

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

NUMERO 18-19 DICEMBRE 2022

PreText

IL RITORNO DELLA CULTURA ORALE

DALL'AUDIOBOOK AL PODCAST: COME CAMBIANO LE NOSTRE ABITUDINI

CON UNO SPECIALE SULLA BIBLIOTECA BRAIDENSE



PreText

NUMERO DOPPIO 18-19 - DICEMBRE 2022

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Michela Taloni

Comitato scientifico

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

Editore: 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

@ 2022 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 9791281313002

In copertina, cartellone del film sovietico (ucraino)

Entuziazm: Sinfonia Donbassu, 1930, direttore Dziga Vertov.

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

TRA FUTURO DIGITALE E RIMPIANTO DEL PASSATO

SCORCIATOIE PERICOLOSE

PRETEXT COMPIE DIECI ANNI. È TEMPO DI SOFFERMARSI SUGLI EFFETTI PRODOTTI DALLE GRANDI TRASFORMAZIONI NEL MONDO EDITORIALE E NELLA PERCEZIONE DELLA CULTURA. LA FACILITÀ DI ACCESSO AL SAPERE CI HA RESI PIÙ SUPERFICIALI, MA CREDIAMO NON SIA UN PROCESSO IRREVERSIBILE SE IMPAREREMO, FATTA ESPERIENZA, A GOVERNARE IL CAMBIAMENTO

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

N

el 2023 *PreText* compie dieci anni. Giungere al diciannovesimo numero e apprestarsi a lavorare il ventesimo è un discreto traguardo, anche perché in questi due lustri abbiamo assistito a una rivoluzione nel modo di fruire la cultura e speriamo di essere riusciti a raccontarla.

Pur ripromettendoci di indagare uomini, imprese ed esperienze nel campo dell'editoria da Gutenberg in poi, grazie ad alcuni collaboratori attenti alle nuove tecnologie abbiamo cercato di alzare lo sguardo anche su ciò che ci attende. Le principali difficoltà (speriamo di non esservi inciampati) erano quelle di evitare di magnificare le sorti progressive del digitale e, al tempo stesso, di rimpiangere i bei tempi andati, quando la *conoscenza* era conservata in quelle meravigliose cattedrali chiamate biblioteche e la lettura profumava di carta e di inchiostro.

Un'analisi attenta e onesta deve sempre tenere conto delle infinite tonalità di grigio che dal bianco conducono al nero. Abbiamo così "laicamente" constatato che anche questa transizione

(come tutte, del resto) nascondeva pericoli, soprattutto perché i tempi si misurano in anni, se non in mesi, e non più in secoli come quando venne introdotta la stampa a caratteri mobili. Ma le trappole si possono evitare e dagli errori si può imparare correndo ai ripari.

Agli albori di questo millennio ci eravamo illusi che nell'arco di qualche decennio, grazie al digitale, il *sapere* sarebbe stato alla portata di tutti e sarebbe stato finalmente oliato l'arrugginito ingranaggio della scala sociale, senza il funzionamento della quale la democrazia è un'anatra zoppa. Ora sappiamo che è stata un'ingenuità. Lo stesso errore commesso dal politologo Francis Fukuyama quando, dopo la caduta del Muro di Berlino, scrisse un libro per annunciare la fine della Storia.

Purtroppo la Storia è fatta dagli uomini che spesso preferiscono le scorciatoie, soprattutto se promettono loro potere sul prossimo e denaro per se stessi. La Rete è così diventata anche il megafono dei negazionisti, dei propalatori di notizie false, persino dei manipolatori di elezioni. La speranza è che si tratti solo di una sottovalutazione dei rischi e che presto Internet divenga una cattedrale aperta al pari di quelle chiuse, come la Biblioteca Braidense di Milano, che in questo numero di *PreText* raccontiamo con uno speciale.



10 / **Paolo Costa**
La memoria fragile

16 / **Oliviero Ponte di Pino**
Libri e storie da ascoltare

24 / **Carlo Carotti**
Una lettura universale

32 / **Luigi Brioschi**
Tra modernismo e poesia

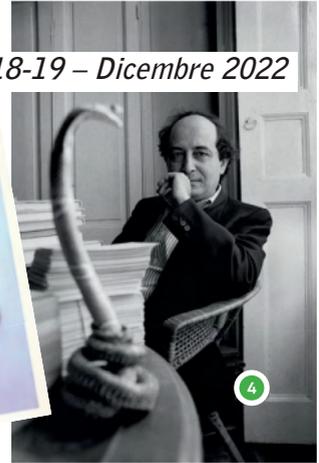
34 / **Ada Gigli Marchetti**
La vita? Meglio narrarla

42 / **Marco De Cristofaro**
L'editore allo specchio

56 / **Alberto Saibene**
La scommessa di Adriano

60 / **Monica Schettino**
Editore ideale e... reale

64 / **Patrizia Gaccia**
Memoria della cultura



70 / **Giulia Cavalli**
La fantasia al potere

76 / **Roberto Croci**
Quarto potere all'opera

80 / **Andrea Moroni**
La cronaca dimenticata

86 / **Gabriele Caspani**
Cronisti dentro la Storia

92 / **Riccardo Mini**
Notizie dal fronte Putin

100 / **Mariachiara Fugazza**
Per la causa italiana





106 / Mattia Luigi Belgio

Giornalini in guerra

112 / Margherita Rugieri

Tragedia nella tragedia

116 / Claudio Minoliti

Ancora una *Notte*

122 / Franca Alloatti

Un tesoro da tutelare

132 / Rossella Coarelli

Minore? Minore sarà lei!

136 / Marina Zetti

Stella rossa sullo scaffale

144 / Anna Rita Zanobi

Scavare tra i libri

150 / L. Vergnano Pecorella

L'odissea del bibliofilo

156 / Roberto Gollo

Lo tsunami di Internet

162 / Guido Mura

Non dimenticate quei libri



166 / Alberto Toscano

Il banchiere editore

174 / Sarah Zappulla Muscarà

Passione ai tempi dei *Vicerè*

180 / Claudio A. Colombo

L'ideale diventa destino

186 / Fabio Guidali

L'altro maledetto virus

192 / Maria Gioia Tavoni

Un maestro in biblioteca

198 / Duccio Dogheria

Digitale futurista

204 / Valeria Palumbo

Fiorivano i loro romanzi

212 / Rita Carrarini

La condivisione delle idee

220 / Mario Piazza

La metamorfosi del libro

1. Enrico Cernuschi.
2. Amalia Liana Negretti Odiscalchi (Liala).
3. Luis Sepúlveda.
4. Roberto Calasso.
5. Ernesta-Renata Valle Ribera.



SOSTENEVA BORGES

Nella pagina a fianco,
Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires,
Editorial Sur, 1944.

