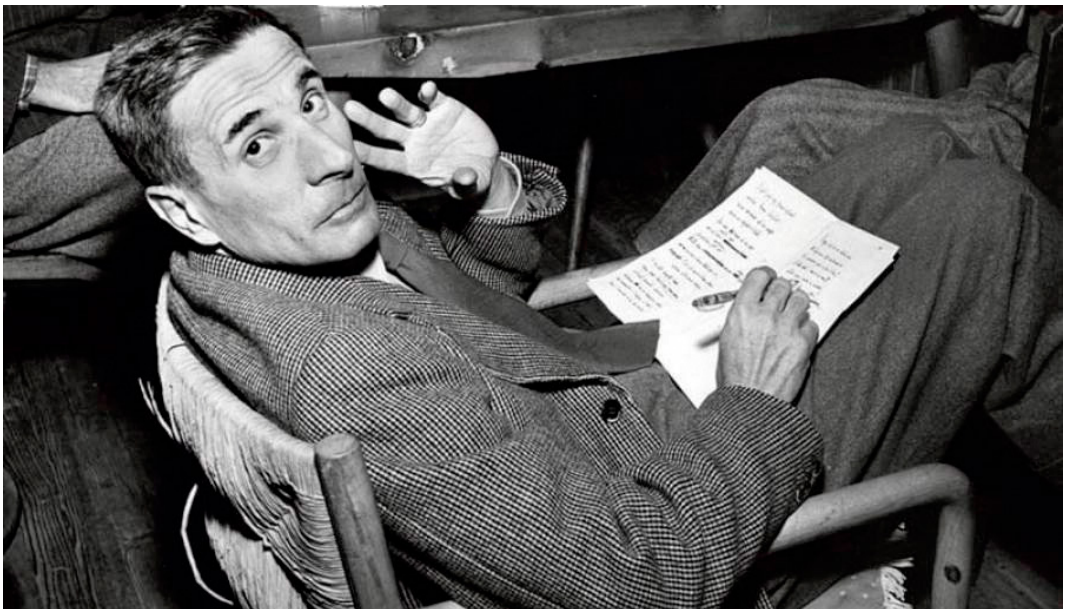
Davide Lajolo

IL *ROMANZO ROSA* SCRITTO
DALLE GRANDI PENNE

SCRITTORI AL GIRO D'ITALIA

DA BUZZATI ALLA ORTESE, DA MALAPARTE A GATTO: COSÌ LA COMPETIZIONE CICLISTICA ENTRÒ NEL MITO

di CLAUDIO MINOLITI



UN FUORICLASSE TRA VOLATE E SALITE

Nella pagina accanto, Dino Buzzati, inviato dal *Corriere della Sera* nel 1949 a raccontare l'evento sportivo che infiamma le passioni degli italiani da poco usciti dalla guerra.

La Grande Bellezza in un Giro. Lo striscione del traguardo in Via dei Fori Imperiali con il Colosseo sullo sfondo, dopo la partenza dall'Eur, il trasferimento a Ostia, il percorso che si snoda tra Corso Vittorio Emanuele II, il Lungotevere, Passeggiata di Ripetta, Villa Borghese, Castel Sant'Angelo, con un passaggio sotto la Basilica di San Pietro in Vaticano. L'ultima tappa del Giro d'Italia 2023, che si è concluso appunto a Roma, ha esercitato e messo alla prova le migliori penne al seguito della corsa rosa. Ma, senza nulla togliere a inviati e "coloristi" di quotidiani e periodici (anzi!), provate per un momento a immaginare come l'avrebbero raccontata Dino Buzzati o Curzio Malaparte, Vasco Pratolini o Achille Campanile, Alfonso Gatto o Anna Maria Ortese. Per non dire di Orio Vergani, Indro Montanelli, Giovanni Mosca, Nantas Salvalaggio, Enzo Biagi, Bruno Raschi, Manlio Cancogni, Mario Fossati, Gianni Mura. Scrittori prestati al giornalismo e/o giornalisti che si misurano con la letteratura. Come preferite. Di sicuro, la storia ultracentenaria della gara tricolore di ciclismo (la prima edizione partì da Milano il 13 maggio 1909) ha ispirato alcuni dei più notevoli autori del Novecento, che hanno prestato genio e talento al racconto dell'avvenimento sportivo più popolare – secondo la definizione del *Vocabolario* Treccani, «del popolo, inteso come collettività dei cittadini, senza distinzione di classi sociali» – del nostro Paese. Un appassionante *Romanzo Rosa* (non è un genere letterario, s'intende il colore della maglia indossata dal primo in classifica) che narra di campioni-eroi e umili gregari, di epiche imprese e perfide macchinazioni, di paesaggi di struggente bellezza e strade e città da ricostruire nel dopoguerra, dell'evoluzione (forse, sarebbe meglio dire cambiamento) del costume.

Nessuna pretesa di realizzare qui un'antologia degli scrittori al Giro. Non basterebbe un volume di centinaia di pagine. E già ce ne sono. Ma l'affresco di un'epopea che può suscitare spunti e riflessioni anche sulle modalità della stampa (quotidiana, in particolare) di coprire un grande evento, sportivo in questo caso. Inevitabile riferirsi subito a Dino Buzzati. È il 1949 quando la direzione del *Corriere della Sera* decide di inviarlo al seguito della corsa rosa. Due anni prima lo aveva preceduto Indro Montanelli, narrato nel libro *Indro al Giro. Viaggio nell'Italia di Coppi e Bartali. Cronache sportive del 1947 e 1948*, a cura di Andrea Schianchi (Milano, Rizzoli, 2016). Mentre addirittura dal '27, era stato Orio Vergani, inviato speciale della Terza pagina del quotidiano di Via Solferino, a raccontare le gesta dei ciclisti. Vergani, considerato uno dei maestri del giornalismo sportivo, seguirà venticinque Giri e altrettanti Tour de France quando comincia a imporsi la figura della "spalla di colore", che si affianca al giornalista "addetto ai lavori" che ha il compito di raccontare la gara dal punto di vista squisitamente tecnico. Quello di Buzzati è, invece, l'unico servizio sulle pagine del *Corriere* dedicato alla competizione, ad accompagnarlo solo una tabella che riporta i risultati, ordine di arrivo della tappa e classifica generale. Non solo colore, dunque. Ma anche una vera e propria cronaca, nell'interpretazione dello scrittore bellunese. Ecco alcuni passaggi dell'articolo sulla leggendaria diciassettesima tappa, la Cuneo-Pinerolo, quando Fausto Coppi conquistò la maglia rosa, dopo es-

sere andato in fuga e scalato da solo il Colle della Maddalena, il Col de Vars, il Col d'Izoard, il Monginevro e il Sestriere, per giungere al traguardo con un vantaggio di 11'52" sul grande rivale Gino Bartali e quasi venti minuti su Alfredo Martini. «Quando oggi, su per le terribili strade dell'Izoard», è l'attacco del pezzo di Buzzati, «vedemmo Bartali che da solo inseguiva a rabbiose pedalate, tutto lordo di fango, gli angoli della bocca piegati in giù per la sofferenza dell'anima e del corpo – e Coppi era già passato da un pezzo, ormai stava arrampicando su per le estreme balze del valico – allora rinacque in noi, dopo trent'anni, un sentimento mai dimenticato. Trent'anni fa, vogliamo dire, quando noi si seppe che Ettore era stato ucciso da Achille. È troppo solenne e glorioso il paragone? Ma a che cosa servirebbero i cosiddetti studi classici se i loro frammenti a noi rimasti non entrassero a far parte della nostra piccola vita? Fausto Coppi non ha la gelida crudeltà di Achille: anzi, tra i due campioni, è certo il più cordiale e amabile. Ma in Bartali anche se scostante e orso, anche se inconsapevole, c'è il dramma come in Ettore, dell'uomo vinto dagli dei». E, più avanti, l'autore de *Il deserto dei Tartari* (pubblicato nel 1940) scrive: «La vittoria si pose al fianco di Coppi fino dal primo istante del duello. In chi lo vide non ci fu più dubbio. Il suo passo su quelle salite maledette aveva una potenza irresistibile. Chi lo avrebbe fermato? Ogni tanto per alleviare il tormento del sellino si sollevava sui pedali e pareva, tanto era leggero, che volesse distendere le membra per eccesso di vitalità, come fa l'atleta al destarsi da un lungo sonno. Si vedevano i muscoli, sotto la pelle, simili a serpenti straordinariamente giovani, che dovessero uscire dall'involucro». Infine, la chiusura che rende l'onore delle armi all'eroe sconfitto: «Un vinto oggi, Bartali, per la prima volta. E questo è amaro anche perché ci ricorda intensamente la nostra comune sorte. Oggi per la prima volta Bartali ha capito di essere giunto al suo tramonto. E per la prima volta ha sorriso. Coi nostri occhi, passandogli accanto, abbiamo constatato il fenomeno. Uno dal bordo della via lo ha salutato. E lui, voltando un po' la testa da quella parte, ha sorriso, lo scorbutico, lo scostante, l'antipatico, l'intrattabile orso dall'eterna grinta di scontento, proprio lui ha sorriso. Perché lo hai fatto, Bartali? Non sai di aver distrutto così l'ispido incanto che ti difendeva? Gli applausi, gli evviva della gente ignota cominciano a esserti cari? Così terribile è dunque il peso degli anni? Ti sei arreso finalmente?». Anche se, a onor del vero, "Ginettaccio" avrebbe vinto l'anno dopo la Milano-Sanremo, classicissima per antonomasia del ciclismo.

Milioni di appassionati potranno leggere sul *Corriere della Sera* dell'11 giugno 1949, dalla penna di Dino Buzzati, il racconto della tappa più bella di sempre, dopo che dalla voce del radiocronista

DAL GIRO AL TOUR
Qui sotto, Orio Vergani con Learco Guerra al Giro d'Italia del 1936.
Nella pagina accanto, Orio Vergani nel 1953 con la
moto del *Corriere della Sera* utilizzata al seguito del Tour de France.

della Rai Mario Ferretti avevano sentito una frase passata ormai alla storia del giornalismo sportivo: «Un uomo solo è al comando, la sua maglia è biancoceleste, il suo nome è Fausto Coppi». La radio ha cominciato a seguire stabilmente il Giro d'Italia dal '35. La televisione arriva diciannove anni dopo. Non sono dettagli. Imprese e miti, leggende, storie di vita e di uomini, strade, paesaggi, paesi, città e tutta la carovana al seguito della gara vivono quasi esclusivamente nelle cronache degli inviati. Come in parte succede pure oggi, anche se i *media* si sono moltiplicati. «[…] E il prossimo anno in maggio – scriverà Buzzati nella sua ultima corrispondenza – sarà data di nuovo la partenza e l'anno dopo ancora e così via, di primavera in primavera, perpetuando la fiaba». Una fiaba che è già arrivata a 106 capitoli. Nel volume *Dino Buzzati al Giro d'Italia* (Milano, A. Mondadori, 1981) sono raccolti i suoi venticinque articoli sulla corsa rosa: da *Notte sul transatlantico del "travet" delle strade* a *Non tramonterà mai la fiaba della bicicletta*.

Giornalista, scrittore, drammaturgo, sceneggiatore ma, soprattutto, fine umorista e acrobata della parola, Achille Campanile segue la corsa rosa per la *Gazzetta del Popolo* di Torino nel '32. Le sue corrispondenze saranno raccolte nel libro *Battista al Giro d'Italia. Intermezzo giornalistico*. Nella premessa del volume edito da La Vita Felice (Milano, 1996), Ludovico Ciferri scrive: «Campanile, aretorico anche quando sullo sfondo si intravedono i grandi temi della miseria e dell'emarginazione, diverte e confonde il lettore. Anche per questo, a poco serve domandarsi se davvero egli avesse seguito il Giro del 1932, con che mezzo l'avesse fatto e per quale testata. Nella sua lunga dedica a Ermanno Amicucci, allora direttore della *Gazzetta del Popolo*, in apertura di libro, Campanile comunque lo scrive, sempre che gli si voglia credere…».
Lo scrittore romano inventa Battista, maggiordomo e gregario, protagonista e *alter ego*, che lo accompagna per tredici tappe, da Milano a Milano, fino all'epilogo. È lui che lo sveglia alle 6.30

nella sua camera d'albergo milanese, «Signore, la bicicletta è pronta», all'alba della corsa. Sempre lui che: «[…] singhiozza come un vitellino, mentre il treno scompare. […] E anche io, che vergogna! Non ho le lagrime agli occhi?» alla fine del Giro. A Campanile non fa difetto l'animo del cronista «[…] per compilare questa tabellina che mi servirà per riconoscere i miei compagni di Giro, quando li sentirò chiamare coi loro nomi di battaglia: Binda [Alfredo], il Signore della Montagna – Guerra [Learco], la Locomotiva Umana – Piemontesi [Domenico], l'Asso Ciclonico – Mara [Michele], la Freccia Bianco-celeste – Demuysère [Jef], il Leone delle Fiandre – Pesenti [Antonio], lo Scarpone di Zogno – Barral [Luigi], il Montanaro di Chargeoir – Belloni [Gaetano], il Ricciuto Tano – Negrini [Antonio], "Flock" (perché pare abbia la fedeltà di un cane) – Gerbi [Giovanni], il Diavolo Rosso – Grandi [Allegro], il Pazzo Volante – Rovida [Carlo], il Pazzo – Girardengo [Costante], il Campionissimo […]». La fantasia corre, come i campioni della bicicletta. E come i cosiddetti "isolati", i ciclisti senza una squadra di appartenenza, che sollecitano la fantasia di Campanile e diventano il gruppo dei «Sempre in coda». Nel '46 gli organizzatori del Giro istituirono un premio per l'ultimo arrivato, la maglia nera. Durò pochissimi anni, ma l'espressione "maglia nera" resiste ancora nel nostro lessico quotidiano, spesso senza riferirsi allo sport.

Se ad Achille Campanile tocca la primogenitura della genìa degli scrittori del *Romanzo Rosa* e a Dino Buzzati le vette più alte di scrittura ed emozioni, non meno significative sono le esperienze di Vasco Pratolini, Alfonso Gatto e Anna Maria Ortese. Con una digressione rappresentata da Curzio Malaparte, che per raccontare l'Italia ai francesi sceglie due campioni del ciclismo. *Les deux visages de l'Italie: Coppi et Bartali* è il titolo del suo saggio pubblicato nel 1949 (*Coppi e Bartali*, con una nota di Gianni Mura, nell'edizione Adelphi del 2009). La loro rivalità (che è soprattutto, se non esclusivamente, sportiva) rappresenta le due facce di un Paese che vuole risollevarsi da guerra e dittatura e credere in un futuro di prosperità, anche attraverso la sintesi di culture e tradizioni che sembrano agli antipodi. «Gino è figlio della fede. Fausto è figlio del libero pensiero», scrive l'autore di *Kaputt*. E continua: «Bartali appartiene a coloro che credono alle tradizioni e alla loro immutabilità, Cop-

UNA SCRITTRICE AL GIRO D'ITALIA

IL BRAVO RAGAZZO CHE STAVA PER VINCERE

Nencini non meritava le imboscate della corsa: forte e ingenuo, credeva che tutto si decidesse sulle Dolomiti

ANNA MARIA ORTESE

Qui sotto, Achille Campanile e, a fianco, Attilio Camoriano, Vasco Pratolini, Alfonso Gatto e Michele Quartieroni al XXX Giro d'Italia (13ª tappa Cesenatico-Padova), Ferrara, 8 giugno 1947. Nella pagina accanto, Anna Maria Ortese e, sotto, il suo *Il bravo ragazzo che stava per vincere*, ne *L'Europeo* del 12 giugno 1955; nella fotografia, il venticinquenne Gastone Nencini.

pi a coloro che credono al progresso. […] Bartali crede all'aldilà, al paradiso, alla redenzione, alla resurrezione, a tutto ciò che costituisce l'essenza della fede cattolica. Coppi è un razionalista, un cartesiano, uno spirito scettico, un uomo pieno di ironia e di dubbi che confida solo in se stesso, nei propri muscoli, nei polmoni, nella buona sorte». I due volti dell'Italia, appunto.
Al Giro del '47, sul sedile posteriore dell'auto de *l'Unità*, al seguito di alcune tappe, siedono uno accanto all'altro Alfonso Gatto e Vasco Pratolini. Insieme, nove anni prima, avevano fondato a Firenze la rivista *Campo di Marte*. Ora, il primo è l'inviato del quotidiano fondato da Antonio Gramsci e diretto da Pietro Ingrao, il secondo scrive per *Il Nuovo Corriere* del capoluogo toscano. Il poeta salernitano, che al via della gara indossa una comoda tuta azzurra, e la corsa rosa sono entrambi trentottenni. Il suo racconto non può limitarsi alla cronaca della gara, alle dichiarazioni dei protagonisti. Cattura e descrive il respiro di un Paese, da Milano fino a Bari, passando da Genova, Torino, Roma, Pescara, la vita e le speranze di un popolo. Nel suo reportage da Pieve di Cadore, mentre il duello tra Coppi e Bartali è entrato nel vivo, scrive: «Mai forse nella vita avremo tanti uomini, tante donne, tanti bambini a fare ala al nostro passaggio, noi che non siamo capi di Stato o di governo, generali o cardinali, noi che non siamo rispettati o temuti ma invidiati per la nostra stessa felicità di correre dietro a un sogno». I suoi articoli dal Giro (e dal Tour) sono raccolti nel volume *Sognando di volare*, curato da Luigi Giordano per le edizioni Il Catalogo di Lelio Schiavone (Salerno, 1983). Celebre un articolo da Pescara dove Alfonso Gatto descrive come Coppi avesse tentato di insegnargli ad andare in bicicletta. Sì, perché il poeta, che di ciclismo era un grande appassionato, come pure di calcio e nuoto, non riusciva a stare in equilibrio sulle due ruote. Ma nonostante tutto l'impegno del Campionissimo, il tentativo fallisce. E Gatto chiude: «[…] tutta la città parla e sparla di me, i miei colleghi non sanno come comportarsi. Ma di una cosa sono certo: che se io sapessi andare in bicicletta sarei un campione. È ridicolo che ci si serva di quella macchina da angeli per camminare come fanno tutti. Cadrò,

cadrò sempre fino all'ultimo giorno della mia vita, ma sognando di volare».
Cronache dal Giro d'Italia (maggio-giugno 1947) e *Al Giro d'Italia. Vasco Pratolini al 38° Giro d'Italia (14 maggio-5 giugno 1955)*, editi da La Vita Felice rispettivamente nel 1995 e nel 2001, raccolgono gli articoli dello scrittore neorealista pubblicati su *Il Nuovo Corriere* e *Paese Sera*. «Seguo il Giro come uno di voi che mi leggete – scrive nel primo volume –, come uno di voi, patito di sport dalle scarpe al cappello, che ha la fortuna di vedersi concessa questa agognata faticaccia». Nella metafora di Pratolini la corsa rosa è il *Circo Barnum* con Coppi lanciatore di coltelli e Bartali-Buffalo Bill: «[…] dà rappresentazioni di gala una di seguito all'altra – scrive nella sua corrispondenza da Genova il 26 maggio del '47 –. I giornalisti sono gli imbonitori. Fanno le capriole ai margini dello spettacolo: una gara automobilistica torno torno l'arena, mentre vecchi elefanti, gazzelle zoppe e leoni reali, in bicicletta, si esibiscono al centro. È un baraccone che passa e va. Non concede repliche sulla stessa piazza. Ha per staffette cammelli di gran pregio: carrozzoni radiotrasmittenti, tipografie ambulanti che informano sugli ultimi passaggi e offrono lamette per la barba. […]». Ma le tappe offrono anche lo spunto per regalarci un affresco, spesso aspro, del Paese. «Scrivo da una terrazza di Posillipo, alta sul mare in una giornata di festa e di sole, e la mia bambina che dalla spiaggia solleva il suo giocattolo e mi sorride – è la sua corrispondenza del 2 giugno –. Alle mie spalle c'è Napoli coi suoi bassi e la sua dilaniata allegria. C'è quel ragazzo addormentato dalla fame sul marciapiede di via Toledo, coperto dei suoi stracci, col pezzo di pane duro dentro il berretto; c'è il folclore di Napoli, la sua secolare maledizione».
Diverso, otto anni più tardi, è l'approccio di Pratolini al Giro, vissuto come una vacanza e raccontato come una festa, ma più aderente allo sviluppo della corsa, dopo le polemiche che hanno accompagnato l'uscita del suo romanzo *Metello*. Ecco la sua riflessione alla vigilia della partenza da Milano, il 14 maggio 1955: «Da sei mesi, fino all'altro ieri, sono stato in cura. Avevo dei disturbi, leggeri ma noiosi, ma soprattutto perché non si capiva di che si trattava. Non dipendeva dal cuore, non dipendeva dalla pressione, non dipendeva da nulla. E d'improvviso, è stata una folgorazione, la diagnosi è balzata davanti agli occhi con l'evidenza delle cose di natura. Ero ammalato di sedia e di scrittoio. Andar dietro al Giro è la medicina più sicura». Non è più l'Italia ferita del dopoguerra, ora corre veloce verso il boom economico, accompagnata dalle sue contraddizioni, non solo sociali. Come l'amore extraconiugale di Fausto Coppi con Giulia Occhini, la "dama bianca", che proprio in quei giorni ha dato alla luce a Buenos Aires Faustino, che ha scatenato le invettive dei benpensanti. E quando, durante la corsa nella sua Toscana, legge un cartello che dice: «Abbasso Coppi! Viva la signora Coppi! Viva Marina! (la figlia del Campionissimo nata dal matrimonio con Bruna Ciampolini, *ndr*)», Pratolini ammette: «[…] ho provato vergogna per quanto vi è in essa, come dovunque in Italia e nel mondo, di conformista e di falso moralismo».
E non è forse un caso che in quel Giro del '55 sia inviata per conto de *L'Europeo* Anna Maria Ortese, prima donna al seguito della corsa rosa. I

Qui sotto, Fausto Coppi in azione sull'Izoard, nella 17ª tappa Cuneo-Pinerolo del Giro d'Italia, 10 giugno 1949.

suoi tre reportage per il settimanale sono raccolti nel volume *La lente scura. Scritti di viaggio* (Milano, Adelphi, 2004), antologia di brani della scrittrice romana usciti su varie testate tra il '39 e il '64. C'è il paesaggio al centro del suo racconto, insieme ai protagonisti di quell'edizione: Fausto Coppi, Fiorenzo Magni, Gastone Nencini. Come ne *Il bravo ragazzo che stava per vincere*, pubblicato il 12 giugno, dove Nencini (all'epoca venticinquenne) in maglia rosa era stato staccato dai vecchi campioni Coppi e Magni (rispettivamente, 35 e 34 anni). «Ci eravamo trovate di fronte, giovedì mattina, le montagne, e quali montagne, dopo le lunghe spiagge del Sud, il caldo e la luce celeste di Viareggio, Napoli, Ancona – scrive Ortese –. Là, su quelle muraglie che toccavano il cielo, l'inverno. Le Alpi, la mattina di giovedì, quando il Giro si apprestava a salutare Trieste, facevano paura. Pallide, si perdevano nelle nuvole. Non ne veniva suono, se non quello disperso del vento». E ancora: «Quella notte, a Trento, nessuno dormì. Si rivedevano le cime orrende, i precipizi fondi più del mare, le strade come lacci di seta gettati intorno alle dure rocce; e la pioggia e il nevischio, le nuvole e il sole, i fiori che coprivano le valli e la roccia grigia e rossa e i cupi fianchi dei monti. Come in un sogno si sentiva parlare del tempo e il suo volo. Coppi finito. Magni al termine. Nencini che sale». Fino all'amara chiusura: «[…] E la folla, fuori, in un suono cupo: "Coppi! Magni!" e, più debolmente: "Nencini!". Soltanto quando i due campioni, nelle prime ore del pomeriggio seguente, cominciarono a correre davanti a lui, staccandolo, in quel loro modo silenzioso e fantastico, che li faceva rassomigliare a miraggi, il ragazzo della Leo vide chiaro. […] Loro due, senza più molta fretta, sorridendo, continuavano a pedalare. In questo modo, col trionfo dei vecchi idoli, e il pianto di Gastone Nencini che aveva vinto inutilmente le orrende Dolomiti, e addosso non aveva più la sua maglia rosa (non era stato vero nulla, salvo la disumana fatica), il Giro è finito». La classifica finale dice: primo Magni, secondo Coppi a 13", terzo Nencini a 4'08", che detta così fa tutt'un altro effetto. Ma la favola del Giro continua. E nuovi scrittori si cimenteranno nel *Romanzo Rosa*.

Claudio Minoliti

LE STAMPE DI SATIRA SOCIALE TRA SETTE E OTTOCENTO

IL MONDO IN CARICATURA

UN FENOMENO SOPRATTUTTO INGLESE E FRANCESE MA CHE SI RIFACEVA AL RINASCIMENTO ITALIANO

di ***ALESSANDRA GALASSO***

MISERIE BRITANNICHE
Nella pagina accanto, Thomas Rowlandson, *Miseries of London. 1*, incisione colorata a mano, 1 febbraio 1807, pubblicata da R. Ackermann, Londra, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Tra gli anni Settanta del Settecento e gli anni Trenta dell'Ottocento ebbero una particolare diffusione e popolarità in Francia e ancor più in Inghilterra le stampe di satira sociale, un genere artistico che aveva come bersaglio principale la derisione di costumi e comportamenti diffusi nella società e che si distingueva dalla satira che invece prendeva di mira protagonisti e avvenimenti della vita politica.
"Stampa satirica" – *satirical print* in inglese e *gravure satirique* in francese – è un termine ombrello che comprende stampe ottenute attraverso una gamma di tecniche incisorie diverse; è possibile ottenere una stampa incidendo un blocco di legno (xilografia), una lastra di metallo in modo diretto con strumenti di ferro di varie forme (bulino, niello, maniera nera, puntasecca) o in modo indiretto grazie all'azione corrosiva di un acido (acquaforte, acquatinta). Nondimeno, il fine rimane il medesimo: trasporre con gli inchiostri delle immagini su un supporto, solitamente di carta.
Per loro natura, le stampe satiriche costituiscono aggregati complessi in cui s'intrecciano elementi figurativi e verbali che racchiudono riferimenti culturali, storici, politici, morali e di costume. La loro identità polisemica, insieme a un incostante livello di qualità artistica, ha finito per collocarle all'interno di diversi ambiti disciplinari quali la storia, la storia dell'arte, la semiotica, la sociologia e la storia dei *media*, relegandole spesso ai margini degli studi scientifici. In realtà esse rappresentano un prodotto di grande interesse, sia come fonti sia come oggetto di ricerca, per la storia della cultura europea in età moderna.

La Londra del XVIII secolo era al centro della rivoluzione dei consumi: un luogo da vedere e in cui farsi vedere. La città vantava una gamma apparentemente illimitata di intrattenimenti privati e pubblici: spettacoli teatrali, concerti, opere si tenevano regolarmente nei teatri e nelle sale da concerto, mentre i parchi pubblici e le sale riunioni attiravano un numero crescente di persone dalle estrazioni sociali eterogenee. Anche l'arte londinese era fiorente e grandi folle si accalcavano nelle numerose mostre di pittura per vedere i ritratti più recenti di personaggi ricchi e famosi. In Inghilterra, inoltre, l'aumento sia della ricchezza sia della popolazione urbana, unito a un generale allentamento della censura governativa sulle pubblicazioni, ebbe come risultato quello di incoraggiare la nascita di una serie di pubblicazioni commerciali quali giornali, riviste, romanzi e opuscoli. Le stampe satiriche rappresentavano un altro prodotto di questa società sempre più ricca, istruita e in rapido cambiamento.
In tale contesto, i disegni satirici, che avevano avuto origine nelle corti dell'Italia rinascimentale, raggiunsero l'apice della loro influenza culturale e del loro successo commerciale. In particolare, l'inizio della loro diffusione in Inghilterra avvenne attraverso i giovani aristocratici che rientravano dal *Grand Tour* portando con sé mode e comportamenti continentali (soprattutto italiani e francesi) e caricature acquistate a Venezia e a Roma, come quelle di Pier Leone Ghezzi (Roma, 1674-ivi, 1755), considerato il primo caricaturista professionista. Se all'inizio i ritratti "caricati" di personaggi riconoscibili circolavano solo in piccoli circoli esclusivi, come una forma di divertimento dell'aristocrazia, poco tempo

dopo, intuendone il loro potenziale commerciale, alcuni imprenditori cominciarono a produrre stampe satiriche aprendo negozi specializzati (*print shop*) in alcune aree specifiche di Londra. Esposte nelle vetrine, le stampe satiriche attrassero un pubblico via via più numeroso e di estrazione sociale varia. Negli stessi negozi si cominciò a organizzare mostre, così che i *print shop* divennero luoghi di aggregazione sociale alla moda. I venditori tappezzavano intere vetrine con le loro stampe più recenti, trasformando di fatto strade e marciapiedi in una galleria pubblica dove folle curiose ed entusiaste si radunavano. Per i commercianti di stampe satiriche, i quali erano per la maggior parte anche editori, si trattava di un modo gratuito, facile e di notevole successo per promuovere le proprie edizioni. Talvolta le stesse stampe fungevano da pubblicità, raffigurando i *print shop*.

Tuttavia, le vetrine dei negozi di stampe ponevano diversi problemi: dalla viabilità delle strade al controllo dell'ordine pubblico, ai piccoli furti. Come mostrano alcune caricature, spesso davanti ai *print shop* si accalcava una tale folla che la polizia era costretta a intervenire. Se da un lato le vetrine catturavano l'attenzione dei clienti che si fermavano prima di entrare nel negozio per effettuare un acquisto, dall'altro esse attiravano anche chi non aveva i mezzi per comprare le stampe: per questo motivo erano chiamate "le gallerie gratuite per i poveri". Tra queste folle si aggiravano anche malfattori e delinquenti, tanto che le guide turistiche mettevano in guardia contro i borseggiatori che operavano vicino a queste tipografie. Altre guide avvertivano invece i visitatori dei rischi morali a cui si andava incontro camminando per le strade di Londra, dove «ogni tipografia ha le vetrine piene di stampe indecenti, per infiammare il desiderio negli occhi» (*The London Magazine*, maggio 1755).

Numerosi furono dunque i fattori che contribuirono al fiorire della satira visiva nella Gran Bretagna della fine del XVIII secolo. Tra questi, l'assenza di una monarchia assoluta, che portò con sé una relativa libertà di stampa. A ciò si aggiunse lo sviluppo di un contesto sociale che favoriva il dibattito pubblico, che avveniva nei caffè, nei club o per strada. Altri fattori importanti furono la nascita di nuovi editori e, non ultima, la comparsa sulla scena di alcuni grandi artisti.

A partire dalla metà del Settecento, a Londra, Parigi e New York furono inaugurate numerose imprese editoriali che promossero la diffusione delle stampe satiriche. I venditori di stampe cominciarono anche a offrire la possibilità di acquisirle a noleggio, spesso sotto forma di raccolte. A fine Settecento, l'editore londinese Samuel William Fores (1761-1838) chiedeva mezza corona per una notte, cui andava aggiunto un pound di deposito, al tempo corrispondente al salario di sei giorni di un lavoratore specializzato. Venditori come lo stesso Fores e William Holland (1757-1815) presero a organizzare mostre il cui biglietto costava uno scellino, un prezzo ancora molto elevato per gran parte delle persone. Nel contempo, apprendisti, marinai e frequentatori di osterie si univano per acquistare stampe satiriche che poi esponevano in ambienti comuni, una modalità analoga a quella con cui gruppi di individui condividevano la lettura di libri e periodici.

Nel 1780, Londra era divenuta non solo il prin-

SCENE DA UN INTERNO
Qui sotto, James Gillray, *Matrimonial-Harmonics*, incisione colorata a mano, 25 ottobre 1805, pubblicata da H. Humphrey, Londra, The Morgan Library & Museum, New York.

cipale mercato di stampe antiche ma anche il centro più importante per la produzione di nuove stampe. Dominavano il mercato londinese delle stampe satiriche due imprese familiari: Carington Bowles (che in seguito prese il nome di Bowles and Carver), situato vicino alla Cattedrale di St. Paul, e Robert Sayer (successivamente Sayer & Bennett, poi Laurie & Whittle) in Fleet Street. Entrambe le attività si trovavano in zone della città che tradizionalmente ospitavano tipografie e offrivano stampe satiriche più economiche rispetto ai negozi riuniti nella zona del West End, attorno al quartiere di St. James's, che invece potevano vantare una clientela più ricca.

Le stampe satiriche venivano altresì riprodotte per mezzo di supporti differenti, come ad esempio cartoline, medaglie, ventagli, all'interno di libri e su oggetti di ceramica. Inoltre, un gran numero di stampe satiriche, sia sociali sia politiche, venivano acquistate per corrispondenza. Il fatto che fossero molto diffuse non significa che fossero altresì comprensibili alla maggior parte della popolazione, dal momento che esse spesso includevano una componente verbale, a volte in

LA BOTTEGA DELL'INCISORE

Theodore Lane, *Honi. Soit. Qui. Mal. Y. Pense: The Caricature Shop of G. Humphrey, 27 St. James's Street, London*, incisione colorata a mano, 12 agosto 1821, pubblicata da G. Humphrey, Londra.
Nella pagina accanto, *Caricature shop*, incisione colorata a mano, settembre 1801, pubblicata da P. Roberts, Londra.

QUANDO LA CENSURA ALLENTÒ IL CAPPIO

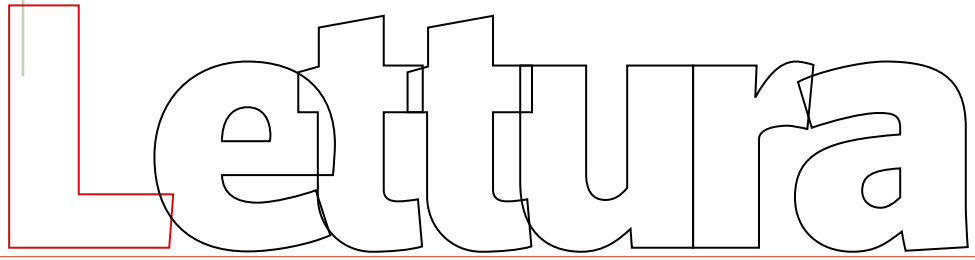
francese o in latino, e avevano come oggetto temi e soggetti riconoscibili solo da un pubblico sufficientemente educato e istruito.
Sebbene non vi siano dati precisi riguardo al prezzo delle stampe satiriche, sappiamo che, in Inghilterra, all'inizio del Settecento il prezzo medio era di 6 pence per una stampa in bianco e nero e di uno scellino per una stampa colorata (equivalente oggi a circa 3,50 euro per una stampa in bianco e nero e 7 euro per una a colori). A inizio Ottocento il prezzo era raddoppiato a uno scellino per una stampa in bianco e nero e a due scellini per una colorata, mentre per le grandi stampe di James Gillray (1756-1815) il costo superava i tre scellini. Gli editori assumevano coloristi, spesso donne, che utilizzavano modelli di riferimento per garantire la coerenza tra le diverse stampe; in genere, erano proprio queste stampe colorate a mano a esser destinate all'esposizione nelle vetrine. Durante l'Ottocento, gli acquirenti aumentarono progressivamente sino a includere anche i membri della classe media, sebbene tali prodotti rimanessero ancora troppo costosi per la maggior parte delle persone.

Per quanto riguarda invece gli artisti che disegnavano stampe satiriche, questi possono essere divisi in tre categorie. La prima comprende artisti professionisti che potevano vantare una formazione classica, come il già menzionato James Gillray e Thomas Rowlandson (1756/7-1827), due dei più grandi caricaturisti di tutti i tempi, che avevano entrambi studiato alla Royal Academy of Arts e pubblicavano le proprie stampe oltre a collaborare con editori specializzati, e George Cruikshank (1792-1878), figlio del noto caricaturista Isaac Cruikshank (1764-1811). Un secondo gruppo riunisce artisti dilettanti, sovente aristocratici o benestanti, che amavano dedicarsi al disegno, come per esempio Henry William Bunbury (1750-1811) e James Sayers (1748-1823). Tra questi c'erano anche alcune donne aristocratiche, come ad esempio Lady Craven (1750-1828), Lady Dorothy Savile, contessa di Burlington (1699-1758), Lavinia, contessa Spencer (1762-1831), e Lady Diana Beauclerk (1734-1808), sebbene la loro attività artistica fosse per lo più intesa come forma di divertimento privato. Un terzo gruppo comprende incisori

L'AUTORE E IL SUO MERCANTE
Qui sotto, Thomas Rowlandson, *An Author & Bookseller*, incisione colorata a mano, 14 luglio 1797, pubblicata da W. Holland, Londra.

che spesso producevano, in modo occasionale, disegni per gli stampatori. Celebri editori di stampe satiriche a Londra erano, oltre ai già citati Fores e Holland, i coniugi Mary (1736-1791) e Matthew Darly (1721 ca.-1780), Hannah Humphrey (1745 ca.-1818) e Thomas Tegg (1776-1845).
Accanto alle stampe satiriche vendute separatamente, occorre poi ricordare quelle destinate alla pubblicazione su giornali e riviste quali, per esempio, *The London Magazine*, *The Gentleman's Magazine*, *The Oxford Magazine*, *The Town and Country Magazine* e *The Rambler's Magazine*.
Alla fine degli anni Venti del XIX secolo, dopo la morte di Rowlandson e Gillray, e con Cruikshank sempre più deciso a dedicarsi esclusivamente alle illustrazioni per libri, il periodo d'oro della caricatura inglese andò lentamente esaurendosi. Quotidiani e riviste stavano trasformandosi in mezzi di comunicazione di massa, mostrandosi sempre più inclini all'autocensura man mano che la moralità vittoriana si faceva più stringente. L'umorismo di John Doyle (1797-1868), di John Leech (1817-1864) o di Sir John Tenniel (1820-1914) apparivano in netto contrasto con il caustico umorismo di Gillray o le allusioni sessuali di Rowlandson. Negli anni Quaranta dell'Ottocento, dopo che i disegni satirici iniziarono a comparire sulla rivista satirica inglese *Punch*, il termine *cartoon* cominciò a essere usato per definire la satira pittorica e, infine, qualsiasi tipo di disegno umoristico. Si trattava, tuttavia, di un genere più blando, più rapido da produrre e meno ambizioso. Anche il termine *cartoonist* ("cartonista, vignettista") prese a indicare un artista le cui opere erano effimere ed evanescenti.
Alla fine del secolo, le caricature venivano ormai inserite in giornali e riviste che ne erano diventati i maggiori committenti; la pratica della vendita separata attraverso i *print shop*, che tanta popolarità avevano riscosso precedentemente, era stata abbandonata. Dopo l'invenzione della litografia, intorno al 1850 comparvero le prime rotative, macchine per la stampa azionate da cilindri che saranno progressivamente impiegate per tutte le grandi tirature (giornali, periodici, manifesti, materiali pubblicitari). La litografia prima e la rotativa poi sancirono di fatto la fine dell'incisione, che da quel momento ritornò a essere una tra le tante tecniche a disposizione degli artisti alla stregua della ceramica o del pastello. L'epoca d'oro delle stampe satiriche con le folle accalcate davanti alle vetrine dei *print shop* era ormai definitivamente tramontata.

Alessandra Galasso



LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

L'OFFICINA DEI CAPOLAVORI
Nella pagina accanto, lo "studiolo" di Umberto Eco alla Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Sotto, un dettaglio degli scaffali.

LO "STUDIOLO" DI UMBERTO ECO RICOSTRUITO ALLA BIBLIOTECA BRAIDENSE DI MILANO

UN'IDEA DI BIBLIOTECA

LA COLLEZIONE NON RACCOGLIE I LIBRI DI RIFERIMENTO DEL NOSTRO SISTEMA CULTURALE BENSÌ QUELLI "INGANNEVOLI", AI QUALI SI ISPIRANO I COMPLOTTISTI DI OGNI TEMPO

di ANNA MARIA LORUSSO

Esistono biblioteche di vario genere: biblioteche private e biblioteche pubbliche, biblioteche di settore e biblioteche generaliste, biblioteche scolastiche e biblioteche biomediche, biblioteche per bambini e biblioteche frequentate soprattutto da anziani signori che vanno lì giornalmente, nelle emeroteche, ad aggiornarsi sul mondo, biblioteche per lo studio e biblioteche per l'*otium*… Ognuna di queste offre un modello di sapere, di fare, di progetto sul tempo: saperi raccolti per temi, tipo di codificazione (pensiamo alle biblioteche speciali, come quelle per non vedenti), programmi disciplinari (nel caso delle biblioteche universitarie), destinati alla posterità o alla contemporaneità della fruizione.
È proprio sull'*idea* di biblioteca che ci fa riflettere la collezione di libri antichi di Umberto Eco, acquisita dal Ministero dei Beni Culturali e ospitata dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (che non a caso le ha dedicato nel 2022 una mostra proprio così intitolata: *L'idea della biblioteca. La collezione di libri antichi di Umberto Eco alla Biblioteca Nazionale Braidense*, a cura di James M. Bradburne, Riccardo Fedriga, Anna Maria Lorusso, Costantino Marmo, Valentina Pisanty e Bill Sherman); un'idea che rivisita almeno due principi apparentemente fondanti della classica concezione di biblioteca: il principio di *auctoritas* e il principio di ordine.
La collezione di Umberto Eco, infatti, non raccoglie i libri di riferimento del nostro sistema culturale, o meglio: non raccoglie i libri che il nostro sistema culturale ha selezionato come autorevoli. Raccoglie quelli che ha scartato come falsi, infondati, ingannevoli: libri a vocazione

veritativa, che pensano di descrivere realtà e verità, e che viceversa sono ingannevoli. Il catalogo è ampio: si va dalla *Geografia* di Tolomeo ai *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, passando per il *Malleus Maleficarum* con cui si inchiodavano le streghe alle loro presunte colpe, la *Nuova Atlantide* di Francesco Bacone, l'*Ars magna lucis et umbrae* di Athanasius Kircher, *Le Juif errant* di Eugène Sue…

Dicevo, però, che in questa straordinaria biblioteca anche un altro principio sembra saltare: il principio d'ordine, non nel senso che si tratti di una collezione disordinata, ma nel senso che l'ordine non è un ordine accordato su campi del sapere definiti (trattati scientifici, testi tecnici, testi poetico-letterari, ecc., come si userebbe fare in una biblioteca tradizionale), bensì secondo accorpamenti tematici piuttosto idiosincratici, che dettano poi, nella progressione degli scaffali, accostamenti per affinità elettiva: Semiologia - Anima degli animali - Kircher - Kabbalah - Linguistica - Lingue perfette, e via così. Lo illustrano bene Carlotta Eco e Riccardo Fedriga nel film *Umberto Eco. La biblioteca del mondo* di Davide Ferrario (2022), dedicato proprio alla biblioteca antica di Eco.