SOFFRIRE DI MAL D'ARCHIVIO

DA GUTENBERG A OGGI: OLTRE 130 MILIONI DI LIBRI.
E OGNI ANNO SI CREANO TRILIARDI DI BYTE DI DATI

LA MEMORIA FRAGILE

OGGI VIVIAMO IN UNO SPAZIO INFORMATIVO
CHE ORIENTA I NOSTRI DISCORSI, MA È SEMPRE
MENO GESTIBILE. E NON SAPPIAMO PIÙ
SE SIA MEGLIO RICORDARE O DIMENTICARE

di PAOLO COSTA

Fino a dove arriva la nostra memoria? Da quando, circa 5.000 anni fa, la specie umana ha sperimentato le prime forme di scrittura logografica, dotandosi della più straordinaria delle tecnologie, tale domanda ha assunto un duplice significato. Da un lato è diventato interessante capire quanta informazione possiamo aggiungere, rispetto a quella che la biologia ci consente di immagazzinare nel cervello, incrementando in modo artificiale la nostra capacità di ricordare. Dall'altro lato non è meno lecito chiedersi quale sia il limite funzionale di questa memoria "esterna", di questo spazio documentale in cui archiviamo quantità crescenti di informazione: iscrizioni, libri e testi di varia natura, ma ora anche immagini. Limite oltre il quale rischiamo di smarrirci.

Con due corollari. Il primo era già ben presente al Platone del *Fedro* e della *Lettera VII* (ammesso che quest'ultima sia da attribuire al grande filosofo greco): ciò che estroflettiamo dalla nostra mente, depositandolo in uno spazio esterno, continua ad appartenerci, oppure diventa un contenuto incontrollabile ed estraneo? Il secondo corollario è diventato chiaro con l'affermazione del libro tipografico come sistema, fra i secoli XVIII e XIX, e ancor di più con l'avvento del paradigma digitale: la memoria esterna comporta un modello organizzativo dell'informazione che non è mai neutrale. Ogni conservazione implica un giudizio, e quindi una selezione e una discriminazione. Ogni criterio tassonomico, ogni supporto e ogni forma della memoria sociale costituiscono dispositivi che orientano il come e il che cosa del nostro ricordare.

Ciò è vero innanzitutto per il sistema del libro, il quale da secoli disciplina il modo in cui registriamo ogni informazione e organizziamo la conoscenza. Parliamo di sistema, intendendo quello che è andato consolidandosi in forme, regole e istituzioni a partire dall'invenzione dei codici alfabetici e che ha al suo centro il libro moderno, codificato da Aldo Manuzio. Di tale sistema sono parti costitutive le istituzioni scolastiche, le biblioteche, l'industria editoriale e la stessa letteratura. Una grandiosa macchina al servizio della memoria. Ma anche una certa codificazione sociale della memoria, per non dire un regime della memoria. Perché il potere consiste anche nel determinare che cosa e in che modo una comunità, uno Stato o una civiltà devono ricordare.

Nuovo regime?

L'affermazione di un nuovo paradigma tecnico, che chiamiamo digitale, lancia inevitabilmente una sfida a questo regime. Il digitale esaspera la prospettiva di un'organizzazione numerica della conoscenza, che in parte si poneva già a cavallo fra i secoli XVIII e XIX. Un nuovo regime della memoria va dunque consolidandosi? Il libro, così come lo conosciamo oggi, sarà ancora al centro di questo regime inedito? Quella che stiamo vivendo, sotto la spinta della digitalizzazione, può a buon diritto essere definita una rivoluzione documentale. Di tale rivoluzione, il web costituisce l'epitome. L'invenzione del web, nel 1989, ha postulato infatti la centralità del documento più che del libro. Per documento intendiamo un insieme di risorse informative (testuali o grafiche), codificato in HTML, decodificabile con un browser e identificabile in modo univoco mediante un URL. Il documento web si distingue dal libro – o dal documento analogico – per tre caratteristiche. In primo



luogo, è connesso in modo non lineare ad altri documenti per il tramite di collegamenti ipertestuali. Secondariamente, può avere e tende di fatto ad avere carattere multimediale. Da ultimo, può mutare nel tempo. Distinguiamo infatti fra documenti web statici, dinamici e attivi. Il documento web dinamico o attivo è generato da una macchina, in base a istruzioni predeterminate, nel momento in cui l'utente ne formula la richiesta, potendo avere ogni volta un contenuto in tutto o in parte diverso.

Rivoluzione documentale

Il concetto di documento ha suscitato l'interesse di un filosofo come Maurizio Ferraris, che lo ha posto alla base della sua ontologia della realtà sociale (si vedano *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009 e il più recente

Documanità. Filosofia del mondo nuovo, Roma-Bari, Laterza, 2021). Documento diventa pertanto qualsiasi atto sociale venga non solo proferito, ma anche iscritto in un qualche tipo di supporto. La registrazione è promossa a momento in cui l'atto diviene parte della memoria sociale.

Proprio Ferraris è stato fra i primi a sollevare la questione della durata della memoria degli archivi informatici. Non che il problema non si ponga per il libro. A seconda della sua composizione e delle condizioni in cui viene conservata, la carta può durare diversi secoli o appena un centinaio d'anni. Paradossalmente la carta più antica è anche quella più durevole, perché – almeno in Occidente – ottenuta dalla lavorazione degli stracci di cotone e di lino. Solo a metà del XIX secolo il legno cominciò a essere usato in modo sistematico, al posto degli stracci, per ricavare la polpa di cellulosa attraverso un procedimento meccanico o chimico. La carta ottenuta dal legno in modo meccanico è quella che tende a durare di meno. Ma anche i trattamenti chimici più aggressivi, come l'uso di acidi per allontanare gli elementi incrostanti della cellulosa, gli sbiancanti e lo stesso inchiostro impiegato per scrivere, possono accelerarne il degrado. Senza contare il rischio di bio-deterioramento, causato da insetti, roditori, funghi e batteri.

Senonché la memoria digitale comporta rischi di caducità anche maggiori. Le dodici tavole di argilla sulle quali è tramandata la versione accadica dell'*Epopoea di Gilgamesh*, databili fra il 1300 e il 1000 a.E.V., hanno maggiori probabilità di resistere alle ingiurie del tempo rispetto ai supporti magnetici od ottici sui quali oggi iscriviamo le nostre tracce digitali. Il discorso vale anche per le immagini. Durerà di più il frontespizio in pergamena del *Virgilio Am-*

brosiano, miniato da Simone Martini fra il 1300 e il 1326 per volere di Francesco Petrarca, oppure la foto del nostro matrimonio, che custodiamo in formato elettronico in una delle tante infrastrutture di memorizzazione rese oggi disponibili via Internet? Vinton Cerf, che di Internet è stato uno degli ideatori, non ha dubbi: «Se ci sono foto a cui davvero tenete, createne delle copie fisiche. Stampatele» (intervista a Sarah Knapton, *The Telegraph*, 13 febbraio 2015). Potremmo infine ricordare che anche il Novecento ci ha consegnato libri realizzati con materiali eccentrici, diversi dalla carta e assai resistenti. È il caso delle straordinarie litolatte di Tullio d'Albisola, realizzate in lamiera di ferro dolce a fini di sperimentazione poetica, le quali a loro volta promettono di durare molto a lungo.

Bit deperibili

La deperibilità della memoria digitale è connessa a due ordini di problemi. Da un lato c'è il decadimento dei materiali fisici sui quali risiede ogni informazione in formato digitale e la loro progressiva obsolescenza determinata da dinamiche di mercato. Un supporto ottico, per esempio, ha oggi una vita media di 30 anni, con punte verso il basso di 3-4 anni, benché le industrie produttrici garantiscano una longevità maggiore. Dall'altro lato si tratta di assicurare il mantenimento dell'interoperabilità fra un gran numero di linguaggi più o meno standardizzati e spesso riconducibili a tecnologie proprietarie. Per esempio, se state leggendo questo mio articolo, o avete in mano una delle copie analogiche di *PreText* (in questo caso il supporto è la carta), oppure avete aperto un file PDF. Quest'ultimo è un formato creato da Adobe nel 1993 e ceduto all'ISO (Organizzazione Internazionale per la Standardizzazione) nel

2008, che ne ha fatto uno standard aperto. Nell'uno come nell'altro caso, l'originale è un file di Word – formato proprietario di Microsoft – conservato in un server che risiede in un luogo fisico non meglio specificato di un noto *cloud provider*. Pur essendo autore del documento, quale controllo effettivo posso esercitare sul suo formato e sulle sue modalità di conservazione? Domande analoghe valgono per risorse di grande valore sociale, che sono nativamente digitali e quindi prive di una controparte fisica. Quanto durerà *Wikipedia*? Quanto le piattaforme alle quali oggi affidiamo gran parte dei nostri dati, come Google, Facebook o Instagram? È sempre Ferraris a parlare di «mal d'archivio», parafrasando un'espressione utilizzata la prima volta da Jacques Derrida (*Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996). A partire dall'etimologia del termine, il filosofo francese insisteva sull'ambivalenza dell'*archivio*, con duplice rimando da un lato al principio regolatore (*ἀρχή*, “origine”) dall'altro al potere disciplinante (*ἀρχων*, “custode, magistrato supremo”). Giusto per ricordarci, una volta di più, che l'archivio è un dispositivo capace di orientare la conoscenza, di indirizzarla e di disporne per specifici fini.

Sistemi di ricerca opachi

Un'ulteriore questione si pone nel momento in cui l'archivio diventa un oggetto abnorme. Pensiamo, ancora una volta, al web. In esso risiedono migliaia di miliardi di documenti, dei quali solo una frazione è indicizzata – e quindi resa reperibile – dai motori di ricerca come Google. Quanto più complesso è l'universo documentale, tanto più opachi appaiono



i sistemi di ricerca. I criteri di rilevanza, utilità e affidabilità, su cui Google Search si basa per determinare l'ordine dei risultati che restituisce, a fronte di ogni singola richiesta, si rivelano sempre più vaghi. La tendenza recente di Google a utilizzare modelli linguistici artificiali, come BERT, per determinare la rilevanza

di un contenuto rispetto all'intento della ricerca rischia di incrementare questa opacità. Oggi i sistemi di ricerca detengono un potere enorme: quello di orientare la cultura, la politica e l'intera società. Allo stesso tempo, la società influenza il comportamento dei sistemi di ricerca. Abbiamo a che fare, insomma, con un esempio evidente di non neutralità tecnologica.

Per impedire che l'apocalisse profetizzata da Cerf e Ferraris si realizzi, diverse iniziative, in parte di natura governativa e in parte promosse da organizzazioni non profit, sono nate in questi anni. Già nel 2000 la Library of Congress lanciò il NDIIPP (National Digital Information Infrastructure and Preservation Program), non più attivo. Recentemente la stessa Library of Congress ha definito una strategia di *digital preservation*, che coinvolge diverse strutture all'interno della propria organizzazione e in partnership con numerose altre agenzie. Sicuramente il programma oggi più importante è costituito dall'Internet Archive, una biblioteca digitale basata negli Stati Uniti, che persegue la missione di fornire un accesso universale e gratuito a tutta la conoscenza digitalizzata. Queste iniziative rispondono al medesimo obiettivo: preservare e rendere disponibili contenuti nativamente digitali, ossia privi di corrispettivi analogici, per le generazioni presenti e future. Ciò implica innanzitutto l'identificazione di

formati sostenibili. Generalmente, la sostenibilità viene valutata in funzione di sette fattori: accessibilità del formato, livello di adozione, trasparenza, disponibilità di documentazione, dipendenza da fattori di contesto, possibili impatti derivanti da diritti di proprietà intellettuale e meccanismi tecnici di protezione.

Sopraffatti dall'informazione

Ma torniamo alla questione dei limiti della memoria. Su di essa, abbiamo detto, si interrogavano già gli antichi. A rendere il problema più rilevante, a partire dalla seconda metà del XV secolo, fu l'introduzione della stampa a caratteri mobili in Europa. La pubblicazione di libri conobbe da allora una crescita di tipo esponenziale. Tra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento si manifestarono così le avvisaglie di quel senso di sopraffazione assai familiare a noi contemporanei. La produzione di massa dei testi e l'emergenza della cultura della fattualità non solo generarono le prime forme di ansia da sovrabbondanza, ma cominciarono a condizionare il consumo e la concezione stessa della letteratura. In uno studio capitale del 2009, gli storici dell'economia olandesi Eltjo Buringh e Jan Luiten van Zanden hanno determinato che nel corso del XVIII secolo nell'Europa Occidentale fu prodotto oltre un miliardo di libri (parliamo di copie: la stima è stata ottenuta considerando il numero di edizioni e la tiratura per ciascuna di esse). Il picco si registrò nel 1790, con più di 20 milioni di copie stampate. Un altro studio, realizzato da Google Books Search, è giunto a concludere che alla data del 2010 in tutto il mondo esistevano ed erano catalogabili quasi 130 milioni di titoli, accumulatisi dall'invenzione della stampa fino a tale anno. Si può ipotizzare che ogni anno si

aggiungano a tale somma fra i 500mila e il milione di nuovi titoli, i quali diventano però quattro milioni se includiamo anche il fenomeno del self-publishing.

Paradosso della memoria digitale

L'affermazione di un nuovo paradigma tecnologico, il digitale, segna oggi un ulteriore salto di qualità. E determina quello che appare come il paradosso contemporaneo della memoria.