È di questo che, nel catalogo della mostra ospitata dalla Braidense e menzionata sopra, parla anche il contributo di Bill Sherman che, da direttore dell'Istituto Warburg, associa

questa "idea di biblioteca" a quella proposta da Aby Warburg, che era un *Atlante Mnemosyne* organizzato intorno a quattro soli principi – Immagine, Parola, Orientamento e Azione – oltre i quali valeva poi la sola "regola del buon vicinato", basata sulla convinzione di un contagio virtuoso tra libri vicini, una affinità elettiva per cui nello scaffale accanto a quello utilizzato ci sarà qualcosa di utile, qualcosa di "vicino" a noi.

Come la biblioteca Warburg, dunque, anche quella che ora la Braidense ospita è una biblioteca che riflette una personalità, quella di Eco che, lungo tutto il suo lungo arco di attività, è ritornato di continuo su alcune passioni, forse persino ossessioni, facendole migrare dai saggi ai romanzi alla bibliofilia, e di lì di nuovo ai romanzi (perché da molti libri antichi Eco trae spunto inventivo per i romanzi): l'ossessione per il falso, e poi i complotti, l'alchimia, le terre leggendarie, le lingue perfette, i mostri… Temi tutti diversi e tutti avvicinabili, pronti a offrire ponti per traghettare il visitatore da un campo all'altro.

Che il falso sia centrale è evidente fin dal criterio che definisce la collezione: essa, infatti, – il cui nome è *Bibliotheca semiologica, curiosa, lunatica, magica et pneumatica* – come abbiamo detto raccoglie solo libri che sostengono posizioni non vere, o credute vere e poi smentite o basate su presupposti non veri. Per questo troviamo dalle *Opere Magiche* di Agrippa al *De secretis mulierum* di Alberto Magno, dai capolavori di Ulisse Aldrovandi alla *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, dalla *Steganographia* di Tritemio al *Liber Chronicarum* di Schedel alla *Introduction aux sciences occultes* di Péladan. I mostri si mescolano con le teorie alchemiche, le mappe con i complottismi di ogni tempo e le scienze occulte, in un grande cabinet di meraviglie della mente umana: cosa può concepire… E di cosa può convincersi… È questo, infatti, ciò che ha sempre interessato Eco, in molti dei suoi saggi e in molti romanzi (*Il pendolo di Foucault*, *Baudolino*, *Il cimitero di Praga*): *la forza del falso*, ovvero, come può succedere che certi falsi risultino così convincenti da essere presi per veri lungo i secoli, e da restare veri per alcuni anche quando si sa che sono falsi (non dimentichiamoci che oggi circolano ancora parecchi terrapiattisti).

Interessantissimo, da questo punto di vista, l'*ex libris* che accomuna tutti i volumi della collezione: una riproduzione dal libro di Giovanni Battista Nazari (XVI secolo) *Della tramutatione metallica sogni tre*, e in particolare dalle pagine del primo sogno, dove «si conosce la pazzia et l'ignorantia de Sofistici operanti». È proprio di pazzia e ignoranza che ci dà un'immagine l'*ex libris* (con un asino seduto su una pietra che suona un piffero ascoltato da un girotondo di scimmie), così come di follie, credenze ed errori ci parla questa sua collezione: noi umani, in girotondo, felici di ascoltare un pifferaio-scimmia che ci ammalia con le sue invenzioni.

Dalla collezione emergono anche molte altre passioni di Eco, che rendono la biblioteca unica: anzitutto lo sguardo semiotico, ovvero uno sguardo attento ai segni. "Segno" è parola che per un semiotico significa molte e diverse cose, per quanto tutte collegate: ci sono i segni con cui si comunica (i vari alfabeti del mondo, che nella collezione non mancano: fondamentale la sezione dedicata alle lingue perfette); ci sono i segni con cui si schematizza (diagrammi, schemi, ecc.); ci

Qui sotto, l'*ex libris* di Umberto Eco e, a fianco, un'illustrazione tratta da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, Aldi Manutii, Romanus, 1499.
Più in basso, Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum cum figuris*, Nürnberg, Koberger, 1493.

sono i segni con cui si disegna l'universo (dalla *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster agli animali di Ulisse Aldrovandi alle deformità della *Physica Curiosa* di Caspar Schott); ci sono i segni con cui si rimanda a ragionamenti (i segni della logica) e i segni dei linguaggi cifrati, segreti (basti citare, a questo proposito, la *Steganographia* di Tritemio) che tanto servono ai complottisti. Tutta questa svariata tipologia è ampiamente presente nella collezione, col risultato di una biblioteca in cui visivo, verbale, astratto, iconico non sono separabili, perché tutti insieme concorrono alla descrizione del mondo – che non può, per un semiotico quale Eco, che essere una interpretazione, e come tale fatta di segni che rimandano ad altri segni.

C'è poi in tutta la biblioteca l'adesione a un sapere enciclopedico, in cui non ha senso distinguere filosofia e scienza, magia e letteratura, linguistica e geografia. Ancora più del sapere rinascimentale, il sapere di Eco è aperto, interconnesso, capace di amalgami tra assunzioni della scienza e aspirazioni della fantasia, principi della filosofia e mappe del mondo. Questa visione corrisponde a una concezione di cui Eco ha molto parlato nei suoi saggi: l'idea di una Enciclopedia come biblioteca di tutto il sapere del mondo, in cui gli uomini (con le loro competenze, i loro vincoli contestuali, i loro carichi legati alle circostanze…) possono muoversi con grande libertà, in funzione delle connessioni che riescono a stabilire. Non tutto, nell'enciclopedia, è collegabile a tutto (così come, nel mondo, non tutte le interpretazioni sono possibili: non è possibile dire che un muro è morbido, perché se lo fosse non sarebbe più un muro, al massimo una superficie di separazione), ma ci sono tali e tanti spazi di connessione che le separazioni rigide perdono di senso, e le classificazioni date un tempo come ontologiche (ed eterne) sono sottoposte a continue rivisitazioni. È la biblioteca, ovvero l'enciclopedia, a dare ordine al mondo, non il contrario, in un intreccio fra iniziativa personale e memoria culturale che intelligenze come quella di Borges o Joyce o Warburg hanno reso Arte, mentre noi umani mortali elaboriamo solo qualche personale competenza, a nostra misura…

La biblioteca di Eco è Eco: è come Eco ha guardato il mondo, è come Eco ha attraversato il mondo, e come ha contribuito a trasformarne il sapere. Un'idea di biblioteca che è un'idea di mondo.

Anna Maria Lorusso

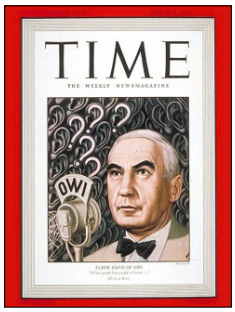
L'ESPERIENZA GIORNALISTICA DELLO STORICO ROBERTO S. LOPEZ (1942-1943)

VOCE ITALIANA DELL'AMERICA

ANTIFASCISTA E ANTIMONARCHICO, LO STUDIOSO VENNE A CONOSCENZA DELLA CADUTA DI MUSSOLINI MENTRE PASSEGGIAVA A NEW YORK. CORSE IN REDAZIONE E SCRISSE IL COMMENTO PER LA RADIO. POI PERÒ...

di SANDRO GERBI

Roberto S. Lopez (Genova, 8 ottobre 1910-New Haven, 6 luglio 1986) è oggi riconosciuto, specie negli Stati Uniti, come uno dei massimi medievisti del Novecento, partecipe dell'esperienza delle *Annales*, autore di opere classiche: ad esempio, l'ampia e originale sintesi *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV* (prima edizione italiana, Einaudi, 1966, più volte riveduta e ampliata fino al 1999, per un totale di 25mila copie vendute; testo poi riedito nel 2004 da il Saggiatore). Un libro di chiarezza cristallina. Del resto, non a caso, in tutta la sua vita Roberto si ispirerà al motto «*above all, do not bore*» ("soprattutto, non annoiare").



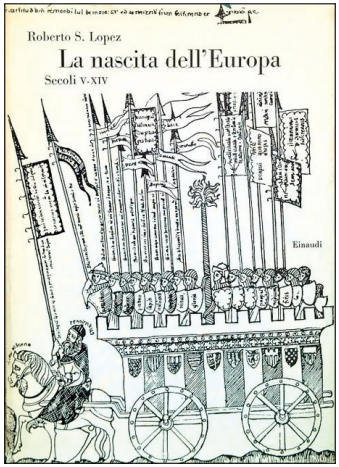
Nato a Genova, figlio del noto commediografo Sabatino e di Sisa Tabet, dopo una laurea in Lettere a Milano e l'insegnamento in vari istituti superiori, aveva conseguito nel '35 – grazie alle sue pubblicazioni – la libera docenza e ottenuto un incarico di Storia economica all'Università di Genova. Laicissimo, ma allontanato dall'ateneo in seguito alle leggi antiebraiche, nel settembre del '39 era emigrato in America e aveva conseguito un dottorato in Storia alla University of Wisconsin-Madison: tappa faticosa, ma necessaria per intraprendere una nuova carriera accademica negli Stati Uniti. Dopo la guerra sarebbe approdato definitivamente alla Yale University (New Haven), dove

Qui sotto, Roberto S. Lopez davanti alla sua casa in affitto a New York, prima metà degli anni Quaranta. Nella pagina accanto, la copertina di *Time* del 15 marzo 1943: il personaggio raffigurato è Elmer Davis, direttore dell'Office of War Information (OWI), da cui dipendevano le trasmissioni radio dirette all'estero.

avrebbe insegnato dal 1946 al 1981.
Sembrerebbe un percorso lineare, pur con la cesura bellica. Eppure la carriera accademica rappresentò per Lopez solo l'esaudimento della sua seconda passione: la prima, pochi lo sanno, era stata il giornalismo, e in particolare il giornalismo politico (lo ricorda il fratello Guido Lopez, giornalista e studioso della storia di Milano). Roberto aveva esordito nel 1929, a soli diciannove anni, su *Il Telegrafo*, il quotidiano livornese della famiglia Ciano, e continuato qua e là su diverse testate. Ma ben presto si era reso conto che sotto il fascismo sarebbe stato impossibile praticare un giornalismo indipendente, quale la sua indole intransigente avrebbe auspicato. Da qui il "ripiego" sulla storia.
Eppure, tra il 1942 e il 1943, quando risiedeva a New York ed era in ricerca di un suo *ubi consistam*, Roberto Lopez tornò agli antichi amori e visse un'importante esperienza giornalistica, o meglio radiofonica, alla *Voce dell'America*: una "deviazione" breve e poco nota, ma significativa, che ci proponiamo di raccontare in questa sede.
Per meglio comprendere quella remota vicenda occorre riandare per sommi capi alle origini della propaganda bellica americana. Prima di Pearl Harbor (7 dicembre 1941), Franklin Delano Roosevelt aveva creato a questo scopo varie agenzie, spesso in concorrenza fra loro. Fu solo il 13 giugno del 1942 che il presidente decretò la nascita dell'Office of War Information (OWI), fondendo in un unico ente quattro preesistenti agenzie governative.
A capo della nuova organizzazione venne nominato, a Washington, Elmer Davis, stimato commentatore della *CBS*. Il settore estero (Overseas

Branch), con sede a New York, fu invece affidato al noto commediografo Robert E. Sherwood, amico del presidente e uno dei suoi *speech-writers*. Proprio dall'Overseas Branch dipendeva la *Voice of America* con le sue trasmissioni, in varie lingue, dirette all'estero.
Diciamo subito che l'OWI era destinato ad avere una vita molto difficile. Innanzitutto, per l'intima contraddizione fra il sostegno agli ideali di una

guerra "giusta" (che ispirava molti dei suoi capi) e le crude necessità militari (che miravano alla vittoria *tout court)*. Poi, per i continui sospetti di partigianeria. Infatti, le elezioni dell'autunno '42 avevano dato il controllo di entrambi i rami del Congresso a una coalizione di repubblicani e di democratici del Sud (notoriamente conservatori), che «consideravano l'OWI come un'agenzia di propaganda, non degli Stati Uniti, bensì di Roosevelt e del New Deal» (così lo storico John Morton Blum). Da qui attacchi a non finire sulla stampa americana. Roosevelt era perfettamente al corrente di questi problemi. Ma, per temperamento, esitava ad assumere posizioni precise. E dunque si asteneva dall'intervenire – finché poteva – nel mare delle polemiche che si abbattevano quasi ogni giorno sull'OWI, anche per conflitti di competenza con altri settori dell'amministrazione.



Far funzionare l'OWI in queste condizioni diventò quindi un affare improbo e costellato di "incidenti". Tanto che, a guerra conclusa, Elmer Davis, nel suo *Report to the President*, scrisse che il direttore di una prossima agenzia di propaganda, per ben lavorare, avrebbe dovuto possedere allo stesso tempo «le qualità di un lobbista, di un vigile urbano e di un impresario del Metropolitan». Fu verso la fine di maggio del '42 che Roberto Lopez fece domanda di assunzione al Coordinator of Information, una delle agenzie che precedettero l'OWI. Passò poi il 16 agosto di quell'anno alla sezione italiana della *Voice of America*. Anche la futura moglie, Claude-Anne Kirschen, da poco conosciuta in casa del bizantinista Henri Grégoire, avrebbe di lì a poco lavorato all'OWI, nella sezione francese. Primo capo di Lopez, sino alla fine del '42, fu Carlo Emanuele a Prato, un socialista italiano con alle spalle una lunga attività giornalistica svolta per lo più in esilio (Svizzera e Parigi). Per molti anni ebbe un intenso sodalizio con Gaetano Salvemini e Carlo Sforza, già ministro degli Esteri prima dell'avvento del fascismo. Ma all'inizio del '42 era entrato in rotta di collisione con Salvemini, che gli rimproverava di essersi messo al servizio degli americani e della loro politica estera. Questo genere di accuse avrebbe potuto toccare anche Lopez, il quale però non riteneva incoerente con le proprie nette posizioni antifasciste il fatto di lavorare per l'OWI: almeno finché gli fosse stato consentito di attaccare, non solo Mussolini e la sua «cricca», ma anche il re, ovvero Vittorio Emanuele III. Un fatto non scontato, come si vedrà.

Lopez non "andava in voce", cioè non faceva lo speaker. Scriveva notizie e *features*, che altri leggevano al microfono. La mole di lavoro era notevolissima. Appena assunto, gli toccò il turno di notte per ben cinquantaquattro giorni di fila. La sede dell'Overseas Branch dell'OWI era stata appena trasferita, in piena estate '42, all'angolo

Nella pagina accanto, sovraccoperta de *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, prima edizione italiana, Torino, Einaudi, 1966.
Qui sotto, Roberto S. Lopez (seduto) con il fratello minore Guido e la madre Sisa Tabet Lopez.

tra la 57esima Strada e Broadway.
Nel gennaio del '43, gli uffici dell'OWI a New York accoglievano circa tremila persone, di cui almeno un quinto stranieri. La maggior parte di questi ultimi lavorava nelle sezioni estere della *Voice of America*, che all'epoca preparava circa mille programmi al giorno in ventisette lingue diverse: una Babele, dominio di John Houseman (Bucarest, 22 settembre 1902-Malibù, Los Angeles, 31 ottobre 1988), il celebre regista e produttore teatrale, che ci ha lasciato una delle più vivide descrizioni del periodo "eroico" della *Voice of America*.
L'Italian Desk (o Service) – racconta Houseman nelle sue memorie (*Front and Center*, 1979) – era il terzo per dimensioni, dopo quello francese (ma i francesi «non distorcevano le notizie come gli italiani») e dopo quello tedesco. Al tempo dello sbarco in Sicilia (10 luglio 1943) contava circa settanta persone, che erano «una costante fonte di divertimento e di esasperazione. […]. L'idea di trasmettere messaggi così come li ricevevano dagli organi di controllo sembrava loro assolutamente ripugnante». Insomma, un ambientino vivace e nervosetto.
Purtroppo pochi sono i testi sopravvissuti delle trasmissioni di Lopez. Sufficienti, però, per sottolineare alcune delle sue costanti (in linea con le direttive della propaganda americana, meno "punitive" di quelle inglesi, nei riguardi dell'Italia): la netta separazione fra le responsabilità del regime fascista (e della monarchia) e quelle del popolo italiano; l'invito ad accettare, in quest'ottica, la politica della «resa incondizionata», sostenuta da Roosevelt e Churchill; l'appoggio ai bombardamenti alleati – causati dall'aggressione nazifascista – come strumento per arrivare a una conclusione più rapida del conflitto. Tutto ciò avendo in mente «un'Italia postbellica ispirata a ideali repubblicani, laici e liberal-socialisti» (così lo storico Antonio Varsori, in un libro dedicato nel 1990 all'*impegno politico e civile* di Roberto).
Ed eccoci quindi a uno dei momenti cruciali per la storia dell'Italia durante la guerra, il 25 luglio

del '43, allorché tra la sorpresa generale si assisteva alla caduta di Mussolini e alla nomina a primo ministro del maresciallo Pietro Badoglio. Quel giorno il presidente americano si trovava nel suo cottage Shangri-La – oggi Camp David (Maryland), circa 60 miglia a nord di Washington – con due fra i suoi più stretti collaboratori, Sam Rosenman e il ricordato Bob Sherwood, responsabile dell'Overseas Branch dell'OWI. Lavoravano tutti insieme a un discorso di Roosevelt. La quiete della bella località collinare fu però improvvisamente turbata, nel tardo pomeriggio, da una telefonata di Steve Early, addetto stampa del presidente, che da Washington annunciava le drammatiche notizie italiane, comunicate però dalla poco attendibile *Radio-Roma*. Fino a sera il presidente non riuscì ad avere conferme. Rientrato a Washington, telefonava a Churchill (a Londra era notte fonda) che finalmente gli confermava quanto accaduto.

Qualche ora prima, ignaro di quanto stava succedendo in Italia, Roberto Lopez, ormai promosso *script editor*, passeggiava dalle parti della 42esima Strada. In quella afosa domenica di luglio era di riposo. Giunto a Times Square, diede distrattamente una sbirciata al tabellone luminoso su cui scorrevano le ultime notizie. Fu così che gli capitarono sott'occhio le clamorose novità italiane. E fece subito di corsa i quindici isolati che lo separavano dall'ufficio.

Alla *Voice of America* regnava, comprensibilmente, un caos assoluto. Come comportarsi? La giornata festiva rendeva difficili le comunicazioni con lo State Department e le direttive sull'Italia erano piuttosto vaghe. Le ultime, approvate il 21 febbraio 1943, dicevano: «Il "Fascismo" include non solo Mussolini ed i suoi complici politici e militari, ma anche la Casa Savoia, che ha tradito l'Italia consegnandola al fascismo, e gli industriali che hanno sostenuto il fascismo». Un messaggio congiunto di Roosevelt e Churchill del 17 luglio poteva essere interpretato nello stesso senso.

Assente Sherwood, il suo vice all'OWI (James Warburg, della famiglia dei banchieri) si assunse in pieno la responsabilità di decidere. E raccomandò di trattare l'evento «freddamente e senza alcun giubilo», tenendo presente, comunque, che non faceva alcuna differenza «se la *leadership* apparteneva a Mussolini o Badoglio oppure al re». L'intrinseca ambiguità della politica estera americana consentiva quindi alla linea *liberal* di prevalere, spingendo però l'OWI su un terreno piuttosto accidentato.