Da un lato tutto è suscettibile di essere ricordato, nel senso che può essere reso in forma numerica: non solo la scrittura, ma anche le immagini del mondo; ogni scrittura e ogni immagine. Col che ci convinciamo di poter conservare tutto. Continuiamo a colmare il mondo di testi. Ne produciamo ogni secondo, in modo quasi frenetico, attraverso piattaforme come WhatsApp. In forma scritta, ma anche – sempre più spesso – registrando le parole che pronunciamo (i famosi “vocali”) e integrandole con immagini di vario tipo. Sono dunque testi ibridi, segnati dalla multimedialità. Si tratta inoltre di annotazioni fatte per dissolversi un istante dopo avere assolto la loro funzione. Per questo dei testi hanno solo la parvenza. Il testo propriamente detto, infatti, si differenzia dal mero messaggio per la sua stabilità. E la stabilità è condizione di ripetibilità. Un segno scritto, osservava il già citato Derrida, «non si esaurisce nel presente della sua iscrizione e [...] può dare luogo a una iterazione in assenza» (*Firma Evento Contesto*, in *Limited Inc.*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 14). Questa iterazione, dunque, è anche un'aspirazione all'eternità. «La mia storia – proclamava Tuciddide – è possesso per sempre» (*Storie*, I, 22). E, prima di lui, Erodoto dichiarava: «pubblico le mie ricerche perché delle cose avvenute da

parte degli uomini non svanisca col tempo il ricordo» (*Storie*, I, 1). Viviamo in una sorta di delirio documentale, che rischia di assumere i tratti di una patologia sociale. Trascuriamo i costi economici connessi a questa ingenua pretesa, ma anche i problemi di governance: chi decide che cosa conservare e che cosa dimenticare? E poi: siamo sicuri che tutto debba essere ricordato per sempre? «I ricordi sono fatti per svanire. E c'è una ragione se sono progettati in questo modo», suggerisce Lornette “Mace” Mason in un passaggio chiave di *Strange Days*, film del 1995 a metà strada fra noir e fantascienza diretto da Kathryn Bigelow con la collaborazione di James Cameron. L'ammonimento è rivolto all'ex poliziotto Lenny Nero, ostaggio di un amore ormai finito e delle emozioni ad esso collegate, riprodotte artificialmente da un lettore SQUID, Dispositivo Superconduttore a Interferenza Quantica con una vaga somiglianza con il metaverso distopico di Mark Zuckerberg. Nero, incapace di dimenticare una donna che non c'è più, è un po' come Ireneo Funes el memorioso, personaggio fantastico di Jorge Luis Borges condannato prodigiosamente, in seguito a una caduta da cavallo, a ricordare tutto (*Funes, l'uomo della memoria*, in *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2013).

Fra ricordo e dimenticanza

Dovremmo ammettere che la memoria non consiste nella mera capacità di accedere a un archivio, in cui si conserva per sempre ogni contenuto. La fenomenologia della memoria si muove piuttosto fra un polo interiore e ontologico (la memoria individuale, rispondente alla temporalità dell'essere) e un polo esteriore e sociologico (la memoria collettiva). Per questo la memoria ha due facce: il ricordo e la dimenticanza. Alla conservazione si contrappone l'o-



blio, il quale forse non a caso si configura oggi come un diritto (Viktor Mayer-Schönberger, *Delete. Il diritto all'oblio nell'era digitale*, Milano, Egea, 2010) ed è stato riconosciuto dalla Corte di Giustizia dell'Unione Europea con una famosa pronuncia del 13 maggio 2014.

Strana epoca, la nostra. Da un lato, ci affanniamo a conservare ogni cosa, anche ciò che non guarderemo e non ricorderemo più, in futuro. Pubblichiamo più libri di quelli che riusciamo a leggere e ci circondiamo di un pulviscolo di dati magari significativo per una rete neurale artificiale, ma certamente non per il nostro cuore. Allo strapotere del tempo reale, corrisponde un indebolimento della memoria storica (chi ricorda, oggi, che cos'è stato il fascismo in Italia?). Dall'altro lato rivendichiamo, in nome della privacy, il diritto a essere dimenticati. Nel frattempo, a causa della maggiore longevità della popolazione e di fattori biologici di vario tipo, vediamo crescere l'incidenza di patologie neurologiche che agiscono proprio sulla memoria. La Global Burden of Disease Collaboration stima che nel 2050 i casi di demenza, a livello mondiale, supereranno i 150 milioni, il triplo rispetto a oggi. Forse, assediati da una quantità insostenibile di dati, stiamo gradualmente smettendo di ricordare.

— Paolo Costa

DALL'AUDIOBOOK AL PODCAST: COME IL *LOCKDOWN* HA CAMBIATO LE NOSTRE ABITUDINI

LIBRI E STORIE DA ASCOLTARE

L'ITALIA ERA LA PIÙ RESTIA AD ACCOGLIERE LA TENDENZA CHE AVEVA PRESO PIEDE GIÀ DA ANNI NEI PAESI NORDICI. E CIÒ NONOSTANTE LA NOSTRA SCARSA PROPENSIONE ALLA LETTURA. MA ORA...

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Una delle maggiori sorprese e novità della nostra dieta mediatica negli ultimi anni è la resistenza e il rilancio della dimensione audio. Mentre la mediasfera e i social vengono infestati da miliardi di immagini, con il successo di Instagram e Pinterest, e siamo sommersi dai video di YouTube, Vimeo o TikTok (che si aggiungono alla televisione e alle piattaforme), i podcast hanno imprevedibilmente consolidato un pubblico curioso e attento. Il 31% degli italiani attivi su Internet ascolta Spotify (fonte: report *L'Entertainment nel 2022*, Comscore). Gli audiolibri – o meglio, l'“intrattenimento audio” – hanno una audience di 10,2 milioni, in forte crescita rispetto ai 9 milioni dell'ottobre 2020 e muovono 17,5 milioni di euro (fonte: ricerca Nielsen/Audible).

Dati in linea con il trend di crescita mondiale, che per lo streaming video e audio ha visto nel 2021 ricavi complessivi per 25 miliardi di dollari, per un settore che dieci anni fa in pratica nemmeno esisteva (fonte: RIAA, Statista).

Alla svolta ha contribuito il *lockdown* pandemico, che ha spinto molti utenti alla scoperta dell'ascolto casalingo e dedicato, ovvero senza affiancare all'ascolto altre attività, con una modalità di fruizione simile a quella del libro di carta. Il padre della massmediologia Marshall McLuhan tracciava una distinzione tra *media* “freddi” (come la televisione o il telefono) e “caldi” (come la radio o il libro). I *media* “caldi” mandano un messaggio ad alta definizione e tendono a privilegiare un unico canale percettivo; possono dunque essere utilizzati come “rumore di fondo”, perché non richie-

dono da parte di chi li usa una grande partecipazione, mentre i *media* “freddi” pretendono dal fruitore maggiore partecipazione e coinvolgimento. Forse il podcast è un mezzo tiepido, caldo o freddo a seconda delle circostanze.

L'antenato più illustre dei podcast è l'audiolibro, ovvero la lettura di un testo affidata a uno o più attori e attrici (e a volte allo stesso autore o autrice), con o senza effetti musicali e rumoristici. L'audiolibro sarebbe nato già alla fine dell'Ottocento, quando Sylvanus Stall registrò su alcuni dei primi cilindri fonografici il suo bestseller *What a*

Young Boy Ought to Know. Successivamente vennero utilizzati come supporto prima i dischi in vinile (a partire dagli anni Trenta del XX secolo) e poi le audiocassette (nel dopoguerra), per passare infine al digitale.

In molti Paesi, a cominciare dagli Stati Uniti ma anche in Germania, Gran Bretagna e nei Paesi nordici, gli audiolibri rappresentano da tempo un mercato significativo, redditizio per autori ed editori sul fronte dei “diritti secondari”. Consentono di raggiungere un pubblico che trova difficoltà a leggere (ipovedenti o scarsamente alfabetizzati), recuperando la dimensione originaria dell'oralità. In quanto *medium* “caldo”, permettono la fruizione mentre si svolgono altre attività, dalle faccende domestiche alla guida di un autoveicolo.

Con la radio, arrivata nelle nostre case a partire dagli anni Venti del secolo scorso, si sono sviluppati vari formati di lettura e adattamento. L'esem-

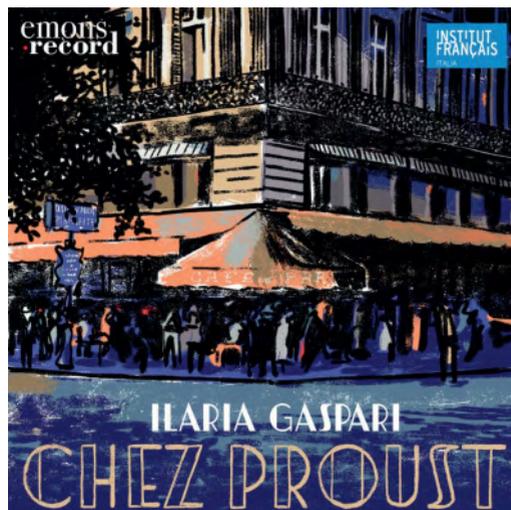


pio più clamoroso è la reinvenzione del romanzo di H. G. Wells *The War of the Worlds*, realizzata da Orson Welles per la CBS: il 30 ottobre 1938 il programma scatenò il panico in milioni di ascoltatori, convinti che sul nostro pianeta fosse davvero in corso un'invasione aliena. In Italia la fortunata serie di *Rai Radio 3*, *Ad alta voce*, presenta da anni un ricco repertorio dei capolavori della letteratura mondiale, con voci spesso prestigiose. L'Italia è stata tradizionalmente un mercato difficile per gli audiolibri, malgrado diversi tentativi, anche ambiziosi. In un Paese con un tasso di lettura così basso, il canale avrebbe dovuto permettere di raggiungere nuovi “non lettori”, ma l'impresa è stata più difficile del previsto. Nel corso degli anni ci sono stati diversi tentativi da parte di aziende specializzate (come Emons, che ha debuttato nel dicembre 2007 con *Testimone inconsapevole* di Gianrico Carofiglio e *Caos calmo* di Sandro

Qui sotto, *Chez Proust* di Ilaria Gaspari, prodotto da Emons Record con il sostegno dell'Institut Français Italia, 2022. Nella pagina accanto, *OP - Omicidio Pecorelli*, di Raffaella Fanelli, una produzione Emons Record, 2022.

saggio dall'analogico al digitale ha comportato la smaterializzazione del supporto (che ora è un *file* composto di 0 e 1) e una miniaturizzazione dell'apparecchio. La seconda rivoluzione è arrivata con il minuscolo iPod ideato da Steve Jobs, quando si accorse che il Walkman di sua figlia sembrava grosso come un mattone. La modalità di ascolto si affina con la creazione di playlist sempre più sofisticate e personalizzate. Apple lanciò la versione *classic* dell'iPod il 23 ottobre 2001 e tre anni dopo toccò a *mini*. Nei suoi diversi modelli, nel 2008 l'iPod aveva venduto in tutto più di 160 milioni di pezzi, come lo stesso Jobs annunciò con orgoglio il 9 settembre di quell'anno. La produzione dell'iPod è terminata nel maggio del 2022, dopo che le sue funzioni sono state assorbite dagli smartphone, a cominciare dall'iPhone – di cui l'iPod è stato per diversi aspetti un prototipo.

La diffusione del digitale e l'avvento della Rete hanno comportato diverse conseguenze. La compressione dei file audio nel formato MP3, che seleziona le frequenze che possono essere udite all'orecchio umano ed esclude le altre, rende i file audio più "leggeri" (infatti i nostalgici dell'alta fedeltà analogica oggi applaudono al ritorno del vinile e del nastro magnetico). Questa compressione ha favorito la diffusione della musica in Rete, con il successo immediato delle piattaforme di streaming audio. A scatenare un'altra rivoluzione furono programmi come Napster, creato nel 1999 da Shawn Fanning e Sean Parker; ed eMule, un software applicativo *open source* lanciato nel 2002, dedicato alla condivisione dei file basata sul *peer-to-peer*. Queste piattaforme consentivano il download gratuito di brani musicali, in genere senza licenza e di fatto eludendo il pagamento del



diritto d'autore: nel giro di pochi anni, l'industria discografica è stata travolta dalla pirateria.

Successivamente, grazie a un mix di azioni legali, di progresso tecnologico e di trovate di marketing, si è sviluppato il mercato delle piattaforme video e audio, gratuite e/o a pagamento. Sul versante audio, sono oggi attivi marchi di successo planetario come Spotify, iTunes, YouTube Music, Amazon Music, Qobuz e Tidal. Già questo breve elenco evidenzia l'interesse di alcuni dei *big players* della Rete per la distribuzione di contenuti audio. Ma nel frattempo, dalla metà degli anni Novanta, anche la radio era approdata in Internet, iniziando a emanciparsi dai limiti del broadcasting, come racconta Tiziano Bonini (*La radio nella rete. Storia, estetica, usi sociali*, Milano, Costa & Nolan, 2006). Fino a quel momento, una volta andata in onda, una trasmissione in radio o in Tv diventava irrecuperabile, salvo le possibili repliche. La Rete consente di creare e rendere ricercabile e fruibile

da tutti un archivio potenzialmente illimitato, per un periodo indefinito. Gli utenti hanno la possibilità di costruirsi un palinsesto personale, a prescindere dalla data e dall'ora di messa in onda.

In una prima fase, i podcast non erano altro che le registrazioni di trasmissioni già diffuse via etere o sul web, che rimanevano a disposizione degli ascoltatori. Grazie ai feed RSS, era possibile condividere con altri utenti i link a registrazioni audio su computer, palmari e cellulari. Il termine podcast (sintesi di "iPod" e "broadcast", ovvero "trasmissione") venne coniato quando, di fronte a questa inedita possibilità, un giornalista di *The Guardian* si chiese: «Come chiamarlo? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?» (Ben Hammersley, *Audible revolution. Online radio is booming thanks to iPods, cheap audio software and weblogs*, in *The Guardian*, 12 febbraio 2004). Nel dicembre 2005 il *New Oxford American Dictionary* inseriva "podcast" tra le parole dell'anno, con questa definizione: «*a digital recording of a radio broadcast or similar program, made available on the Internet for downloading to a personal audio player*», ovvero «la registrazione digitale di una trasmissione radiofonica o simili, resa disponibile su Internet con lo scopo di permettere il download su riproduttori audio personali».