Così, quella fatidica sera del 25 luglio, Lopez si sentì pienamente autorizzato ad attaccare con durezza Vittorio Emanuele III: «Il proclama di Badoglio esorta gli italiani a stringere le file attorno al re imperatore. Il re è stato fatto imperatore da Mussolini e da Badoglio. Il popolo italiano non è stato consultato. Il popolo italiano non è impegnato».

Ma la *Voce dell'America* andava ben oltre. Quella sera stessa Warburg si risolveva a trasmettere alcuni passaggi di un commento radiofonico appena pronunciato dal noto *columnist* del *New York Post*, Samuel Grafton: «Il fascismo è ancora al potere in Italia. Ha soltanto mutato volto. Il fascismo italiano si è colorito guance e labbra, e sta cercando di capire se un sorriso non sarà più produttivo del famoso cipiglio con cui ha così a lungo convissuto. Il piccolo re deficiente [«*the moronic little king*»], che è stato alle spalle di

Mussolini per ventun anni, ha mosso un passo in avanti. Questo è un minuetto politico e non la rivoluzione che stavamo aspettando».
Affermazioni assai aspre, che Warburg intendeva far andare in onda una sola volta, e unicamente in inglese. Invece, per un disguido, il testo veniva trasmesso per ben sei volte. Così il 27 luglio Arthur Krock, corrispondente da Washington del *New York Times* e critico acerrimo del presidente Roosevelt, si scagliò in prima pagina contro l'OWI, accusandolo di aver fissato autonomamente la linea da seguire nei confronti dell'Italia e di aver reso problematiche eventuali trattative con il re e Badoglio.
L'OWI era nei guai. Quello stesso 27 luglio, nel pomeriggio, Roosevelt convocava una conferenza stampa e dichiarava pubblicamente che né lui né Sherwood avevano autorizzato la trasmissione incriminata. Del resto, Churchill aveva appena informato il presidente americano, con una certa brutalità, che lui «avrebbe trattato con qualsiasi governo italiano non fascista in grado di consegnare la merce [«*deliver the goods*»], cioè di firmare la resa. Il discutibile concetto, dopo qualche oscillazione da parte di Roosevelt, veniva da questi avallato in una nuova conferenza stampa, il 30 luglio.
Oramai la *Voice of America* doveva rientrare nei ranghi, rinunciando alla «strategia della verità» e subordinando l'approccio *liberal*, prevalente nei dirigenti dell'epoca, alle esigenze bellico-militari e a quelle degli ambienti più moderati.
Si può immaginare il disagio di Lopez, in una situazione del genere. Gli riusciva ancora nel mese di agosto di lanciare alcuni strali antimonarchici e antibadogliani, che sfuggivano alle maglie della censura. Ma la sua era una "fronda" impraticabile. Si profilava così la necessità di una scelta drastica. Che maturava l'8 settembre 1943. Dovendo dare la notizia dell'armistizio, Maurice English, dalla primavera del '43 responsabile dell'Italian Desk, incaricava Lopez di scrivere il pezzo principale. Consegnandogli il materiale giornalistico grezzo giunto da Washington, gli diceva: «Bada che dobbiamo tradurre alla lettera: "oggi l'Italia si è arresa"». Immediata la reazione dell'intransigente Lopez: «È il fascismo che si arrende, non l'Italia!».
English insisteva, riaffermando il vincolo delle direttive, ma senza successo. Chiamava allora una segretaria e iniziava lui stesso a dettare. Roberto, indispettito, strappava il foglio dalla macchina da scrivere, obbligando English a trasferirsi in un altro ufficio per procedere. Terminato il lavoro, intimava al suo collaboratore di adeguarsi o di rassegnare le dimissioni. Fuori di sé, Lopez gettava sul tavolo la tessera dell'OWI e se ne andava sbattendo la porta. Ma era costretto a tornare nell'ufficio del suo capo perché, senza quel documento, le guardie all'ingresso non lasciavano uscire nessuno.
Per lui, anche economicamente, un salto nel buio. Ma sopravvisse insegnando dapprima al Brooklyn College (1943-1944), in seguito alla Columbia University (1944-1945). Finché nel 1946 sposava la fidanzata Claude-Anne – poi grande specialista di Benjamin Franklin – e veniva accolto a braccia aperte, questa volta per sempre, dalla Yale University, del cui programma di studi medievali sarebbe diventato la prestigiosa colonna portante.

Sandro Gerbi

COME FABRIANO OTTENNE UN PRIMATO MONDIALE

LUNGO LA VIA DELLA CARTA

DAL '200 AL GRANDE SVILUPPO CON L'INVENZIONE DELLA STAMPA, IL DECLINO NEL '700 E LA RINASCITA

di LORENZO GAETANI

Dall'Asia all'Europa e poi di nuovo in tutto il mondo, la vita e la storia della carta a mano si sono sviluppate lungo una linea continua fatta di invenzioni geniali, piccole intuizioni e grandi rivoluzioni tecnologiche, tutte partite da un piccolo borgo del Centro Italia lungo le rive del fiume Giano, Fabriano. Poche città possono vantare già a partire dal loro stemma un'attestazione storica come quella di Fabriano: «*Faber in amne cudit, olim cartam undique fudit*» ("Il fabbro sul fiume batte, un tempo la carta ovunque sparse") è la dichiarazione in calce all'insegna comunale di Fabriano, che sottolinea il primato internazionale raggiunto dalla cittadina marchigiana dal XIII secolo a oggi nella produzione e nel commercio della carta cosiddetta *a mano*.

Per comprendere appieno il valore storico e culturale della produzione della carta a mano di Fabriano è di rigore visitare il Museo della carta e della filigrana e la Fondazione Fedrigoni Fabriano. Il Museo è ospitato all'interno dello splendido isolato monumentale dell'ex Convento dei Domenicani, situato nel centro storico della città; la Fondazione Fedrigoni Fabriano ha invece sede nel suggestivo complesso industriale delle storiche Cartiere Miliani.

La città di Fabriano si trova lungo una delle vie del Centro Italia frequentate fin da epoca romana da commercianti e pellegrini. Sfruttando percorsi relativamente sicuri e meno faticosi, i viandanti attraversavano gli Appennini in senso longitudinale in entrambe le direzioni all'altezza di Ancona e, lungo il cammino, trovavano riparo dove potevano ristorarsi, mercati dove fare gli scambi e banchi di prestito dove ottenere nuova moneta per continuare il viaggio o chiudere un affare. Durante il Medioevo, specificamente a partire dalla seconda metà del XIII secolo, un particolare dinamismo economico connota questi territori, dove

Qui sotto, panorama della Cartiera Centrale di Fabriano durante l'uscita del personale, 1901 (Fondazione Fedrigoni Fabriano, Archivio Storico Cartiere Miliani Fabriano - ASCMF).

si diffondono, con il supporto tecnologico, finanziario e commerciale di cittadini e mercanti della zona, decine di laboratori di mastri cartai (le *gualchiere*) per la produzione del nuovo materiale scrittorio, la carta bambagina, in uso crescente in Italia e in Europa. Se la tecnica per la produzione della carta a base di fibre di cotone sembra essere stata appresa in questi territori da alcuni arabi fatti prigionieri durante uno dei frequenti assalti contro la città di Ancona, sicuramente la presenza durante tutto l'anno di abbondante acqua e di capitali relativamente importanti per la realizzazione degli impianti, ha fatto il resto. A validare queste ipotesi, un documento datato 1264 attesta che a Fabriano si produce la cosiddetta carta bambagina. È l'inizio della rivoluzione, e della fortuna, della carta di Fabriano, prodotta a mano a partire dal cotone.

La carta, innovazione a servizio dell'uomo

Analizzando con più attenzione la storia economica della zona compresa tra Ancona, Urbino e Macerata, in particolare a Fabriano risulta evidente che a fine Duecento le due maggiori corporazioni che emergono per potenza e dimensioni sono quelle dei mercanti e dei lanaioli. L'arte della lana consisteva all'epoca nella cardatura, tessitura e tintoria con un ciclo completo che andava dal reperimento della materia prima alla commercializzazione del prodotto finito. Si noti bene che oltre a disporre di una sede corporativa propria, i lanaioli possedevano un edificio per il purgo dei panni e numerosi locali attrezzati per la lavorazione, denominati *gualcherie* o *gualchiere*. Perciò è presumibile che artigiani mastri cartai, non ancora riuniti in una loro autonoma corporazione, operino in un settore in fase di sviluppo e di sperimentazione promosso dalla stessa arte della lana a cui, in un primo tempo, appartengono per identità di interessi e di colleganza. La specificazione *gualchiera a cincis* diviene infatti il termine più diffuso per indicare il piccolo opificio ubicato presso gli argini del fiume Castellano (oggi Giano) e predisposto per la lavorazione della carta bambagina.

I MONUMENTI DI FABRIANO

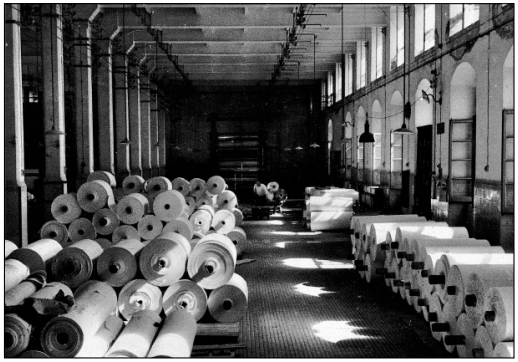
Qui sotto, Cartiera Centrale di Fabriano, deposito delle bobine di carta, 1926; in basso, Fiera Campionaria di Milano, Padiglione Cartiere Miliani Fabriano, 1936. Nella pagina accanto, Cartiera Centrale di Fabriano, Reparto 4 Tini, 1905; sotto, la Sala allestimento, 1926 (Fondazione Fedrigoni Fabriano - ASCMF).

DIETRO LE QUINTE DEL LIBRO

L'abilità creativa dei primi artigiani favorisce rapidamente la crescita qualitativa e quantitativa della produzione e perfeziona le rudimentali tecniche di lavorazione a tal punto che nel giro di pochi decenni Fabriano diventa la culla dell'arte della carta in Europa.

Sfugge alla ricerca storica, in quanto non sono riportate tracce scritte in proposito, l'introduzione della rivoluzionaria pila idraulica a magli multipli per battere gli stracci da cui si ricava la poltiglia per la pasta da carta, che sostituisce così il mortaio di pietra e il pistone di legno azionato a mano usato dagli arabi. Questa soluzione tecnica porta di fatto allo sviluppo di una specifica e unica protoindustria marchigiana della carta.

Ma l'ingegno di queste zone non si arresta, infatti ricercando soluzioni per certificare l'unicità delle proprie carte i maestri fabrianesi, prendendo spunto dalle marche dei lanaioli, intrecciano tra le vergelle e le catenelle dei propri telai dei segni e dei marchi. Sono i cosiddetti *invisibili segni d'acqua*, quella che oggi chiamiamo filigrana (*watermark* in inglese), che, visibili solo se illuminati in controluce, sono a garanzia dell'originalità e unicità del prodotto, della sua qualità e della sua impossibile contraffazione. La carta a mano di Fabriano è riconoscibile e addirittura personalizzabile perché è filigranata. Piace segnalare che nel Trecento i segni più ricorrenti sono: il grifone, i fiori, il monte, il cappello, il leone, la cicogna, la corona, il cavallo, la campana, il becco, il mezzo cervo, la bilancia, il melograno, l'angelo, la mannaia, il giglio, il drago, il forcone, l'aquila, San Giovanni, la spada, la mezza luna e le stelle.



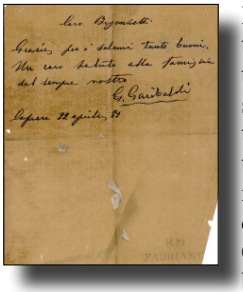
A monte del processo di lavorazione e alla base del rivoluzionario prodotto cartaceo c'è l'opera di reperimento della "preziosa" materia prima, consistente in partite di cenci che i mercanti convogliano a Fabriano dai centri vicini. I cenci in genere sono divisi in *boni*, *grossi*, *vergati*, *paratura* e *schuoso*. Dopo la pesatura sono trasportati nelle valchiere dove il cenciaio provvede alle successive fasi di preparazione: *scrollatura*, *arcapatura* e *scieglitura*. L'uso della calce lascia intendere che

il processo prosegue con le operazioni di macero e di battitura con le pile a magli multipli. La pasta così ottenuta viene in seguito trasformata in fogli ad opera del *lavorente* coadiuvato dal *ponitore*, mentre altri cartai provvedono alla pressatura, allo stendaggio, alla collatura e di nuovo alla stenditura. Le successive operazioni di allestimento, quali la satinatura, piegatura e impaccatura, sono eseguite dai *cialandratori* (è infatti chiamata *cialandra* l'utensile per lisciare la carta) i quali, nelle loro botteghe entro le mura cittadine, provvedono alla *affinatura* dei fogli per poi raggrupparli in risme (*aquaternare*) pronte per la spedizione in balle protette da carta grossolana (da imballaggio) e rivestite di pesante tela in previsione dei disagi e dei rischi da affrontare durante il trasporto.

Le tecniche innovatrici introdotte e perfezionate dai fabrianesi influiscono in modo determinante sulla resistenza al tempo e agli agenti patogeni e sulla qualità ottica e di assorbimento dell'inchiostro della carta, che diviene gradatamente la materia scrittoria più diffusa e più conveniente perché meno costosa della pergamena e degli altri materiali usati prima della sua invenzione.

In tarda epoca comunale, dal 1378 al 1435, a Fabriano si afferma la signoria dei Chiavelli, antichi feudatari del contado assoggettati a Fabriano durante la formazione del libero comune. I sicuri profitti che si ricavano dall'arte cartaria inducono i Chiavelli a incrementarne lo sviluppo con l'acquisto di gualchiere, che rilevano da piccoli imprenditori eliminati dalla concorrenza, e a dar vita a società commerciali alle quali partecipano con l'impiego di ingenti capitali.

Con la nuova tecnica dei caratteri mobili per la stampa e una forma sempre più organizzata di proto-imprenditoria, la carta nella seconda metà del XV secolo assume il ruolo di strumento e di veicolo insostituibile per la diffusione della cultura e dell'informazione. Dal Rinascimento in poi la carta si afferma come l'unica materia, la più leggera e delicata ma anche la più tenace e funzionale, a cui l'uomo affida la parola scritta per comunicare e tramandare il suo pensiero e le opere del suo ingegno.



La situazione muta completamente agli inizi del Settecento, quando le cartiere in attività a Fabriano si riducono a tre. Il declino dell'arte cartaria nel borgo marchigiano è dovuto alla nuova gabella imposta dalla Reverenda Camera Apostolica, che incide in modo esorbitante su ogni risma di carta esportata e dunque rende diseconomica la produzione della stessa carta. In effetti la perdita di competitività dipende anche dal mancato aggiornamento delle tecniche di lavorazione concernenti l'imbiancamento, l'uso di incollaggi più dolci, il perfezionamento delle carte per la stampa e per il disegno, miglioramenti introdotti invece con successo dalle industrie francesi, tedesche, inglesi, olandesi, che riescono a imporre sul mercato prodotti più qualificati e competitivi di quelli fabrianesi. Il Settecento si caratterizza per essere stato un periodo relativamente buio per Fabriano e per la sua rinomata produzione, allontanando di fatto la cittadina marchigiana dal resto dell'Italia e dai centri culturali europei.

Un luogo, una produzione, un'azienda e un marchio

La ripresa del settore cartario a Fabriano è attribuita all'opera di Pietro Miliani (Fabriano, 1744-ivi, 1817) che, da modesto dipendente, diviene prima conduttore e poi proprietario di cartiere. Dalla associazione con Antonio Vallemani, nobile fabrianese, nasce nel 1782 la cartiera Miliani che in breve tempo raggiunge un alto grado di efficienza degli impianti e di sviluppo commerciale dovuto soprattutto alle capacità imprenditoriali del titolare, il quale con sicurezza e tenacia punta al miglioramento qualitativo del prodotto (carta da stampa, scrittura, disegno e incisione), affrontando ingenti spese per rinnovare l'attrezzatura degli opifici e usando i più moderni ritrovati tecnici per la fabbricazione della carta.

Ottenuta l'affermazione del prodotto fabrianese e riconquistati i mercati italiani ed esteri, Pietro Miliani può prendere in affitto la cartiera Mariotti di Fabriano e la Bezzi di Pioraco (Macerata); inoltre può rendersi indipendente dalla società con Vallemani e acquistare la cartiera Sera-

Nella pagina accanto, Stabilimento Centrale di Fabriano, "contatura" della carta, 1954-1955; sotto, lettera di Giuseppe Garibaldi a Benigno Bigonzetti, 1881 (Fond. Fedrigoni Fabriano - ASCMF). Qui sotto: raggiunta una prevista quantità di fogli, questi vengono sottoposti a pressatura con gli antichi magli multipli (Museo della carta e della filigrana di Fabriano, fotografia di Adriano Maffei).

fini, sperando così, da vero precursore, di costituire un unico complesso industriale che riunisca le piccole imprese che operano nella sua città. Un disegno intelligente e ambizioso che verrà realizzato dai suoi discendenti Giuseppe e Giambattista.

La storia delle cartiere di Fabriano sono e rappresentano la storia dell'industria italiana ripercorrendo le tappe delle rivoluzioni che ne hanno caratterizzato l'evoluzione, l'introduzione del vapore, dell'elettricità e della elettronica. Nel 1851 le Cartiere Pietro Miliani Fabriano partecipano all'Esposizione di Londra e ricevono una medaglia d'oro all'eccellenza. La trasformazione delle cartiere in un moderno complesso industriale è ormai completata. Nel 1947 le Cartiere Pietro Miliani Fabriano, nazionalizzate dal 1931, vengono ufficialmente rinominate Cartiere Miliani Fabriano. Nel 1971 il designer Carlo Cattaneo disegna l'iconico logo con cui le cartiere di Fabriano sono conosciute in tutto il mondo. Nel 2002, infine, le Cartiere Miliani Fabriano sono acquisite dal Gruppo Fedrigoni di Verona.

La produzione della carta a mano di Fabriano avviene ancora oggi attraverso un processo sostanzialmente invariato. Un processo che da settecento anni garantisce un prodotto unico che è stato a servizio dell'uomo assecondandone le necessità e l'ambizione, come il prestigio e il potere, la creatività e l'estro, l'attenzione per i dettagli e la ricerca del bello, della qualità assoluta.

Oggi la gamma di prodotti della Fabriano comprende svariati tipi di carte cosiddette *cotone*, da quelle tradizionali a mano per la scrittura, il disegno e l'incisione a quelle con un impasto misto con percentuali variabili di cotone e fibre vegetali che sono sicuramente più versatili, più economiche e più adatte alla stampa digitale e ad usi creativi. Un importante settore merceologico occupato da "sempre" dalle carte Fabriano è quello delle carte valori, cioè la carta utilizzata dalle Zecche di Stato di tutto il mondo per stampare le proprie valute; a solo titolo di esempio, almeno il 35 per cento degli euro circolanti in Europa sono stampati infatti sulla carta per banconote prodotta a Fabriano, e a questi si aggiungano i franchi svizzeri, i bolívares venezuelani e le rupiahs indonesiane… Ad ognuno, possiamo così concludere, la propria carta!

Lorenzo Gaetani

A SESTO SAN GIOVANNI LA CASSAFORTE DELLA STORIA OPERAIA

SE IN FABBRICA SI LOTTAVA

DOCUMENTI, LIBRI, BANDIERE E VOCI DI LAVORATORI PER RICOSTRUIRE LE BATTAGLIE PROLETARIE

di DEBORA MIGLIUCCI

Nella pagina accanto, Silvestre Loconsolo, *Alfa Romeo, stabilimento del Portello. Assemblea dei lavoratori con Bruno Trentin al microfono*, Milano, 1° ottobre 1970.
Qui sotto, manifesto per il 1° maggio 1980, disegno di Giò Pomodoro ©Archivio del Lavoro.

A Sesto San Giovanni, in una sede da poco rinnovata, risiede la cassaforte storica della Cgil di Milano e della Lombardia. Si chiama Associazione Archivio del Lavoro e dagli anni Settanta del secolo scorso custodisce la memoria dei lavoratori. Documenti, libri, fotografie, manifesti, contratti di lavoro, riviste, giornali di fabbrica, medaglie, tessere, bandiere, voci operaie, filmati. Tutto questo è conservato in Via Breda 56, nella ex Stalingrado d'Italia. Il simbolo che la contraddistingue è stato disegnato e gentilmente donato da Luigi Veronesi (Milano, 1908-ivi, 1998), artista comunista e partigiano che durante la Resistenza era stato il falsario ufficiale del Movimento di liberazione nazionale.