La seconda nascita dei podcast, che segna la sua emancipazione dalle forme del passato, arrivò dieci anni più tardi, grazie a Sarah Koenig, giornalista d'inchiesta americana con un passato sulla carta stampata, al *Baltimore Sun*, e alla radio, con un programma di grande successo, *This American Life*. La serie da lei prodotta e condotta, dal programmatico titolo *Serial* (2014), è ispirata a un fatto di cronaca, l'omicidio di una studentessa

diciottenne di un liceo di Baltimora, Hae Min Lee, avvenuto nel 1999. Il suo fidanzato Adnan venne condannato per omicidio, ma dal carcere ha continuato a proclamarsi innocente: nel 2022 il verdetto è stato ribaltato e Adnan, dopo 23 anni di carcere, è tornato libero. Le puntate della prima serie, che duravano tra una mezz'ora e un'ora ciascuna, con racconti, registrazioni prese dagli atti del processo, interviste e testimonianze, nel 2016 avevano già raggiunto gli 80 milioni di download. Nel settembre 2018 le stagioni 1 e 2 avevano totalizzato 340 milioni di download. *Serial*, come molti podcast di successo, è un prodotto giornalistico, anche se per gli aspetti drammaturgici e registici può ricordare il "teatro documentario". Non è la "traduzione" di un prodotto preesistente (una trasmissione, un libro, un articolo), ma segue un percorso produttivo autonomo. Non viene registrato live, come una trasmissione radiofonica, ma sceneggiato e costruito in uno studio di registrazione e montato con cura e attenzione, in particolare per quanto riguarda gli effetti sonori.

Comincia a delinearsi lo "specifico" del podcast, che riprende varie esperienze precedenti – i programmi radiofonici, gli audiolibri, l'inchiesta, l'intervista, il blog – ma le rielabora e le arricchisce in relazione al canale utilizzato e al pubblico che vuole raggiungere.

Viene da chiedersi che cosa sono i podcast. Un nuovo *medium*? Un nuovo format? Un nuovo genere? Un nuovo canale? È per ora difficile e forse inutile dare un'etichetta. Ma di certo sono il frutto della convergenza di diversi fattori: tra gli altri, l'evoluzione della tecnologia e la nascita di nuovi supporti e canali distributivi, il cambiamento delle abitudini dei consumatori, la delimitazione di

Qui sotto, una prova di *Crediti d'autore* (2010), tre audiodrammi con adattamento e regia di Sergio Ferrentino, realizzati al Teatro Filodrammatici di Milano (produzione Fonderia Mercury, in diretta per Rai Radio 3, Rete Due RSI e 30 Radio Universitarie, ora in podcast su Audible).

un mercato redditizio, le strategie di marketing. Su queste basi ha cominciato a evolvere una inedita opzione estetica, comunicativa e commerciale: «L'ibrido, ossia l'incontro tra *media*, è un momento di verità e rivelazione, dal quale nasce una nuova forma», come ha insegnato Marshall McLuhan negli *Strumenti del comunicare*.

Negli ultimi anni, varie aziende hanno sviluppato ambiziosi programmi produttivi, come Storytel e Audible, il maggior produttore di audiolibri, acquisita da Amazon nel 2008. Storytel, fondata a Stoccolma nel 2006 da Jonas Tellander e Jon Hauksson, vanta attualmente un catalogo di 500.000 titoli tra audiolibri, podcast e eBook ed è presente in centocinquanta Paesi. Nel 2016 ha acquisito il maggiore editore (cartaceo) svedese, Norstedts, e nel 2021 Audiobooks, ampliando la penetrazione nel mercato di lingua inglese. Nel gennaio 2021 ha superato 1,5 milioni di abbonamenti. Sia Audible sia Storytel investono sulle produzioni anche in Italia. Il primo titolo lanciato da Audible sul mercato italiano, nel settembre 2017, è stato *Harry Potter* letto da Francesco Pannofino. Attualmente ha un catalogo di 60.000 titoli, di cui oltre 10.000 in italiano (ma molti italiani, soprattutto giovani, ascoltano contenuti in inglese). Storytel è invece attiva in Italia dal 27 giugno 2018.

L'ingresso di questi due colossi ha dato al settore la massa critica necessaria per decollare. Quello dei podcast è oggi un mercato ampio e in sviluppo. Anche per effetto della pandemia, nel 2020 i podcast sono diventati un'abitudine per milioni di italiani, con tempi di ascolto in crescita (oltre i 20 minuti a settimana). È un pubblico giovane (il 68% degli utenti ha tra i 25 e i 34 anni), che utilizza



molto i social: il consumo resta individuale ma il passaparola è cruciale (fonte: dati Nielsen, 2021). In genere, rispetto a quanto già andato in onda, vengono preferiti i contenuti originali e molti ascoltatori per informarsi usano podcast come *Morning*, la rassegna stampa mattutina di Francesco Costa.

Negli ultimi tempi si sono moltiplicate le società di produzione attive nel settore. Dopcast è la *joint venture* di Sony Music Italia e dell'agenzia di comunicazione MNcomm: anche una major della musica, come sta già accadendo negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, vuole sfruttare l'opportunità, con personaggi come Diletta Leotta, Alessandro Borghese e Ghemon.

Chora Media è stata fondata da Guido Maria Berra, Mario Gianani, Roberto Zanco e Mario Calabresi, il quale spiega che i podcast «possono funzionare molto bene per una platea alla ricerca dell'essenza della storia, senza la distrazione del bombardamento delle immagini. A questo si aggiunge che la voce, intima e personale, restituisce un po' la fiducia nel giornalismo, al centro di una

RACCONTARE LA SCIENZA

Qui sotto, *SIDECAR. Viaggi scientifici* è un podcast del Gran Sasso Science Institute dell'Aquila (GSSI) e della Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati di Trieste (SISSA), produzione Dopcast.

NUOVA DIMENSIONE DELL'ORALITÀ

crisi che ha investito Tv e giornali». Tra le star, Selvaggia Lucarelli, con *Proprio a me*.

Sirene Records, nata da una costola della casa di produzione cinematografica e televisiva Capri Entertainment, è stata lanciata dal successo della fiction *Sbagliata*, sei episodi da 25 minuti, protagonista Pilar Fogliati nei panni della trentenne Emma. Nella serie convergono, secondo la produttrice Virginia Valsecchi, «diversi generi, come la musica e la stand-up comedy», con un linguaggio che «riesce a instaurare una relazione intima con l'ascoltatore parlando in prima persona. Per la registrazione abbiamo usato più di cinquecento suoni, mettendo grande attenzione nella produzione: la generazione di riferimento può decodificare i suoni come, per esempio, le notifiche di WhatsApp». Costantino della Gherardesca cura *Kidney Bingos*, muovendosi «in controtendenza con la Tv e la radio generalista che punta su un broadcasting molto semplificato, che permette a tutti di capire cosa sta succedendo. Con il podcast si può usare un racconto poetico, un genere nobile e, quando si mette in piedi un format del genere, bisogna alzare il tiro», come nel caso di *ArteFatti*, realizzato con il critico d'arte Francesco Bonami; e di *Le radici dell'orgoglio*, progetto identitario dedicato alla storia della comunità LGBT+.