Un po' di storia dell'ente conservatore

L'Archivio del Lavoro, nella veste attuale, si costituisce nel 1997 in continuità con l'archivio storico camerale – di cui si dirà più avanti – per volontà della Camera del Lavoro di Milano e delle federazioni di categoria dei pensionati, dei lavoratori dei trasporti e della logistica, dei bancari e dei chimici. Vi aderisce successivamente la Fiom-Cgil di Milano facendovi confluire i suoi fondi storici. Gli scopi statutari dell'Associazione prevedono la conservazione e la valorizzazione del vasto patrimonio storico della Cgil e delle sue categorie e la consulenza specializzata a sostegno di altri soggetti che conservano documentazione sul movimento sindacale.
Il primo nucleo documentale fu rinvenuto nel 1974, anno in cui la Camera del Lavoro di Milano decise di investire sulla propria storia. Si è

trattato della prima esperienza locale in Italia; allora la Cgil poteva contare solo sull'archivio storico nazionale, le cui carte erano però conservate ad Ariccia (Roma), presso la scuola di formazione sindacale. Il primo nucleo di carte giaceva abbandonato da decenni nelle cantine della sede camerale, in Corso di Porta Vittoria 43. Fu l'allora segretario Lucio De Carlini che, avvalendosi della consulenza di Adolfo Scalpelli (a quel tempo direttore dell'Istituto milanese per la storia

del 1976 alla presenza del sindaco di Milano, Carlo Tognoli, e del segretario della Cgil Aldo Bonaccini. Nel 1993 per risolvere il problema della carenza di spazio e del peso delle carte, l'Archivio si trasferisce a Sesto San Giovanni, in Via Breda 56 – sede appositamente ristrutturata e dotata di armadi compatti – nello stesso edificio che fino al 2019 ha ospitato anche la Camera del Lavoro sestese e che ancora oggi è sede della Fiom Lombardia. I locali sono stati ricavati da una ex bocciofila, il circolo *Albero*, e ristrutturati appositamente mantenendo la configurazione storica originale. Dal 2021 l'Archivio del Lavoro ha acquisito anche gli uffici della ex Camera del Lavoro e dispone quindi di tre depositi, di una sala convegni e di una sala studio.

della Resistenza e del movimento operaio), decise di gestire direttamente la documentazione con l'istituzione di un archivio storico. Nel dicembre 1974 iniziava così l'avventura dell'Archivio storico Cgil con il censimento e successivamente il riordino di una mole di documentazione che nessuno in Camera del Lavoro si immaginava potesse essere depositata nelle umide cantine del palazzo di Porta Vittoria. La documentazione, relativa agli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, fu immediatamente traslocata nei locali del sesto piano, che diventarono la prima sede della cassaforte storica della Cgil milanese. L'Archivio storico venne inaugurato ufficialmente il 22 ottobre

Un patrimonio di oltre 3 chilometri

Lo straordinario patrimonio conservato – riconosciuto nel 1976 e nel 2013 di notevole interesse

A sinistra, Silvestre Loconsolo, *Assemblea congressuale alla GTE. Luciano Lama discute con i lavoratori*, Cassina de' Pecchi (Milano), 15 maggio 1973. Sotto, *Il Trasformatore*, febbraio 1969. Qui, Silvestre Loconsolo, *Sciopero nazionale unitario dei lavoratori metallurgici per il contratto*, Sesto San Giovanni (Milano), 27 aprile 1966. In basso, *Il Televisore*, aprile 1969 ©Archivio del Lavoro.

storico da parte della Soprintendenza archivistica per la Lombardia – è un *unicum* nel panorama sindacale italiano, poiché testimonia l'attività della Cgil milanese e regionale e di tutte le sue categorie, dal secondo dopoguerra fino agli anni recenti. Operai, impiegati, insegnanti, tramvieri e ferrovieri, contadini e mungitori, precari e subordinati, tutti trovano ospitalità tra gli scaffali e le cassettiere della Storia. L'Archivio è quindi il custode di una parte importante e non secondaria della storia italiana del XX secolo: le lotte per il miglioramento delle condizioni di lavoro e per la democratizzazione della società; le iniziative a sostegno della pace e della solidarietà tra i popoli; l'ottenimento dei diritti civili; la critica al capitalismo; l'evoluzione delle relazioni industriali e il processo di deindustrializzazione; la rappresentanza degli interessi dei lavoratori migranti, precari e poveri.

il televisore
aprile 1969
Periodico Aziendale dei lavoratori della PHILIPS
a cura della Sezione Sindacale F.I.O.M. - C.G.I.L. - Via E. Arosio 6 - MONZA - Supplemento a "IL METALLURGICO"

Cosa conserva? Enumerando le differenti tipologie di materiale ci si può fare un'idea della vastità e della complessità dell'Archivio del Lavoro.

1. Gli archivi e i fondi archivistici. Stiamo parlando di 3 chilometri di documenti cartacei sulla storia del movimento dei lavoratori e delle rappre-

ABBADO ALL'INNOCENTI

Qui sotto, Silvestre Loconsolo, *Fabbrica Innocenti Leyland (Innse). Nel salone mensa un concerto dell'orchestra della Scala; Claudio Abbado dirige l'orchestra*, Milano, 10 settembre 1975.
Sotto, il Bollettino interno della Sezione Sindacale Aziendale Innocenti, luglio 1969 ©Archivio del Lavoro.

sentanze di fabbrica. Scorrendo gli inventari si scoprono nomi evocativi di un passato fortemente produttivo: la Falck, l'Alfa Romeo, la Borletti, la Montedison, l'Autobianchi, la Innse, la Carlo Erba, la Gte Autelco, l'Italtel, la Pirelli. A questi si affiancano gli archivi di tutte le categorie sindacali della Cgil: i metalmeccanici della Fiom, il sindacato scuola (oggi Federazione Lavoratori della Conoscenza), il sindacato dei chimici e dei tessili (oggi Filctem Cgil), il sindacato dei lavoratori della terra e dell'industria alimentare (oggi Flai Cgil), ecc.

2. L'Archivio fotografico. Decine di migliaia di immagini tra stampe e negativi, che raccontano le lotte dei lavoratori, i loro volti, gli slogan, i luoghi di produzione. Il *Fondo Silvestre Loconsolo*, fotografo operaio e militante, è forse il più organico e testimonia dell'azione sindacale e delle battaglie del lavoro durante gli anni Sessanta e Settanta. Il fondo fotografico del quotidiano *l'Unità* sulla cronaca sindacale, il *Fondo Marino Bonino* sugli ambienti di lavoro e le fabbriche metalmeccaniche milanesi. E infine il *Fondo Ritratti della Camera del Lavoro di Milano* che conserva i volti e i primi piani dei più importanti dirigenti della Cgil e dei protagonisti della storia del Novecento.

3. La Biblioteca specializzata. In catalogo si contano 20.000 volumi, provenienti dal mondo sindacale e presenti sull'Indice SBN.

4. L'Emeroteca. È l'area destinata ai giornali, alle riviste scientifiche, ai bollettini sindacali, ai fogli unici di commissioni interne e di consigli di fabbrica, oltre a 3.500 testate sul diritto del lavoro, sulle relazioni industriali e sulla storia contemporanea. È conservata, inoltre, la raccolta completa dell'*Avanti!*, edizione milanese, dal 1945 al 1992.

Qui sotto, manifesto *14 luglio, Festa della fraternità, Festa del popolo*, firmato L. Veronesi. In basso, tessera di iscrizione alla Camera del Lavoro di Milano e Provincia, agosto 1945 ©Archivio del Lavoro.

5. La Raccolta dei contratti di lavoro. La preziosissima raccolta dei contratti di lavoro è unica in Italia ed è composta da circa 17.000 contratti, che sono incrementati costantemente da nuove acquisizioni.

6. La Raccolta di bandiere e stendardi. Sono presenti decine di pezzi unici, che testimoniano l'identità e l'iconografia dell'organizzazione dei lavoratori.

7. La Raccolta di manifesti. Si compone di circa 10.000 esemplari e costituisce la rappresentazione visiva delle proposte e delle rivendicazioni del mondo del lavoro.

8. Videoteca. Conserva materiali audiovisivi su supporti diversi, 16 e 18 mm, Vhs, Dvd. Di particolare interesse sono i filmati girati da Giuseppe Loi e da Silvestre Loconsolo, che sono stati riversati in file e in Dvd per renderne possibile la fruizione. A questo materiale tradizionale si sono affiancate nel corso degli ultimi anni le interviste filmate di alcuni protagonisti dell'attività sindacale.

CONFEDERAZIONE
GENERALE DEL LAVORO

CAMERA DEL LAVORO
di MILANO e PROVINCIA

Il compagno Festa Giulietta
si è iscritto alla Camera del Lavoro
Federazione
il 1-8-1945

Il Segretario della Lega

1945 TESSERA PROVV. N. 431576

9. La Fonoteca. Alcune centinaia di interviste ai protagonisti del sindacato milanese e le registrazioni audio di convegni, congressi, direttivi e riunioni della Cgil di Milano e della Lombardia.

10. La Raccolta di materiale iconografico. Si conserva un ampio e variegato insieme di opere d'arte donate o acquistate dalla Cgil negli anni, di gadget provenienti dai sindacati di tutto il mondo, di gagliardetti e distintivi, e una serie di medaglie risalenti alle società di mutuo soccorso ottocentesche.

Per valorizzare l'immenso patrimonio e dare impulso alle ricerche in campo sindacale, nel 2001 è nata altresì una collana editoriale, che ospita lavori sulla storia del sindacato, dell'economia e delle relazioni industriali, edita da Unicopli dal 2009 al 2019 e attualmente da Biblion Edizioni.

Debora Migliucci

L'INCERTO FUTURO DELLA PALATINA DI PARMA

GENESI DI UNA BIBLIOTECA

È FIGLIA DEI LUMI, NATA IN QUEL '700 FELICE PER LA DIFFUSIONE DELLA CONOSCENZA, MA OGGI RISCHIA DI ESSERE MERA APPENDICE MUSEALE, LUOGO NON DI RICERCA MA DI ESPOSIZIONE DI LIBRI

di GIORGIO MONTECCHI

Tra le biblioteche storiche italiane quella di Parma è tra le meno longeve. Le sue origini infatti non si perdono nella notte dei tempi come quelle di molte sue consorelle: essa è stata progettata *ex novo* nel XVIII secolo, quando lo Stato moderno cominciava a farsi carico non solo della sicurezza dei sudditi ma anche della loro salute e della loro istruzione non più lasciate in appannaggio quasi esclusivo alle istituzioni ecclesiastiche, ma accolte e inserite all'interno della compagine delle istituzioni pubbliche, spesso in aperta sfida o, a volte, in pieno accordo con l'autorità della Chiesa. D'altronde fu in quegli anni che, di comune accordo, fu abolito nell'Europa cattolica l'ordine dei Gesuiti che fino ad allora aveva più degli altri interferito nell'educazione dei giovani e nella gestione delle attività culturali, avendo anche di mira la stessa formazione dei ceti dirigenti.

Verso la metà del Settecento le biblioteche palatine erano considerate strettamente funzionali alla vita della corte anche se da secoli erano aperte all'uso dei letterati e degli studiosi. Fu così che la biblioteca dei Farnese di Parma seguì le sorti della corte e fu portata a Napoli da Carlo di Borbone, figlio di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese, quando nell'anno 1734 divenne re di Napoli e l'anno seguente anche re di Sicilia, rinunciando così al Ducato di Parma sul quale, nel 1748, si sarebbe insediato il fratello Filippo I di Parma. Questi diede inizio a una decisa politica di rinnovamento e di contrasto alle ingerenze ecclesiastiche grazie all'azione del suo ministro

AD IMMAGINE DELLA DUCHESSA
Qui sotto, il maestoso Salone Maria Luigia, inaugurato dalla duchessa nel 1837 nella Biblioteca Palatina di Parma.

Guillaume du Tillot, che chiamò per questo a Parma personalità di rilievo in ogni campo del sapere: l'architetto lionese Ennemond Alexandre Petitot, il tipografo saluzzese Giovanni Battista Bodoni, il filosofo Étienne Bonnot de Condillac e l'antiquario ed erudito torinese Paolo Maria Paciaudi.
Nominato regio bibliotecario e regio antiquario dal duca, Paolo Maria Paciaudi giunse a Parma nel dicembre dell'anno 1762 e intraprese l'arduo compito di rimettere in piedi la biblioteca e il museo ducali, dopo le spoliazioni subite dal trasferimento delle raccolte librarie e antiquarie a Napoli. Riuscì in poco tempo a raccogliere da diverse località della Penisola cimeli e collezioni di valore tanto da formare sia una biblioteca consistente arricchita anche da libri provenienti dalla corte, sia un museo ducale nel quale fece giungere anche i reperti degli scavi di Velleia da lui diretti. Sia la biblioteca sia il museo erano per lui due istituzioni del Ducato, ciascuna con proprie specifiche finalità al servizio dei sudditi: la biblioteca godeva di una sua autonomia ed era al servizio non del museo ma di quanti avessero desiderato crescere nel mondo delle scienze e delle lettere.
Con questa prospettiva la biblioteca incrementò da allora le sue raccolte e i suoi servizi nelle diverse stagioni politiche e culturali attraversate. Crebbe fino ad occupare una seconda galleria e altri locali sotto la direzione di Ireneo Affò, raggiungendo il suo massimo splendore sotto la duchessa Maria Luigia che inaugurò nel 1837 la maestosa sala a lei intitolata, e allargò allora i

propri confini culturali con l'acquisizione da parte del direttore Angelo Pezzana di manoscritti e libri a stampa orientali ed ebraici di Gian Bernardo de Rossi e altre collezioni di prestigio. Dopo l'unificazione italiana acquisì l'intera collezione della biblioteca di corte e ne derivò l'attributo di palatina. Fu allora che confluirono in essa, accanto a cospicue raccolte private, anche le librerie provenienti dai conventi e dai monasteri soppressi, come quella ad esempio dei benedettini di San Giovanni Evangelista di Parma.

Sui più di trecentomila volumi che ne costituivano il patrimonio si è abbattuta la violenza delle bombe il 13 maggio del 1944 con la perdita totale di ben quindicimila di essi. La biblioteca, come del resto anche la galleria, fu restaurata e una decina di anni più tardi fu aperta al pubblico con le collezioni interamente riordinate. Si scrisse allora che essa «è biblioteca di cultura generale ma rappresenta ancora la cultura di Parma e degli Stati di cui essa fu capitale», e si aggiungeva, a sottolinearne il ruolo pubblico, che «riceve per diritto di stampa un esemplare di ogni pubblicazione stampata od edita nella provincia» (*Annuario delle biblioteche italiane*, parte II, Roma, Palombi, 1958, II edizione, p. 96).

Chiunque abbia frequentato la Biblioteca Palatina di Parma nel corso degli ultimi decenni del secolo scorso è testimone della ricchezza di materiali, della vivacità intellettuale e delle opportunità di ricerca che essa offriva al suo pubblico sulla storia, sulla vita presente della città di Parma, dei suoi antichi domini e delle attuali relazioni culturali con altre città e altri Paesi. Non una biblioteca generica, ma la biblioteca della città di Parma al servizio dei ricercatori, degli studiosi e di ogni cittadino desideroso di conoscere e di apprendere. Fu, quella alle nostre spalle, una stupenda stagione per la Biblioteca Palatina.

Come ogni altra biblioteca storica si trova ora nella necessità di ripensare il suo futuro e di trovare uno spazio nei processi di lettura e di comunicazione del XXI secolo. È noto che la riforma Franceschini non ha tenuto in debita considerazione le biblioteche e gli archivi, privilegiando invece il rinnovamento dei musei e delle gallerie. Pare che nulla si sia deciso o fatto per rimediare alla grande carenza di personale qualificato di cui hanno bisogno le biblioteche italiane. Sembra quasi che per questa disattenzione legislativa le biblioteche corrano anche il rischio, in alcuni casi, di perdere la loro stessa autonomia scientifica qualora i dirigenti dei nuovi organismi territoriali, interessati anch'essi soprattutto ai musei e alle gallerie, non ne riconoscano appieno le specifiche finalità al servizio dello studio e della lettura. Privilegiandone in tal modo quasi esclusivamente la funzione espositiva, le trasformano di fatto in gallerie dei libri, in una sorta di musei del manufatto librario. A volte si ha l'impressione che i nuovi dirigenti, tagliando in un certo senso il cordone che le lega all'intera vita della città, riconoscano loro la sola funzione di documentare la vita dei musei e delle istituzioni culturali cui sono collegate, dimenticando le finalità e gli scopi che le biblioteche storiche avevano perseguito nei secoli precedenti.

Sembra che a questa trasformazione non sia rimasta del tutto estranea neppure la Biblioteca Palatina di Parma, che soffre assieme alle altre biblioteche italiane di una grande carenza di per-

IMMAGINI MITOLOGICHE
In questa pagina, particolare del soffitto del Salone Maria Luigia, con l'affresco di Francesco Scaramuzza *Prometeo che, protetto da Minerva, ruba una scintilla al Sole*, terminato nel 1834.

sonale, con la conseguente inadeguatezza dei servizi di informazione e di lettura per il pubblico. Carenze e disservizi che, nei mesi di separazione del Covid, hanno trovato nuova linfa e forse anche un insperato motivo per giustificare ogni forma di allontanamento del pubblico dalla biblioteca, rimasta chiusa anche quando altre biblioteche, come ad esempio la Biblioteca Esten-

se di Modena, erano già state aperte al pubblico senza restrizioni, tanto che – forse esagerando, ma non troppo – lo scrittore Guido Conti, una delle anime della vita culturale parmense, il 28 maggio 2022 ha scritto sulla sua pagina Facebook una sorta di epicedio *In morte della Biblioteca Palatina*, osservando tra l'altro che «sono spariti gli studenti che rendevano viva la biblioteca: due anni di Covid e difficoltà di accesso sempre più complicate, hanno reso la biblioteca un mortorio».

Sei mesi prima, nel novembre del 2021, Simone Verde, direttore del Complesso monumentale della Pilotta dall'aprile del 2017, dopo quattro anni di attività aveva illustrato gli obiettivi raggiunti e le prospettive per il futuro in una intervista a Federico Giannini pubblicata online in *Finestre sull'Arte* il 17 novembre 2021 col titolo *Pilotta, sta per finire il tempo della ricostruzione: iniziamo quello della ricerca*.

Nell'intervista l'attenzione è rivolta all'intero complesso della Pilotta, e la biblioteca è tenuta in considerazione per il nuovo ingresso separato che le era stato riservato, non più dal monumentale scalone centrale. Ne sono protagonisti il Gabinetto Disegni e Stampe, il Museo Archeologico, le Scuderie Ducali, l'Ala Nord, l'Ala Ovest, il Museo Bodoniano con la risposta, giustamente positiva, che li vede finalmente interessati da un piano generale e unitario di concezione, di rigenerazione, di restauro e di riqualificazione. Poi si affronta il tema del ruolo della Biblioteca Palatina, e l'intervistatore osserva subito che essa «è sempre più legata al museo». Fatto in sé non negativo nella misura in cui non ne sminuisce le funzioni che aveva fin qui esercitato e che potrebbe, forse, esercitare anche in futuro.

Al centro della risposta restano però il museo e la sua storia: la biblioteca vi è vista come istituzione al servizio del museo, sia ricordando che il primo museo, quello di Paolo Giovio a Borgovico, era sorto da un espandersi della biblioteca, sia affermando che «la biblioteca è il cuore del museo, perché è il luogo dove si fa la ricerca». Nulla di più vero. Anche il riferimento al British Museum appare pertinente, tenuto però conto che, a quanto pare, la British Library è sorta nel 1973 accogliendo le collezioni librarie del British Museum e di altri istituti, in un percorso che sembra essere (*si parva licet componere magnis*) contrario a quello delle raccolte parmensi. Di certo, come s'è visto, la biblioteca era a Parma «una sorta di biblioteca del Ducato». Ciò tuttavia, a ben guardare, non significa che fosse di conseguenza «impegnata in una missione generalista con acquisizioni di ogni genere»: è questo un dato da verificare per capire quali di fatto ne fossero stati gli orientamenti al servizio della cultura della città. Degna di nota e di approvazione è invece la commissione di esperti in ambito cittadino, sorta per coordinare le acquisizioni di ciascuno in risposta alle esigenze dei lettori: ciò però non toglie che la Biblioteca Palatina per la sua storia passata vi possa e vi debba svolgere una funzione di coordinamento e forse anche di indirizzo.