Spotify, la maggiore azienda di streaming audio, nel 2022 conta 422 milioni di utenti attivi mensili, con 182 milioni di abbonati a pagamento (fonte: IFPI). Come spiega Rak Patel, capo globale della divisione commerciale di Spotify, «abbiamo quasi 4 miliardi di playlist. E sono in grado di fornir-



ci informazioni molto precise: non solo quello che stai ascoltando ma ad esempio di che umore sei in quel momento. E anche questo tipo di informazioni possono essere molto interessanti per le imprese» (Flavio Bini, Rak Patel: «Obiettivo pubblicità al 20%, così mutano i pesi per Spotify», in *la Repubblica-Affari &*

Finanza, 16 maggio 2022). Le mailing list e i feed RSS sono stati resi obsoleti dai big data e dagli algoritmi di profilazione degli utenti.

Come si vede, il podcast è – e può essere – tante cose diverse. Intrattenimento. Informazione, inchiesta e documentario. Didattica e divulgazione. Racconto (o *storytelling*), con la riscoperta della dimensione orale. Radiodramma e audiolibro. Sono bastati pochi anni e ha trovato un pubblico e un'estetica, con inedite modalità produttive e di fruizione. La crescente familiarità e le potenzialità della dimensione sonora sono confermate da numerosi progetti di teatro partecipato e itinerante (come quelli di Roger Bernat e dei Rimini Protokoll), dove gli spettatori vengono attivati attraverso istruzioni che arrivano dalle cuffie di cui sono dotati. In teoria è facile ed economico produrre un podcast: bastano un'idea, un microfono e un computer. Come ha spiegato al Salone del Libro di Torino nel 2022 Juan Baixeras, country manager Spain & Italy di Audible, «lo *storytelling* può prendere tante forme diverse, cose semplici e produzioni hollywoodiane». Ma per competere sul mercato sono necessari grandi investimenti sul prodotto e sulla comunicazione. O un colpo di genio.

Oliviero Ponte di Pino



Editori

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

LIBRI DI BATTAGLIA E DI CASSETTA

Nella pagina accanto, la copertina della prima edizione di *Mondo piccolo. Don Camillo*, di Giovannino Guareschi. Pubblicato nel 1948, divenne immediatamente un best seller mondiale. Qui sotto, la copertina di *Sei anni di guerra civile*, dell'“amico” di Rizzoli Pietro Nenni.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

LA PRODUZIONE LIBRARIA DI RIZZOLI: 1945-1970

UNA LETTURA UNIVERSALE

DOPO LA GUERRA, GLI ITALIANI POSSONO ACCEDERE
AI CLASSICI DI TUTTO IL MONDO A PREZZI POPOLARI

di CARLO CAROTTI

La produzione libraria della Rizzoli sino al 1970, suddivisa in collane (la “BUR” merita una trattazione a parte), è stata ricostruita in base alla *Guida inventario* della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori che, pur essendo attendibile, può essere imprecisa sia per la datazione iniziale e finale di alcune collezioni, sia per la presenza di collane riportate nei cataloghi editoriali ai quali fa spesso difetto l’accuratezza e l’esattezza. Va anche rilevato che alcuni titoli prima di essere inseriti nelle raccolte, hanno goduto di edizioni “lusuose” e spesso sono passati da una collezione ad un’altra più accessibile economicamente.

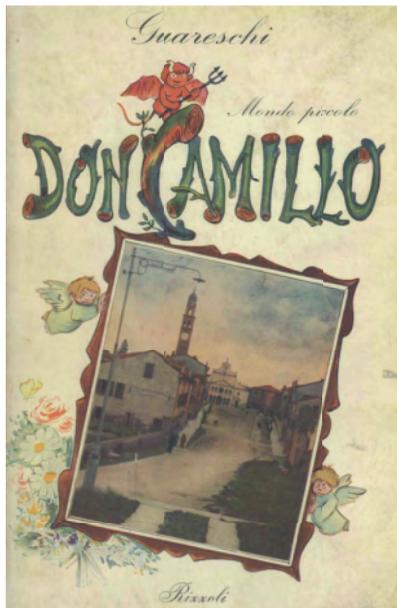
La “Biblioteca Universale Rizzoli” (“BUR”)
Alberto Mazzuca, autore de *La erre verde. Ascesa e*



declino dell'impero Rizzoli. Storia di una dinastia italiana e della guerra per il «Corriere» (Milano, Longanesi, 1991), da cui sono tratti la maggior parte dei dati e delle informazioni esposti nel testo, propone il ritratto di un personaggio straordinario, Luigi Rusca (Milano, 1894-Merate, 1986), curatore de *Il breviario dei laici* (Rizzoli, 1957). Genio editoriale, da segretario generale del Touring Club dal 1920 al 1927 trasforma il bollettino *Le Vie d'Italia* in una rivista di alta dignità e tiratura, ma è costretto ad andarsene. Antifascista,

viene infatti tolto il suo nome nell'ultimo volume pubblicato. Diventa direttore editoriale della Mondadori dal 1928 al 1943-45 e dà alla casa editrice – afferma Indro Montanelli – quello che le manca: una finestra sul mondo. Inventa la “Medusa”, lancia gli “Omnibus” e dà ai romanzi polizieschi il nome di “Gialli”. Nei primi mesi del 1943 viene mandato al

confino in Basilicata. Non perdona a Mondadori la sua mancata difesa poiché Arnoldo conosceva da sempre che Rusca non era “allineato”. Per protesta si dimette. Nel dopoguerra, dopo un breve periodo passato come commissario straordinario alla radio (da EIAR a RAI) se ne va disgustato. A Milano, l’incontro con Rizzoli, che lo assume come direttore ombra del settore libri. Rusca propone all’editore un’operazione di divulgazione culturale nuova e mai sperimentata con ampiezza: e si rivolge ad un altro personaggio di valore, Paolo Lecaldano, il quale è stato redattore di *Tempo*, ha sostituito Ettore Della Giovanna nell’incarico di segretario di Arnoldo Mondadori, ha partecipato alla lotta clandestina nel CNL per conto del Partito liberale e ha lavorato al *Corriere Lombardo* di Egdardo Sogno. Rusca gli chiede di studiare operativamente una collana economica di classici e Lecaldano studia la “Reclam” tedesca. Il progetto presentato convince l’editore: nasce così la “Biblioteca Universale Rizzoli” (“BUR”). I testi, volumetti in edizione economica di piccolo formato, con la copertina di color grigio sporco, escono una volta alla settimana con ottime traduzioni, testo sempre integrale, note accurate e costano 50 lire ogni cento pagine, diventate poi 60 per mantenere il pareggio, nonostante il successo dell’iniziativa. Il primo pubblicato è *I promessi sposi* cui seguiranno sino al 1972 testi di tutte le letterature con tirature che su-



perano anche le 100.000 copie.