Appare chiaro che vi è qui la scelta di staccare ogni relazione della biblioteca con la vita della città e di riportarla entro i confini dell'istituzione museale, quale appunto biblioteca del museo acquisendo in tal modo una sua specifica e particolare fisionomia nel panorama cittadino e nazio-

SOGGETTI DANTESCHI
Qui sotto, particolare della Sala Dante, dipinta all'encausto da Francesco Scaramuzza con soggetti danteschi dal 1841 al 1858.

nale, effettuando «acquisizioni mirate in campi lasciati scoperti e che hanno a che vedere con le nostre immediate finalità (storia dell'arte, archeologia, letteratura del patrimonio, museologia, e poi tutto ciò che ha a che vedere con le collezioni stesse, dai manoscritti ebraici alla cultura illuminista e così via)».
Ma siamo sicuri che questa sorta di *reductio ad unum* (mi si passi il latino) sia la scelta migliore. Non è forse meglio analizzare le diverse funzioni che la biblioteca ha svolto in passato e vedere se mai possa, con lo spirito di allora ma con nuovi strumenti e tecnologie, rispondere alle richieste di servizi che ancora gli studiosi e i cittadini le chiedono, continuando di fatto ad attribuirle quella funzione di primo accesso ai libri e alla conoscenza che in città ha mantenuto per secoli?

Giorgio Montecchi

LA *PIÈCE* TEATRALE CHE MISE ALLA PROVA IL CENTRO-SINISTRA

IL VICARIO PROIBITO

LA POLEMICA PER LO SPETTACOLO CHE CONDANNA I SILENZI DI PIO XII DI FRONTE ALLE FOLLIE NAZISTE

di FILIPPO GIARDINI

Italia, 13 febbraio 1965, è in carica il governo Moro II, il secondo gabinetto presieduto da Aldo Moro (DC), ma anche il secondo del cosiddetto centro-sinistra "organico", la coalizione che vedeva tre partiti di sinistra (socialista, repubblicano e socialdemocratico) schierati al governo insieme alla Democrazia Cristiana, altrimenti egemone nella vita politica italiana sin dai tempi del governo De Gasperi IV (1947).

La polizia assedia il teatro
Proibito ascoltare il «Vicario»!
Ieri sera a Roma proibito il «Vicario»
IL VICARIO Pubblichiamo la libera riduzione del dramma di Hochhuth che la polizia ha proibito
Solidarietà e proteste
Scacciati i critici
Offesa la cultura

Ore 21:00, Roma, Via Belsiana, cinquanta agenti di polizia in assetto da guerra (*Il Messaggero*) si riversano lungo la via e impediscono l'accesso al locale al civico 48, bloccando completamente la strada. La piccola folla, composta prevalentemente da esponenti del mondo della cultura come Alberto Moravia, Dacia Maraini, Pier Paolo Pasolini e molti altri, viene dispersa. I presenti erano confluiti in Via Belsiana avendo ricevuto inviti su carta intestata di Feltrinelli. Ma perché tanto dispiego di forze dell'ordine (facenti per giunta uso di violenza, secondo quanto attestato da giornali di sinistra come l'*Avanti!*, *La Voce Repubblicana* e *l'Unità*)? Come mai tali uomini e donne di cultura si trovavano lì? Cosa c'è insomma al civico 48 di Via Belsiana a Roma?

Il turista odierno, passando per tale via, probabilmente non presterebbe attenzione alcuna all'anonima chiesetta al civico 48 e, con ogni probabilità, in qualsiasi giorno diverso da quel 13 febbraio 1965 (e dai giorni successivi), lo sguardo di nessun passante sarebbe stato attratto da tale struttura. Fatto è che per le ore 22:00 del 13 febbraio 1965 era prevista, nello scantinato di que-

Qui sotto, la locandina che annunciava la messa in scena dello spettacolo *Il Vicario* di Rolf Hochhuth. Nella pagina accanto, la pagina di un giornale che prese le difese della compagnia teatrale.

sta piccola chiesa sconsacrata, la prima rappresentazione italiana di un'opera teatrale che aveva già suscitato clamore in tutta Europa nel precedente biennio 1962-63. Il dramma in questione è *Il Vicario*, scritto dal giovane drammaturgo tedesco Rolf Hochhuth, nelle cui pagine è contenuta un'esplicita accusa di negligenza circa il sistematico massacro della popolazione di origine ebraica posto in atto dal governo nazionalsocialista, e tale accusa era rivolta niente meno che al Vaticano, distante poco più di un chilometro in linea d'aria da Via Belsiana. Il dramma si traduceva dunque in un sostanziale atto di accusa alla Chiesa cattolica, e in particolare al suo vertice: l'ormai defunto Pio XII, accusando l'istituzione religiosa di intollerabili silenzi di fronte a tali drammatiche circostanze, di aver insomma abdicato al proprio ruolo di faro morale. La rappresentazione prevista nello scantinato della chiesetta in Via Belsiana (dalla capienza di circa ottanta persone) viene però appunto censurata dall'intervento delle forze dell'ordine, le quali costringono Gian Maria Volonté (regista e mente dell'iniziativa) e la compagnia di attori a barricarsi all'interno dello stabile. I teatranti non ne sarebbero usciti per 48 ore, fino alla sera del 15 febbraio, quando gli assedianti avevano ormai ottenuto che in Senato si discutesse del loro caso. La discussione avrebbe effettivamente avuto luogo due giorni dopo, il 17 febbraio.

Durante le lunghe ore dell'"assedio" diverse personalità politiche di spicco visitano Via Belsiana, la quale rimane fino alla sera del 15 febbraio bloccata al traffico e presidiata dagli agenti di polizia. Solo per fare alcuni nomi dei visitatori illustri: Gian Carlo Pajetta (PCI), Mario Alicata (PCI), Carlo Levi (Gruppo Misto) e molti altri ancora.

La locandina dello spettacolo al Circolo culturale di ricerche Teatrali «Letture Nuove»

Gli attori barricati intraprendono uno sciopero della fame, anche se alcuni giornali, come *Il Secolo d'Italia* e *Il Tempo*, mettono in dubbio la genuinità dell'iniziativa, evidenziandone la natura più presunta che reale. *Il Tempo* parla ad esempio di un «traffico di vivandieri», in riferimento a panini imbottiti introdotti all'interno del locale avvolti in pagine di giornale per camuffarli agli occhi dei presenti. E i presenti sono molti in Via Belsiana, *Il Messaggero* afferma come la via fosse diventata meta di pellegrinaggio mondano e polo attrattivo per massaie uscite per far compere. Molte persone dunque, e conseguentemente molti tafferugli. *La Voce Repubblicana* riferisce ad esempio di un brigadiere che si fa fotografare dai giornalisti simulando di essere stato colpito dalla folla. *l'Unità* racconta

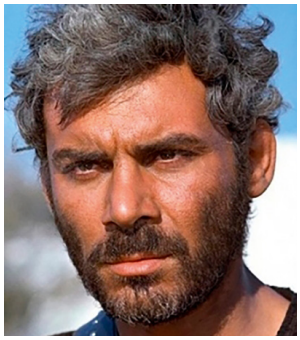
invece la vicenda di un tal Piero Capponi, il quale, dopo aver chiesto agli agenti di esibire un mandato, viene picchiato e condotto forzosamente al commissariato in mezzo a proteste, inni alla libertà e canti partigiani intonati dai presenti. Per contro un giornale di opposto segno politico, *Il Tempo*, dipinge un quadro molto suggestivo: quello di agenti in divisa costretti a sopportare stoicamente sotto la pioggia battente le provocazioni di chi cerca una reazione per poi potersi atteggiare a vittima. E come la pioggia sugli agenti, piovono in queste ore telegrammi e comunicati di protesta sui rappresentanti delle istituzioni. Protesta contro il prevaricatore intervento governativo o protesta contro l'iniziativa degli attori, interpretata come gratuitamente anti-ecclesiastica. Tali documenti recano le firme di associazioni e personalità pubbliche molto note, tra cui quelle di Giulio Einaudi, Elio Vittorini, Ignazio Silone e Giovanni Testori.

Il giorno seguente, 14 febbraio, gli attori recitano il dramma di Hochhuth a teatro vuoto, senza pubblico. Nel corso della giornata viene però permesso l'ingresso nel locale a cinque giornalisti, i quali hanno così occasione di intervistare Volonté. Il giovane attore e regista dichiara di rimanere fermo nella propria intenzione di mettere in scena *Il Vicario* in tutta Italia, sottolineando come avesse scelto proprio quel dramma rispetto ad altri meramente per la facile reperibilità dei diritti, intendendo con ciò che non fosse frutto di una scelta politica. Volonté lamenta infatti come i diversi schieramenti politici avessero strumentalizzato la vicenda attraverso le pagine dei giornali di partito (ma di lì a breve anche in sede parlamentare), mentre lui non aveva la tessera di alcun partito. La strumentalizzazione politica è in effetti un dato lampante agli occhi di chiunque apra le pagine dei giornali di quei giorni. In tali pagine si rincorrono infatti le frecciatine tra schieramenti politici, e in particolare tra forze governative di sinistra (PSI e PRI) e PCI, il quale aveva invece compiuto la scelta di rimanere all'opposizione, rinfacciando dunque in tal occasione ai colleghi socialisti e repubblicani l'appartenenza a un governo prevaricatore delle costituzionali libertà d'espressione. Per contro, l'*Avanti!* e *La Voce Repubblicana* (organi rispettivamente di PSI e PRI) rinfacciano ai comunisti il voto all'articolo 7 della Costituzione, quello che prevedeva l'integrazione del Concordato del 1929 tra Santa Sede e Stato italiano all'interno dell'assetto costituzionale.

Quando infatti il 15 febbraio viene, in Via Belsiana, notificato a Volonté, dal capo ufficio politico della Questura D'Agostino, un decreto prefettizio, in esso si vieta la rappresentazione de *Il Vicario* nel territorio di Roma proprio in virtù dell'articolo 1 del Concordato, reso *de facto* costituzionale dall'articolo 7 della Costituzione. In tale articolo 1 (comma 2) si afferma il carattere sacro della città di Roma, carattere che sarebbe stato violato dall'iniziativa di Volonté, Cecchi e degli altri giovani del Teatro Scelta. Questa la giustificazione ufficiale. I giornali che fin qui si erano posti con atteggiamento polemico nei confronti del governo non mancano invece di far notare come gli agenti in Via Belsiana avessero sostenuto di agire in virtù di una mancata domanda di agibilità per il locale (la quale sarebbe invece stata regolarmente presentata da Piperno).

Quando però il decreto viene notificato a Volonté in

«NON FU UNA PROVOCAZIONE»
Qui sotto, Gian Maria Volonté, regista e mente dell'iniziativa di portare *Il Vicario* sulle scene, che mise in crisi il governo di centro-sinistra.



Via Belsiana gli attori hanno già abbandonato alla spicciolata il locale, alla volta della poco distante Via del Babuino. Piccola nota di colore: il breve tragitto sarebbe stato percorso, riferisce *l'Unità*, dall'attore personificante Pio XII, in abito talare, quasi un atto di sfida e provocazione alle gerarchie ecclesiastiche. In Via del Babuino era sita (fino al 2013) una libreria Feltrinelli (casa editrice che l'anno precedente aveva pubblicato la traduzione italiana de *Il Vicario*), nel cui magazzino convergono, nel pomeriggio del 15 febbraio, la compagnia teatrale e altre circa duecento persone, tra le quali spiccano nuovamente numerosi parlamentari, intellettuali, critici, giornalisti, nonché la troupe televisiva di un'emittente statunitense. Giangiacomo Feltrinelli avrebbe però, secondo *Il Tempo*, impedito l'accesso al magazzino in Via del Babuino a cronisti di testate a lui sgradite (come appunto *Il Tempo*). È quindi ivi che, seppur in forma privata e clandestina, ha infine luogo la prima rappresentazione italiana de *Il Vicario*.
La discussione in Senato del 17 febbraio conferma quanto prescritto dal decreto prefettizio e il fronte governativo, seppur con qualche vacillamento, esce saldo dal confronto parlamentare. *Il Vicario* rimane dunque proibito nella capitale, ma in essa soltanto. Il 26 febbraio è pertanto possibile rappresentarlo alla luce del sole o, per meglio dire, a quella artificiale del salone di Sant'Apollonia a Firenze. La rappresentazione è organizzata dalla federazione dei giovani repubblicani (in collaborazione con l'ORUF, l'organizzazione degli universitari fiorentini) e si svolge senza interruzioni da parte di nessuno, tanto meno delle forze dell'ordine.
Le vicende parlamentari legate a *Il Vicario* non si erano però concluse con la discussione in Senato del 17 febbraio. A meno di due mesi di distanza oggetto della discussione alla Camera dei Deputati è infatti la mozione Alicata, presentata dal deputato comunista circa la richiesta di annullamento del famoso decreto che ancora proibiva la rappresentazione nel comune di Roma. Interessante notare come in tale occasione una frangia di sinistra interna al PSI, quella dei lombardiani (nome dovuto al loro leader Riccardo Lombardi), non si presenta in aula il giorno della votazione, proclamando la propria astensione in aperta opposizione rispetto alla dirigenza del partito che aveva scelto di votare contro la mozione abrogativa. In tal occasione, insomma, il fronte governativo scricchiola più vistosamente rispetto al 17 febbraio, reggendo però ancora una volta all'urto. Questo episodio è esemplificativo di come il dibattito intorno all'opera di Hochhuth abbia in Italia trasceso i confini dei suoi meriti artistico-culturali e della veridicità delle tesi storiografiche in essa contenute, sconfinando nel campo della più bieca polemica politica. Ciò non può però stupire dato che, come già ricordato, sono questi i conflittuali anni di rodaggio di un nuovo esperimento politico: quello del centro-sinistra.

Filippo Giardini

[L'articolo è stato realizzato a conclusione del laboratorio "Giornalismo e Storia" tenuto nell'anno accademico 2022-2023 presso l'Università degli Studi di Milano]

LA "CADUTA" DEL MURO DI BERLINO E LA LUNGA SEQUENZA DI EVENTI CHE EVOCA

GLI INTRECCI DELLA STORIA

CIÒ CHE ACCADDE RIVISITATO CON IRONIA ALLA LUCE DEI "PICCONATORI" CHE POSERO LA PAROLA FINE ALL'URSS

di DOMENICO MILINI

I tempi non promettono nulla di buono. Su questo titolo una vasta moltitudine di persone cliccherebbe sopra con ansia e preoccupazione per sapere cosa sia successo nella casa del *Grande Fratello*, salvo scoprire con un certo disprezzo che si tenta di ricostruire la morte di un'epoca, la fine della Guerra fredda per la caduta del muro di Berlino.
Come si può distinguere l'avvenimento storico? Come classificarlo per poterlo recuperare, catalogare o ricordare? Ogni evento della Storia ha un suo nome e un suo cognome grazie a un lodo semplice quanto efficace che in lingua inglese suona come *topic sentence*, ma che noi, per dribblare le multe del forzista Rampelli dobbiamo definire con…"parole che esprimono una realtà". Quattro, cinque, forse sei parole ben confezionate e rilanciate, quasi sempre dai mass media, che hanno il potere di riportare alla mente in pochi decimi di secondo l'avvenimento storico, senza dubbi o tentennamenti, espressioni incancellabili e condivise, una sorta di metadato capace di individuare all'istante quella sola e precisa realtà storica.
Alcune *topic* sono robustamente scenografiche, come "la breccia di Porta Pia": il solo dire "breccia" innesca l'eco dell'artiglieria sabauda nel marasma polveroso fatto di bersaglieri e grida e fumo. Alcune rilasciano un effluvio poetico, pensiamo alla "Primavera araba" del 2010, altre sono più sobrie, i giovani direbbero "spaccano meno", come "la Guerra dei Sei giorni" o "la scoperta dell'America", anche se la loro funzione la svolgono altrettanto bene. Altre ancora, poche, sfilano via sinuose ed elitarie, sono nicchia, pensiamo alla "Beffa di Buccari" del 1918. Ce ne sono a migliaia, una per ogni avvenimento storico, godono di una condivisione talmente totalizzante che spesso riverberano a ritroso nella nostra vita, per esprimere situazioni e assonanze, certe volte pure irrispettose, come quando dopo una eliminazione dai Mondiali di calcio riemergono sui

DA JFK A QUELLA NOTTE DEL 1989
In questa pagina, il presidente degli Stati Uniti John Fitzgerald Kennedy, che tenne il famoso discorso a Berlino, e ragazzi che festeggiano la "caduta" del muro che divideva in due la città.

quotidiani, puntuali, le parole "Caporetto" oppure "Waterloo", intese come disfatta totale. E tra tutte, a livello lessicale, se ne potrebbe contestare una, quella della "caduta del muro di Berlino".
Il senso è chiaro a tutti, nulla da eccepire, ma la sera del 9 novembre 1989 a Berlino non cadde nessun muro, fu semplicemente apertura dei confini per un accesso libero nella Berlino occidentale dalla Berlino sovietica: il muro rimase in piedi, a cadere fu la Guerra fredda che si portò dietro l'ideologia comunista, il Patto di Varsavia, la Cortina di ferro, la Germania dell'Est e, di lì a poco, inevitabilmente, anche l'Unione Sovietica. Una caduta rovinosa che ha cambiato gli equilibri del mondo, ha insufflato euforie collettive e precarietà politiche-economiche-sociali, al punto che anche la parte vincitrice, i Paesi Nato, si è trovata a doversi confrontare con un futuro da decifrare. Ma pure un presente compresso dalla necessità di rivedere e modificare certi paradigmi, come quello della Resistenza per noi italiani oppure quello identitario per il Partito comunista: tutto d'un botto il simbolo falce e martello divenne la quintessenza dell'anacronismo. E venne colpito al cuore non dai nemici di sempre, ma addirittura dal segretario del PCI, Achille Occhetto, con le sue dichiarazioni della "Bolognina", così disperatamente inaspettate per tutta quella rarefatta galassia rossa, che ora, privata del cordone ombelicale che la univa a Mosca, si ritrova spaesata: avvertendo il senso opprimente del vuoto e della sconfitta ideologica, ha capito una sola cosa, che deve costruirsi un futuro.
Contestare la caduta del muro può apparire una bizzarria, una "questione di lana caprina". In realtà, affermando che il muro non venne demolito

da esplosivo, bombardamenti o mezzi meccanici, si offre la possibilità di un'analisi storica a ritroso, capace di ricostruire le picconate inferte al muro nei suoi ventotto anni di vita, assegnando così le numerose paternità che si possono e si devono rintracciare da quando Berlino è ritornata Berlino: ci furono padri e padrini per quell'apertura della frontiera, e la Storia li ricorda nei libri.
La prima picconata è di John F. Kennedy, un colpo plateale e polemico. Il suo è un discorso che commuove e che riassume le evidenti dicotomie tra le due ideologie dominanti, differenze che si

concretizzano proprio in quella "bruta" barriera di cemento armato, negatività rimarcate in una serie di anafore che a molti ricordano i discorsi di Winston Churchill. «Che vengano a Berlino», sussurrano con vigore quelle anafore. Kennedy le ripete quattro volte come fossero quattro schiaffi, retaggio di quelli che Jesse Owens alle Olimpiadi del 1936, sempre a Berlino, seppe assestare al Führer grazie alle sue quattro medaglie d'oro vinte, lui, considerato subumano per il suo corpo colorato di buio.
«Io sono un berlinese», proclama impavido Kennedy. È il *j'accuse* che viene lanciato con la forza e l'orgoglio di tutto l'Occidente al di là del muro: Kennedy è giovane, è carismatico, è elegante ed è persino bello, è l'icona di un Occidente che vuole rivedersi in lui; morirà cinque mesi dopo, «ma a noi piace ricordarlo così…», per dirla alla Guccini, sopra «una locomotiva, come una cosa viva, lanciata a bomba contro l'ingiustizia», in questo caso non fiaccola dell'anarchia, ma faro della Democrazia, la stessa per cui, sotto un cielo meno grigio, Pericle avrebbe potuto dire «Io sono un ateniese», e ancora, «Che vengano ad Atene». Ma cosa mai sarebbe cambiato in ventiquattro secoli di Storia? Nulla, ci sembra. La picconata di Kennedy ha il pregio di essere perentoria, istrionica e ancor più propedeutica: non scalfirà che un solo centimetro di calcestruzzo, ma in quel minuscolo pertugio Kennedy ha permesso a quel seme di radicarsi. È un seme prezioso, matura con estrema lentezza seguendo la logica non delle stagioni, ma della Storia: serviranno quindici anni per la sua prima gemmazione, che, peraltro, nessuno intravvide in tempo reale, la rivediamo col senno di poi, ora che la Storia si può riavvolgere.
Gemmò per la scelta coraggiosa della Santa Sede. L'elezione del Papa polacco dopo quattro secoli di ininterrotta italianità fu uno strappo di fondamentale importanza per quel contesto e, faticando a credere che sia stata opera dello Spirito Santo, risulta più che doveroso valorizzare la scelta dei cardinali elettori per una simile fumata bianca, mai elaborata con una lungimiranza così sublime.
A differenza di Kennedy il Papa non piccona, ma "erode", per forza di cose scritto in minuscolo. A tutti gli agenti del KGB contrappone un solo agente, è atmosferico, è il vento che consuma: si spende per convogliarlo verso la sua terra, non è il maestrale, ma ne possiede la stessa intensità e virulenza. È il vento del sostegno e dell'incitamento pacifico, le onde di *Radio Vaticana* portano la voce del Pontefice oltre Cortina: sono celebrazioni religiose e catechesi, sono informazioni sui diritti umani, difesa degli indifesi, sono parole di giustizia e necessità di progettare il disarmo nucleare; messaggi tradotti in russo, ucraino e ungherese, rumeno, sloveno, croato e lettone, bulgaro, armeno, bielorusso, albanese e, naturalmente, anche in tedesco. Il suo viaggio in Polonia e il suo discorso innescarono da subito una grande euforia e un grande entusiasmo: il regime vietava assembramenti, ma non riuscì ad evitare la folla oceanica per Giovanni Paolo II. Venne quindi estremamente naturale e proficuo realizzare quella promiscuità che affastellava Chiesa e politica, ci si poteva radunare per pregare, si pregava, si cantava, poi si manifestava: da questo snodo prese forza e coscienza Lech Wałęsa, il terzo picconatore. Un elettricista che lavora nei

cantieri di Danzica, viene più volte imprigionato per aver fondato il sindacato Solidarność, l'equivalente di un'efficace turbina eolica capace di trasformare il vento del Vaticano in forza di piazza, con tenacia, con convinzione, ma soprattutto pacificamente e senza alcuna violenza, forte dell'appoggio autorevole di un potente alleato, non uno qualsiasi, ma il Papa polacco.
Il fascino della Storia alberga anche nelle cose di poco conto: mentre per il Risorgimento italiano l'acronimo patriottico era "W VERDI", ovvero Viva Vittorio Emanuele re d'Italia, per quello polacco si potrebbe coniare "W WALESA", che suona come Viva Wojtyła amico che legittima e sprona l'anticomunismo. I primi a intravvedere la sventura furono quelli del KGB, che per il discorso di Wojtyła il giorno della sua elezione decisero di cadere in un clamoroso errore di traduzione, capirono «se sbaglio mi corigerete» come «se sbaglio mi uccciderete», giusto per non caricarsi di troppi rimorsi per quei trenta denari consegnati ai Lupi Grigi, per quello sporco lavoro, appunto, anche se per onestà di cronaca non esistono prove in merito.
Il Papa spinge il vento e Wałęsa, con Solidarność, non ha più tra le mani un piccone, ma un martello pneumatico che utilizza con maestria: manda sua moglie a ritirare il Nobel per la Pace e ora sono in molti a capire che l'agente del Papa ha la stessa irruenza del maestrale di Carducci, quello che faceva urlare e biancheggiare il mare. Ora, a urlare in silenzio per la rabbia è tutto il KGB, mentre a sbiancare sono i volti dell'intera nomenclatura russa, anche se nessuno al di qua del muro lo può sapere o immaginare. È il 1983, paradossalmente zenit e nadir insieme per l'Unione

Sovietica: è l'orgoglio supremo che esibisce missili capaci di solcare l'Atlantico e allo stesso tempo, senza nulla far trapelare, è anche il "la" del suo *De profundis* per la gravissima situazione interna, un'economia distrutta dalle spese nucleari che non riesce a reggere il sistema. In uno stato di grave emergenza l'establishment svolta, si affida a un giovane retto e pragmatico, Michail Gorbačëv, piace la sua fedeltà al partito coniugata a un dinamismo che è pensato come risolutore; è paradossale, ma in questa ricostruzione bisogna annoverarlo come il nuovo grano nel rosario dei picconatori: un russo che aiuta gli occidentali? Sì.

Lui non può picconare, ma allenta la corda, cerca in ogni modo di recuperare il ritardo accumulato grazie a un atteggiamento che piace all'Occidente: il suo dinamismo ha due principi attivi che da subito divennero tormentone politico, la *glasnost*, equivalente di trasparenza, chiarezza nei rapporti politici e sociali, ma anche pubblicità dell'informazione, e poi *perestrojka* (vale a dire ristrutturazione), l'insieme di riforme politico-economiche che videro il ricambio nei vertici di partito, l'adozione di nuovi sistemi di rappresentanza elettorali, un moderato liberismo economico, il riconoscimento delle opposizioni interne. Piacque subito questo nuovo segretario generale, più a noi che ai suoi, lo si capisce quando a Berlino Ovest arriva, nel giugno del 1987, il quinto picconatore, Ronald Reagan, mentre Napoli, fresca del suo primo scudetto, punta al Lotto il numero quaranta: lui è il quarantesimo presidente degli Stati Uniti e la Guerra fredda compie quarant'anni. C'è cordialità tra i due, l'anno prima sono convenuti al vertice di Reykjavík, il disgelo è più che una timida realtà, al punto che l'entourage americano impone a Reagan un discorso privo di eccessi o riferimenti ruvidi, non esistono ragioni per creare nuovi dissapori. Mentre Reagan parla si intravede la Porta di Brandeburgo: non è il nuovo Pericle, non è il leone ruggente e orgoglioso delle anafore, ma un signore affabile e garbato, si presenta con una cravatta rossa. Ma anche un ciuffo che sembra irridere la forza di gravità.

Anche lui si propone come uno dei padri di quella caduta storica: si candida per quella sua frase ormai famosa, «Signor Gorbačëv, abbatta questo muro». È il *focus* del suo discorso, rimbalza e risuona nel mondo da subito e appare un ottimo compromesso tra i timori del suo establishment e l'orgoglio della prima picconata kennedyana: Gorbačëv è chiamato «signore», quasi a voler rimarcare un rispetto ossequioso, fatto di stima e amicizia per lo sforzo di cambiamento messo in atto nei due anni precedenti. Rispetto a Kennedy sembra una bottarella gentile: il piccone non è acciaio forgiato, ma propilene, pensato per ridurre al massimo il rumore del gesto e la lacerazione del contatto. È un invito elargito con entusiasmo e cautela, la virulenza è tutta allocata in quell'imperativo propositivo e amichevole: «abbatta questo muro» ha la fragranza della conciliazione, un tendere la mano per poi continuare insieme un inedito cammino condiviso.

L'Occidente non lo sa che il regime d'oltre Cortina è in agonia, nulla trapela, se non la decisione del Cremlino del ritiro graduale dei contingenti militari sovietici da Cuba, unitamente agli aiuti economici, un allentamento insidioso ritenuto indispensabile dalla nuova classe dirigente russa. Quei cinquantenni del Cremlino erano chiamati a rianimare un impero tenuto segregato in tutti i suoi aspetti tranne quello degli armamenti nucleari, ma l'impresa si profilava quasi impossibile: Gorbačëv ci prova, incita i governi dell'Est Europa a omologarsi alla sua visione fondata su *glasnost* e *perestrojka*, e loro, soggiogati da decenni, non chiedono altro.

Il 4 giugno 1989 Solidarność sbanca le elezioni con 99 seggi su 100 al Senato, contemporaneamente l'Ungheria revisiona la sua vecchia Costituzione e lancia riforme liberiste: c'è fermento, la corda sovietica si allenta in tutti i suoi Paesi satellite e così migliaia di giovani della Germania

orientale si spingono sino al confine austro-ungarico, premono, urlano, le guardie di frontiera sono autorizzate a sparare, ma non lo fanno. Chiamano i superiori che a loro volta interpellano i loro superiori in una catena infinita che risulterà assai benefica per l'appuntamento con la Storia: le risposte su come comportarsi tardano ad arrivare e così quelle sei guardie ungheresi decidono di aprire il confine per tre ore. Non conosciamo i loro nomi, ma agirono da saggi e anche la loro decisione contribuì alla caduta del muro. Fu l'inizio di un grande esodo, fu eccitazione per un nuovo futuro, una nuova vita, mise in piazza l'inerzia del potere che fu, e che ora, inerte e sbalordito assisteva alla sua fine ingloriosa. I Paesi del Patto di Varsavia si sentirono slegati anche se ancora timorosi, Gorbačëv non aveva utilizzato il piccone, ma aveva cambiato veste all'Unione Sovietica, le aveva tolto la mimetica e l'elmetto salvo poi rivestirla con gli abiti per il sonno, lanciando al mondo un messaggio chiaro e inequivocabile: con il pigiama si rimane a casa.
È il 9 novembre 1989 e l'Italia, a cena come ogni sera, condivide idealmente le pietanze con il garbato Paolo Frajese: ci dice che Schabowski, in una surreale conferenza stampa, abbia annunciato che si può attraversare il muro di Berlino. Il giornalista italiano dell'Ansa, Riccardo Ehrman, chiede sbigottito: «Da quando?». Lui tentenna poi risponde: «Da subito», e migliaia di berlinesi si precipitano increduli al muro. I militari al confine non hanno ricevuto alcun dispaccio, tentano con timida goffaggine di bloccare quell'ondata umana che si autoalimenta di minuto in minuto, senza riuscirvi, quindi aprono il passaggio e la gioia esplode di qua e di là del muro. La cena degli

italiani diverrà indimenticabile, anche se le portate vengono bloccate e poi dimenticate: il Tg catalizza i commensali che, stregati, hanno la piena consapevolezza di assistere in diretta a un grande evento storico destinato a finire sui libri di Storia: finisce un'epoca, c'è speranza, c'è euforia. Kennedy, Wojtyła, Wałęsa, Reagan, Gorbačëv, le guardie: ricordiamoli. Hanno grandi meriti, hanno contribuito a plasmare la Storia del loro tempo, hanno picconato il muro con la forza delle loro idee, delle loro azioni e della loro volontà. Hanno saputo dimostrare che, seppure con lentezza, le qualità dell'uomo possono avere molta più forza dell'esplosivo.

Domenico Milini

IMMAGINI CHE RESTANO
Nella pagina accanto, una fotografia di John Florea: cittadini di Nordhausen costretti dall'esercito americano a scavare le tombe per i prigionieri morti nel sottocampo nazista Boelcke-Kaserne, nei pressi di Nordhausen (Turingia, Germania), aprile 1945.

UN CONVEGNO DELLA FONDAZIONE MONDADORI SULLA RICERCA STORICA

IL CORPO DELLA MEMORIA

TRA I TEMI CHE HANNO ANIMATO IL DIBATTITO, QUELLO ATTUALISSIMO DELLA *CANCEL CULTURE*

di DINO MESSINA

Il terzo decennio del XXI secolo sarà ricordato non soltanto per la pandemia da Covid-19, per l'aggressione russa all'Ucraina, ma anche in ambito culturale per un cambio di paradigma storiografico. Una nuova stagione sollecitata da movimenti politici emergenti e dalla diffusione delle tecnologie digitali.

Un'occasione per riflettere su questi temi è stata offerta dal convegno organizzato dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori nel Salone d'Onore della Triennale di Milano il giorno martedì 15 marzo 2022, dal titolo *Il corpo della memoria. Conservazione, Condivisione, Cancellazione*. I padroni di casa hanno introdotto con battute sintetiche la densa giornata di lavori in cui si sono incrociati i punti di vista di archivisti, filosofi, neurobiologi, semiologi e storici politici. Se Luca Formenton (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) ha sottolineato, citando Paul Auster, che «la memoria è il luogo in cui le cose succedono una seconda volta», Stefano Boeri (Triennale Milano) ha invitato a superare la dicotomia tra memoria soggettiva e storia oggettiva.

Il punto di partenza dell'interessante riflessione collettiva sono stati gli archivi, presentati non come luoghi polverosi dove si custodiscono documenti che lo scavo sapiente del ricercatore sa mettere in luce, ma come luogo dinamico e di progettazione, in cui si raccolgono consapevolmente reperti per il futuro. Un caso particolare è quello raccontato da Lia Piano sulla Fondazione dedicata ai lavori del grande architetto genovese, basata sul dialogo continuo e sullo scambio tra lo studio che progetta e realizza e l'Archivio che conserva anche i progetti scartati. Sicché consultare l'Archivio Piano diventa un'esperienza per gli addetti ai lavori non soltanto per vedere gli errori da evitare ma anche per cercare soluzioni possibili.

Il caso dell'archivio di un grande studio di architettura è un *unicum*. Ma non meno interessanti sono le riflessioni proposte da Luciana Duranti, della British Columbia University, e da Federico Valacchi, dell'Università di Macerata, sulla vita del documen-

to e dell'archivio nell'era digitale. Duranti ha osservato che il documento digitale, per sua natura, è impossibile da conservare; quel che si può fare è riprodurlo e mettere in atto le tecniche per tramandarlo alle generazioni future. Il documento non sarà mai l'originale. Ed è questa la novità da cui è partita anche la riflessione di Valacchi: la dematerializzazione non è un passaggio meccanico, «ma è un processo che mette in gioco l'intera società. La conservazione digitale non è un'attività *ex post* ma un progetto che chiama in causa delicate decisioni politiche». Il ruolo dell'archivio, nell'era digitale (o della dematerializzazione) in cui si producono e si consumano in breve tempo un'enorme quantità di dati, è sempre più importante, perché non è più soltanto un luogo da cui osservare il passato, bensì è una banca dati che diviene imprescindibile per vivere il presente e progettare il futuro. Si nota un radicale ribaltamento di prospettiva: l'archivio come luogo privilegiato della modernità, in cui le banche dati hanno un ruolo sempre più determinante.

Come tutte le società, anche quella digitale genera contraddizioni. Nessuna società come la nostra ha prodotto così tante informazioni: lo ha sottolineato il filosofo e tanatologo dell'Università degli Studi di Trieste, Davide Sisto. La tecnologia digitale complica il nostro rapporto con la memoria, perché producendo una quantità incredibile di dati ci condanna a un presente sempre più precario: ogni minuto su Google si fanno sei milioni di ricerche e su Instagram si pubblicano 65mila immagini. In un solo mese il canale YouTube crea più contenuti di quanti ne abbiano generati tutte le produzioni cinematografiche in sessant'anni. I nostri smartphone ci danno il privilegio dell'ubiquità offrendo la possibilità di metterci in contatto con mondi diversi in qualsiasi angolo (o quasi) del pianeta ci troviamo. Sui social media interagiamo con una quantità enorme di persone, anche defunte… Sì, perché si calcola che su Facebook siano attivi cinquanta milioni di profili di deceduti. E anche noi, una volta che saremo trapassati, continueremo a interagire online, a meno che non prendiamo dei provvedimenti. Occorre una nuova consapevolezza e comportamenti conseguenti. E in un'epoca di moltiplicazione e ridondanza della memoria, forse va rivalutato il tema dell'oblio. L'oblio inteso come capacità di saper superare le esperienze del passato, senza esserne schiavi. In questo senso, come ha osservato il filosofo Felice Cimatti, dell'Università della Calabria, l'oblio non necessariamente deve essere considerato un disvalore in un binomio in cui la parte positiva è solitamente rappresentata dalla memoria.

Questo ci introduce a un tema di cui gli storici contemporanei continuano ad occuparsi, quello della rielaborazione del trauma. La semiologa Patrizia Violi, dell'Università di Bologna, ha evidenziato la somiglianza fra i traumi individuali e quelli collettivi. Entrambi hanno un doppio tempo: il momento in cui il fatto avviene e il periodo successivo in cui viene rielaborato. Senza sposare la teoria estrema

LA MEMORIA IMBRATTATA

A destra, una fotografia di Wesley B. Carolan: un prigioniero seduto davanti al Boelcke-Kaserne, sottocampo nazista di Dora-Mittelbau nei pressi di Nordhausen (Turingia), dopo la liberazione a opera delle truppe americane, 12 aprile 1945. Qui sotto, la statua di Indro Montanelli ai Giardini pubblici di Milano imbrattata con vernice rossa il 13 giugno 2020.

del sociologo americano Jeffrey C. Alexander, secondo il quale il trauma in sé non esiste, Violi segue l'insegnamento di Sigmund Freud che in diversi casi ha distinto il fatto originario dalla sua elaborazione successiva in cui l'individuo prende coscienza del trauma subito. La teoria dei due tempi vale anche nel più grande dei traumi collettivi, quello della Shoah. Nell'immediato dopoguerra, come ha ben raccontato Primo Levi, prevaleva un senso di incredulità, vergogna, rimozione e desiderio di guardare al futuro. Soltanto nei decenni successivi la nostra società ha preso piena consapevolezza della tragedia e ha trovato il coraggio di ricordarla e raccontarla.

Non potendo dar conto di tutti gli interventi (per esempio, quelli del filosofo Maurizio Ferraris, della scrittrice spagnola Irene Vallejo, del neurobiologo Vittorio Gallese), passiamo alla parte storico-politica, che ha chiuso i lavori.

Un convegno sulla memoria non poteva ignorare il fenomeno della cosiddetta *cancel culture*. Questo compito non facile è toccato a Chiara De Cesari, docente di Studi europei dell'Università di Amsterdam, che si è collegata dal suo studio avendo alle spalle un'immagine della statua di Indro Montanelli (Fucecchio, Firenze, 1909-Milano, 2001) ai Giardini pubblici di Milano imbrattata nel giugno 2020 con vernice rossa e con la scritta in nero «razzista stupratore». L'attacco alla statua di Montanelli avveniva quasi in contemporanea all'abbattimento del monumento a Edward Colston (Bristol, 1636-Mortlake, Londra, 1721), il mercante e filantropo inglese che donò una cospicua parte dei suoi beni alla comunità di Bristol, che per riconoscenza eresse un monumento in suo onore. Attivisti del movimento Black Lives Matter, riaccesosi negli Stati Uniti e nei Paesi anglosassoni dopo l'uccisione di George Floyd, consideravano invece quella statua un insulto, perché la ricchezza di Colston nasceva anche dal commercio degli schiavi (almeno quattromila gli africani trasportati sulle navi della sua compagnia e venduti negli Stati Uniti). I militanti hanno legato la statua bronzea con robuste corde, l'hanno abbattuta e lanciata nel vicino fiume.

Ci sono diversi tipi di azioni dimostrative. Attivisti e performers entrano nei musei etnografici e rubano oggetti della cultura africana con il chiaro scopo di autodenunciarsi e di pubblicare online l'azione. L'obiettivo è di dimostrare il "furto subito dalle nazioni colonialiste". Queste e altre performances, compresa quella contro la statua di Montanelli, che mette d'accordo i movimenti Black Lives Matter e Me Too per via della sposa bambina Destà, rientrano in quel fenomeno comunemente chiamato *cancel culture*. Tuttavia, secondo De Cesari, «non si tratta di episodi tesi a cancellare la memoria, ma piuttosto di attivazione della memoria», perché intendono smascherare «il razzismo come forma coloniale implicita» ancora presente nelle società occidentali.

Sicuramente questi movimenti mettono il dito nella

piaga di una questione mai compiutamente affrontata. Soprattutto in Italia, dove si è dovuto attendere il 1996, sessant'anni dopo l'aggressione all'Etiopia, perché un governo (Dini) ammettesse che erano stati usati gas proibiti dalla Convenzione di Ginevra. Detto questo, rimane la domanda se un personaggio complesso come Indro Montanelli possa essere inchiodato alla esperienza giovanile in Africa Orientale durata sedici mesi tra il 1935 e il 1936.

Un invito a evitare facili semplificazioni è venuto dallo storico Marcello Flores, il quale ha sottolineato che se l'Italia non ha mai fatto davvero i conti con il colonialismo, «è difficile identificare l'esperienza del nostro Paese con quelle degli Stati Uniti e della Gran Bretagna». L'intervento di Flores si è tuttavia concentrato su un episodio di *cancel culture*, intesa in senso letterale, che riguarda la Russia. Proprio nel 2022, con delibera della Corte suprema del 28 febbraio, Vladimir Putin ha deciso in via definitiva di chiudere l'associazione Memorial, fondata da esponenti del dissenso sovietico tra cui Andrej Sacharov nel 1987 (costituita formalmente nel 1989), e di arrestarne gli attivisti. Mentre si consumava l'aggressione all'Ucraina, il dittatore russo poneva fine a una delle più interessanti istituzioni culturali dell'era postsovietica, che ha raccolto milioni di testimonianze sulle repressioni staliniane e ha attinto a piene mani dagli archivi del KGB che rimasero aperti per un anno e mezzo. Fortunatamente tutto quel lascito non è andato distrutto. Sul sito web di Memorial Italia (www.memorialitalia.it), ha spiegato Flores, è possibile per esempio trovare i nomi di tutti gli italiani finiti nei Gulag: molti erano comunisti fuggiti dal fascismo, tanti appartenevano a famiglie emigrate nell'Ottocento e che erano viste con sospetto in tempo di guerra.

Di certo Putin ha chiuso definitivamente la stagione di apertura inaugurata da Michail Gorbačëv, che metteva la Russia davanti al suo passato problematico. Se negli anni Novanta del secolo scorso Stalin era uno dei personaggi storici meno amati dai russi, oggi figura ai primi posti assieme a Pietro il Grande. La retorica pubblica di Putin si basa sulla costruzione di un passato millenario senza ombre, in cui la vittoria contro il nazismo e il fascismo nella Seconda guerra mondiale rappresenta l'episodio culminante. Non è un caso che l'aggressione all'Ucraina sia stata presentata sin dagli inizi come un'operazione militare speciale tesa a "denazificare" il Paese confinante. Mentre con Gorbačëv e con Borís Él'cin si favoriva la riflessione sulle repressioni di massa, Putin nel 2018 ha celebrato il centenario della Čeka, la polizia politica, antenata del KGB, creata per reprimere le attività controrivoluzionarie. La chiusura di Memorial fa parte di un disegno politico in cui è cruciale la riscrittura (e la cancellazione) della storia in chiave nazionalista.

Dino Messina

RITORNO IN CLASSE
Nella pagina accanto, un momento dell'evento dedicato a Giorgio Latis all'Istituto Moreschi di Milano.

LA STORIA DI GIORGIO LATIS, UNA VICENDA UMANA CHE HA ANCORA MOLTO DA INSEGNARE

UNA SCUOLA DA IMITARE

L'ISTITUTO N. MORESCHI DI MILANO HA RIAMMESSO SIMBOLICAMENTE GLI STUDENTI EBREI ESPULSI NEL '38

di SONIA COLOMBO

Ci sono iniziative, legate alla Memoria, che possono cambiare il corso della storia e ci sono vicende che possono ispirare le nuove generazioni. Il 27 aprile scorso presso l'Istituto di istruzione superiore N. Moreschi di Milano è stata inaugurata una lapide alla memoria dell'ebreo partigiano Giorgio Latis e sono stati riammessi pubblicamente studenti, docenti e preside espulsi dall'Istituto nel 1938 a seguito delle leggi razziali. Giuseppe D'Acquino, presidente della sezione ANPI E. Curiel, racconta com'è nata l'iniziativa di creare una lapide in onore di Giorgio Latis: «È nata da un incontro. Incontro è una parola che mi piace». Durante la posa delle pietre d'inciampo in Via Filippo Carcano a Milano dedicate alla famiglia Latis, D'Acquino ha infatti incontrato il pronipote, omonimo del protagonista della nostra storia, il quale gli ha riferito che mancava un nome alla commemorazione. D'Acquino ha quindi incontrato Carmela Tuè, dirigente scolastico dell'Istituto Moreschi, e insieme hanno ideato dapprima una rappresentazione narrativa su Giorgio Latis nel Giorno della Memoria e poi l'evento del 27 aprile. È la prima volta che degli studenti ebrei vengono riammessi in una scuola, seppur simbolicamente. L'Istituto Moreschi si erge dunque a luogo della memoria e potrebbe diventare un modello di ispirazione per tutte quelle scuole che desiderino donare ai ragazzi una lezione di educazione civica, dove si integrino perfettamente memoria e speranza. *Bet Magazine Mosaico* ha voluto dar voce a Daniela Dana, presidente dell'Associazione Figli della Shoah, al pronipote di Giorgio Latis e a Carmela Tuè che, insieme a Giuseppe D'Acquino, all'architetto Giovanna Latis, che ha progettato la lapide di Giorgio Latis, e a Roberto Cenati, presidente ANPI provinciale di Milano, hanno dato vita a un'iniziativa nuova, toccante e fonte d'ispirazione per gli studenti.

La storia di Giorgio Latis

Giorgio Latis nasce nel 1920 a Modena, ma nel '32

si trasferisce insieme alla famiglia a Milano, in Via Verga 15, a pochi metri dall'Istituto Moreschi. È uno studente intelligente, colto, ma anche ribelle, infatti ha sempre 8 in condotta. Ama la letteratura e le arti e diventa presto amico di eccellenze dell'ambito culturale milanese, quali Giorgio Strehler, Vittorio Sereni e Franca Valeri.

Nel 1938, a causa delle leggi razziali, viene espulso dall'Istituto Moreschi, insieme ad altri nove compagni, a due docenti e allo stesso dirigente scolastico, ed è così costretto a continuare gli studi da privatista. Riesce comunque a diplomarsi nel giugno del 1939. Terminati gli studi, ovviando alle leggi contro gli ebrei, va a lavorare presso una ditta di impianti elettrici e, nel tempo libero, si dedica alle sue passioni: insieme ai cugini e alla sorella allestisce un teatro di marionette (i cui bozzetti sono conservati dal pronipote Giorgio Latis) e rappresenta nei salotti milanesi testi di Dickens, Lorca, Cocteau. Come si scoprirà più avanti, le sue doti d'improvvisazione teatrale e il suo ingegno artistico contribuiranno alla salvezza dello stesso Giorgio e di molte altre persone.

Com'è ormai noto, dopo l'8 settembre del '43 la situazione per gli ebrei diventa insostenibile, così nel novembre Giorgio accompagna i genitori e la sorella in Svizzera, pensando di salvarli dai nazifascisti. In realtà, gli stessi sono stati poi catturati, rinchiusi a San Vittore e in seguito deportati, nello stesso convoglio di Liliana Segre, per poi essere uccisi ad Auschwitz. Giorgio, credendo di aver salvato i familiari, non rimane in Svizzera, come forse avrebbero fatto molte altre persone, ma si arruola nella Resistenza e aderisce al Fronte della Gioventù, diretto da Eugenio Curiel, con il nome di battaglia Biondino, poi modificato in Albertino. In seguito a un arresto, viene condotto a San Vittore e qui comincia a utilizzare le sue doti d'improvvisazione teatrale per fuggire dal carcere. Infatti, approfitta di un momento di confusione durante lo sgombero delle macerie, per fuggire insieme ad altri detenuti, facendo credere a tutti che stesse per scoppiare una bomba. Evaso dalla prigione, si sposta in Piemonte, aderendo al Partito d'Azione; qui dà il meglio di sé, organizzando sabotaggi, trasporti di armi ed evasioni di detenuti, assumendo di volta in volta varie identità. Acquisisce così un ruolo di notevole importanza nell'Ufficio Kappa, che assiste i detenuti politici. Grazie al nuovo incarico, Giorgio entra ed esce dalle Nuove, le carceri di Torino e realizza scambi di prigionieri. In un'occasione particolare si traveste da ufficiale repubblichino e riesce a far evadere un partigiano dal carcere di Vercelli e due compagni dal carcere di Alessandria, che sarebbero stati altrimenti fucilati il giorno dopo. In diverse lettere, giunte molti anni dopo al pronipote, alcuni compagni di lotta ricordano le sue imprese e la salvezza ottenuta grazie alle sue azioni d'indubbio ingegno. Giorgio ha infatti combattuto, tra gli altri, con Alessandro Galante Garrone, Edgardo Sogno e Ada Gobetti, che lo ha citato nel suo *Diario partigiano*.

Un giorno dopo la liberazione, il 26 aprile 1945, durante le insurrezioni a Torino, Latis si offre volontario per avvertire la Resistenza, che milita sulle colline, di entrare in città. Questa volta si traveste da

Nella pagina accanto, la famiglia Latis: Leone Latis e Annita Bolaffi insieme ai figli Giorgio (a destra) e Liliana, a Modena nel 1921.

medico; passa inosservato il posto di blocco di Reaglie, ma al suo ritorno incontra altri soldati repubblichini. Questi ultimi lo perquisiscono e trovano alcuni documenti compromettenti, così Giorgio viene immediatamente fucilato. La medaglia d'argento alla memoria gli viene conferita solo nel 1996, a causa di un errore burocratico.

Il racconto di Giorgio, il pronipote

Per approfondire l'avvincente storia appena narrata, *Bet Magazine Mosaico* ha incontrato il pronipote di Latis, il quale definisce la vicenda del prozio come «sacrale e mitica», anzitutto in virtù del forte legame che lo univa alla sua famiglia, poi perché ha compiuto azioni eroiche prima di morire, e proprio a lui è stato dato il suo stesso nome, in quanto primo maschio della famiglia nato dopo la scomparsa dell'eroe Latis. È tra l'altro curioso che la storia dei Latis si incroci con quella dei Mortara, infatti la sorella più piccola di Edgardo, Imelde, sposò Vito Latis ed ebbero due figli: Leone e Giuseppe; il primo è il padre di Giorgio e Liliana Latis, mentre il secondo, Giuseppe, sposò Giannetta Modena e insieme ebbero cinque figli, tra cui Gustavo, padre del pronipote di Giorgio Latis. Quindi, il protagonista della nostra storia e Gustavo, padre dell'intervistato, erano cugini, entrambi nati nel 1920, mentre Edgardo Mortara era il loro prozio. Riguardo alla storia della sua famiglia, Giorgio racconta: «La particolarità è che la famiglia di Leone è stata completamente sterminata e Giorgio Latis, come sappiamo, fucilato, mentre la famiglia di Giuseppe si è completamente salvata, scappando in Svizzera». Facendo alcune ricerche, il pronipote di Latis ha anche scoperto che i compagni di classe di Giorgio non furono deportati, e così nemmeno i professori.

Proseguendo il racconto, il pronipote sottolinea che, come in molte famiglie ebraiche, non si è parlato della guerra fino agli anni Ottanta, poi, negli anni Novanta, lui stesso ha iniziato a porre domande sia ai suoi parenti che a molti partigiani, tra cui, a Torino, alcuni che avevano collaborato con Latis e che erano stati da lui liberati; ha trascritto tutto in modo che tali racconti, così appassionati, non andassero persi: «Ho salvato il salvabile». E continua: «A casa nostra c'è stata un po' di rimozione, perché il tutto è stato molto traumatizzante: sia mio padre che suo fratello sono stati espulsi da scuola, hanno dovuto fare la maturità privatamente, non potevano lavorare; poi mio padre, dopo la guerra, ha dovuto rimboccarsi le maniche e laurearsi il più in fretta possibile, mentre le notizie dei parenti non arrivavano. Tutte queste informazioni sono giunte a noi un po' per volta». Ha poi specificato che la medaglia d'argento all'eroe Giorgio Latis è stata conferita più tardi, solo nel 1996, perché, nonostante lui e il padre l'avessero già richiesta tra gli anni Sessanta e Settanta, una discrepanza sulla data della morte e altri dettagli sono stati la causa di un ritardo nell'assegnazione della stessa. Nel 2022, in Via Filippo Carcano a Milano sono state depositate le pietre d'inciampo in onore dei genitori e della sorella di Latis e, probabilmente nel 2025, in occasione dell'ottantesimo dalla Liberazione, Latis avrà anche una sua lapide, sempre nel palazzo di Via Carcano a Milano. La lapide all'interno dell'Istituto Moreschi, al momento, non è a disposizione di tutta la cittadinanza. A Torino, in Corso Chieri, dove Latis è stato fucilato, esiste già invece da tempo un monumento in suo onore. Riguardo all'iniziativa dell'Istituto Moreschi, l'intervistato ha infine aggiunto: «Mio padre è stato intervistato anche al Parini dove sono state fatte im-

portanti ricerche sui Latis, ma la riammissione simbolica di studenti e professori ebrei al Moreschi, che io sappia, è unica. È stata un'idea della preside»; quest'ultima, peraltro, è dirigente scolastico dell'Istituto da solo un anno.

L'iniziativa dell'Istituto Moreschi

Altre scuole hanno aperto gli archivi per ritrovare la documentazione relativa agli studenti e ai docenti espulsi a causa delle leggi razziali, ma il Moreschi è il primo istituto a riammetterli simbolicamente, compiendo un passo in più. Giuseppe D'Acquino racconta com'è nata l'iniziativa: lui e Carmela Tuè hanno consultato le lettere di esclusione dalla scuola, causa leggi razziali, che l'allora preside Arturo Loria, anch'egli ebreo, aveva mandato ai docenti. A proposito di quest'ultimo, il licenziamento e le difficoltà incontrate per ottenere la pensione, lo hanno portato a una morte prematura nel dicembre del 1939, a soli sessantadue anni. Prima della sua scomparsa egli ha però contribuito, insieme ai docenti Elsa Della Pergola ed Eugenio Levi (anch'essi allora espulsi dal Moreschi), alla rapida costituzione della scuola ebraica di Via Eupili, dove molti studenti ebrei hanno potuto diplomarsi nel settembre del '43, quando i tedeschi stavano già occupando Milano. Riguardo all'esclusione di Latis e degli altri nove studenti non c'è traccia; si nota solo che nel registro dell'anno prima erano iscritti e poi l'anno successivo non più. Le lettere di esclusione dei docenti, insieme ai registri con i nomi degli studenti mancanti, sono stati determinanti per D'Acquino e Tuè, tanto da portarli alla decisione di riammetterli, seppur simbolicamente. Racconta D'Acquino: «Non si è trattato quindi di una rievocazione, ma proprio di una riammissione, simbolicamente molto forte

anche perché si è svolta nello stesso istituto scolastico, al cospetto di circa cento persone: studenti, genitori, partigiani, forze dell'ordine, il prete del quartiere, rappresentanti del carcere di San Vittore e molte altre autorità ancora». «Anche la scenografia è stata molto importante», continua la dirigente Tuè, «perché la memoria e la speranza hanno accompagnato i vari interventi, sapientemente diretti da D'Acquino: l'intervento del professor Pietro Pittini con la storia del Moreschi ha condotto i presenti nel passato, la riammissione degli espulsi e il canto di due studentesse del Moreschi, tratto da *The Partisan* di Leonard Cohen, hanno chiuso l'evento in segno di speranza, commuovendo tutti».

L'evento è stato inoltre preceduto da un racconto scenico sulla vita di Giorgio Latis, realizzato dai ragazzi con l'aiuto dell'ANPI, e tenutosi in occasione del Giorno della Memoria, il 27 gennaio. Ciò che l'ha particolarmente colpita – rivela la dirigente – è stato l'intervento di uno studente che, invitato a

LA FRASE ILLUMINANTE
Nella pagina accanto, *La memoria rende liberi*, opera di Fabrizio Dusi esposta al Binario 21 e donata all'Istituto Moreschi di Milano.

esporre le proprie considerazioni, ha comunicato alla platea di aver imparato dalla vita di Giorgio Latis che tutto può essere superato, soprattutto grazie a capacità e competenze personali delle quali non sempre siamo consapevoli. È difatti interessante osservare le reazioni degli studenti.
A tal proposito, la preside ha insistito su alcuni momenti a suo avviso piuttosto toccanti: uno studente ha detto che Latis era un ragazzo come loro perché anche lui frequentava il Moreschi, camminava per gli stessi corridoi; l'unica differenza è che ha avuto la sfortuna di nascere in particolari anni della storia. Magari nessuno sapeva che aveva uno spirito così nobile. Una studentessa ha aggiunto che questa storia porta un messaggio di sicurezza e coraggio. Un altro: «È stato bello sentire che uno studente non perfetto è riuscito a fare cose così grandi».
Ma il Moreschi potrebbe diventare un modello per altre scuole? Per la preside, «l'intento è di interagire con il territorio, in senso lato, e in particolare con le altre scuole: è un proposito per il futuro». Si è dato vita a un'iniziativa singolare e unica, che potrebbe fungere da stimolo; tuttavia, bisogna considerare che molti istituti non hanno le stesse caratteristiche del Moreschi e che non si conoscono i nomi di tutti gli studenti espulsi: mancano i documenti, ma si può provare. Da qui la necessità di creare rete con le altre scuole del territorio. Riguardo ai progetti futuri e alla frequentemente contestata Giornata della Memoria, Tuè ha poi aggiunto: «Da ex docente ho vissuto il Giorno della Memoria rispettando un minuto di silenzio oppure commentando un film o un documentario. Da dirigente, desidero che l'iniziativa Giorgio Latis e il Giorno della Memoria vadano sempre a braccetto e non solo nelle giornate ufficiali a loro dedicate. Proseguiranno in un percorso itinerante: le classi faranno lezione anche nell'androne che ospita le lapidi, perché fare lezione lì significa portarli davanti a un monumento che rappresenta tutta una storia».
Non a caso, infatti, il Consiglio di istituto del Moreschi ha accolto la donazione di Fabrizio Dusi, *La memoria rende liberi*, opera esposta al Binario 21. È intenzione della preside, inoltre, riaprire l'archivio del Moreschi, accantonato di recente per motivi logistici.
L'evento che si è realizzato al Moreschi è stato ideato in tutte le sue fasi come una rappresentazione scenica; sostiene D'Acquino: «Nel presentare le persone che sono intervenute, ho fatto riferimento al tempo, quale elemento essenziale della vita, e al luogo, perché la scuola è il luogo fisico, culturale e generazionale dell'incontro tra il tempo passato (la memoria), rappresentato dal leggìo e dalle targhe sui muri, e il tempo futuro (la speranza), rappresentato dai ragazzi e dalle ragazze che stanno anche simbolicamente in attesa, sulle scale, pronti ad essere protagonisti. Senza memoria la speranza non riesce a crescere». Secondo D'Acquino bisognerebbe fare un film su Latis e sulla commemorazione al Moreschi. Il film, al momento è solo un'idea, ma D'Acquino e la preside stanno già preparando un documentario sulla storia del Moreschi e sul periodo delle leggi razziali. Conclude Tuè: «Quell'evento rappresenta l'inizio di qualcosa, non la fine».

La paura di diventare invisibili
Daniela Dana, presidente dell'Associazione Figli della Shoah, ha incentrato il suo intervento sui ragazzi, i principali fruitori dell'iniziativa, coloro che potranno trasferire la memoria alle future generazioni. Ha notato con piacere che le targhe commemo-

rative non sono state collocate sul muro, ma ad altezza visiva dei ragazzi: «Non una targa ma una specie di mensola che li spingesse a soffermarsi, ad aprirsi al ricordo. La Grande Storia è importante, ma sono le piccole storie che ti avvicinano ad essa».
Dana si è detta particolarmente commossa durante l'evento, anche perché tra i dieci ragazzi espulsi c'erano anche sua suocera e il fratello, Silvana e Aldo Samaia, che per fortuna sono riusciti a salvarsi e a fuggire in Svizzera. Quest'evento «li ha simbolicamente riammessi scandendo i loro nomi, uno a uno. È stato importantissimo per i ragazzi di oggi pensare che in passato, nella stessa scuola, altri ragazzi sono stati estromessi: è qualcosa che i giovani capiscono molto bene, perché sono molto sensibili al tema della diversità».
Nel suo intervento si è poi soffermata sul concetto di invisibilità, che ha colpito tutti gli alunni del '38, a causa delle leggi razziali, e i ragazzi l'hanno ascoltata attentamente. Ha spiegato loro quanto sia stato terribile per gli studenti di allora essere diventati all'improvviso invisibili, isolati ed emarginati, e lo ha fatto davanti a una platea di adolescenti, particolarmente sensibili, attraverso i like sui social, al tema. Nel '38 i nominativi delle famiglie ebraiche scomparivano anche dagli elenchi telefonici. Allora Daniela Dana si domanda: «Quanti ragazzi di oggi hanno paura di diventare invisibili? Se non avete un profilo social, voi non esistete, e se non esistete, chi vi cerca, chi vi considera più?». Il valore didattico dell'evento organizzato dal Moreschi è per Dana come «rimettere idealmente un banco vuoto in una classe, in memoria di coloro che l'hanno dovuto ingiustamente abbandonare». Secondo lei, sia a livello storico che formativo, non è pensabile trattare il tema della Shoah partendo da Auschwitz, ma bisogna necessariamente iniziare dalle leggi razziali e antisemite: tutti i genocidi iniziano con una negazione dei diritti civili e i ragazzi possono trarre da questo insegnamento spunti importanti per analizzare gli eventi contemporanei, senza semplificazioni e inappropriati parallelismi.

Gli uomini sono fatti di memoria e speranza

L'evento tenutosi al Moreschi lo scorso 27 aprile è stato dunque un piccolo grande evento, dove una dirigente scolastica decide di riammettere pubblicamente gli studenti e i docenti ebrei espulsi e lo fa appellandosi alla Costituzione italiana, fornendo ai ragazzi una grande lezione di educazione civica: «Visto l'articolo 3 della Costituzione si decreta la riammissione simbolica nell'Istituto Nicola Moreschi dei docenti, del preside e degli studenti». Così ha dichiarato la preside Carmela Tuè, insegnando alle nuove generazioni il ruolo fondamentale della Costituzione, a protezione dei nostri diritti.
Memoria e speranza devono andare a braccetto, come ci insegnano la letteratura e Giuseppe D'Acquino, che confida queste preziose parole: «Gran parte della letteratura mondiale è fatta di memoria e speranza. La sintesi di memoria e speranza è il sogno ed è per questo che Shakespeare nella sua opera, *La tempesta*, dice che siamo fatti della stessa materia di cui son fatti i sogni. Perché noi siamo fondamentalmente fatti di memoria e di speranza».

Sonia Colombo

Finito di stampare
nel mese di giugno 2023
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

L'energia utilizzata per la stampa di *PreText* è stata prodotta da un impianto fotovoltaico.

PreTextNote

ISTITUTO LOMBARDO STORIA CONTEMPORANEA

CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'EDITORIA E DEL GIORNALISMO

BOOKCITY MILANO

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

Dove la cultura è dialogo
tra **arte** e **società**.

GALLERIE D'ITALIA

GALLERIEDITALIA.COM

INTESA SANPAOLO