L'altra produzione libraria

Pur non essendo i libri in collana la produzione primaria della Rizzoli, unitamente a quelli già presenti durante il periodo fascista, essi completano il panorama editoriale della casa editrice. Seguendo il percorso accidentato degli anni Sessanta descritto da Alberto Mazzuca, la sezione libri viene inizialmente affidata a Mimmo Carraro, genero di Rizzoli, un uomo amabilissimo, amante del golf, che praticava la regola “pochi libri dal successo garantito”, sotto la tutela competente non ufficiale di Luigi Rusca (Mazzuca, p. 144). Un primo

tentativo di rinnovamento è compiuto da Domenico Porzio, ex caporedattore di *Oggi* ed esperto di letteratura (ivi, p. 263), che vorrebbe fare della Rizzoli Libri una attività editoriale che possa concorrere con le maggiori case editrici. Anche Paolo Lecaldano, oltre ad occuparsi della “BUR”, segue una nuova iniziativa nel campo dell’arte. Rusca sta ideando con uno sforzo editoriale notevole, in accordo con la francese Larousse, una enciclopedia in quindici volumi, a fascicoli settimanali, venduta in edicola (ivi, p. 278). I rapporti fra Porzio, Lecaldano e Carraro si fanno sempre più difficili. Quest’ultimo chiede a Rizzoli la testa di Lecaldano ma il “Cummedia” rifiuta decisamente. Il genero si dimette da tutte le cariche, mentre Lecaldano diventa responsabile del settore libri e Porzio direttore editoriale. Carraro,

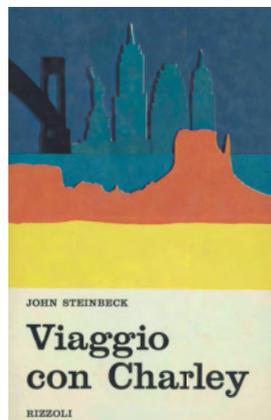
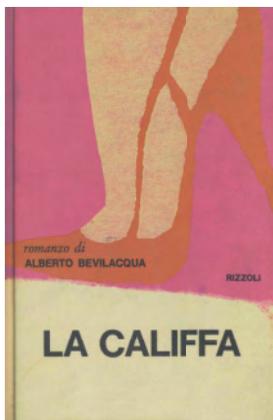
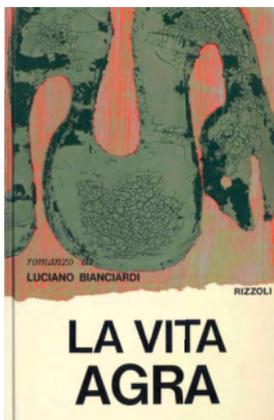
LA SCOMMESSA SUI NUOVI AUTORI

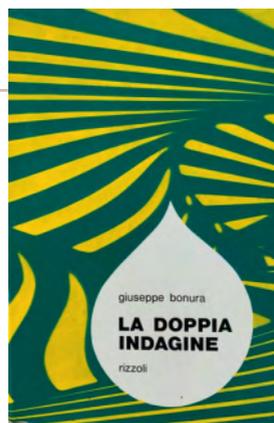
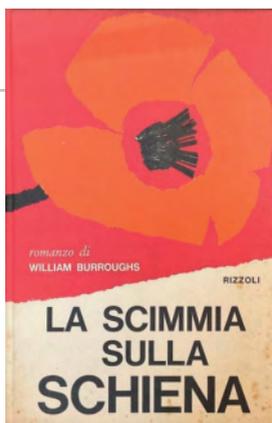
In queste pagine, le copertine di libri di successo pubblicati da Rizzoli: *La vita agra* di Luciano Bianciardi; *La califfa* di Alberto Bevilacqua; *Viaggio con Charley* di John Steinbeck; *La scimmia sulla schiena* di William Burroughs; *La fantarca* di Giuseppe Berto e *La doppia indagine* di Giuseppe Bonura.

UOMINI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

rientrato in azienda da responsabile dei periodici, causa le dimissioni di Porzio perché crea la qualifica di direttore generale editoriale affidandola a un dirigente appena assunto. Questa nuova qualifica sancisce il diritto di veto sui manoscritti scelti da Porzio per la pubblicazione (ivi, pp. 280-282). Tutto questo “scompiglio” viene principalmente attribuito ai dissidi interni alle famiglie Rizzoli/Carraro. La produzione libraria del periodo precedente continua fino al 1965 con “I nostri romanzi”, non specificati e numerati nei singoli volumi ma inseriti nella pubblicità e nei cataloghi editoriali. Può considerarsi un contenitore di autori, in gran parte popolari e *rosa* (Giana Anguissola, Bruno Corra, Brunella Gasperini, Liala, Dora Mancuso, Luciana Peverelli, rizzoliana dagli anni Trenta sino ai Sessanta, il noto giallista Giorgio Scerbanenco, Teresa Sensi, Luciano Zuccoli). Altrettanto si può dire de “I nostri umoristi” dove nei singoli testi la collana non è specificatamente

segnata. È invece indicata nei risvolti e nei cataloghi editoriali per le pubblicazioni di Achille Campanile, Giovanni Guareschi, Carlo Manzoni, Giovanni Mosca. Entra negli anni Sessanta Marcello Marchesi, fra gli altri. Si spegne nel 1948 “Il Sofà delle Muse”. Nel primo dopoguerra la casa editrice segue le preferenze e le propensioni di quegli anni con “Politeia” (1946-1950), una quindicina di volumi di autori di tendenza liberale (scritti di Wilhelm Roepke e di William Beveridge), e una seconda (quattro volumi) di “Studi economici e finanziari” (1946-1947) riguardanti il nostro Paese. Numerose le memorie, i diari e gli studi sulla Seconda guerra mondiale riuniti nella collana “La seconda guerra mondiale”, fra i quali si ricordano *Diario 1939-1943* di Galeazzo Ciano (1946), *In guerra. Discorsi pubblici e segreti* di Winston Churchill (2 voll., 1948), *Hitler e Mussolini: lettere e documenti* (1946), *La mia carriera allo stato maggiore sovietico* di Ivan Krylov (1950), *L'eroica difesa di Mosca* (1947) del dirigente comu-





nista Ruggero Grieco, uno dei fondatori del partito. In totale oltre trenta titoli.

Fuori collana Rizzoli, che ha «nel cuore il socialismo», ripubblica nel 1945 *Sei anni di guerra civile* dell'amico Pietro Nenni, conosciuto a Canzo durante una manifestazione in memoria di Filippo Turati, testo edito nel 1929 e tradotto dal francese dalla figlia Giuliana che firma sotto pseudonimo Giuliana Emiliani. Nel 1946 pubblica *Turati l'ha detto. Socialisti e Democrazia cristiana* di Carlo Silvestri e nel 1947 *Filippo Turati* di Ugo Guido Mondolfo, Enrico Gonzales e Pietro Nenni. Titoli di questo genere scompaiono dopo le elezioni del 1948.

Venuto meno nel Paese lo slancio resistenziale, la produzione letteraria si alimenta con "Sidera", Serie rossa (1947-1971), dove sono pubblicati romanzi da alcuni dei quali vengono tratti film di successo: *L'ammutinamento del "Caine"* di Herman Wouk (1952), *Il calice d'argento* di Thomas B. Costain (1953) che segna l'esordio cinematografico di Paul Newman, *Sinuhe l'egiziano* di Mika Waltari (1950), *La tunica* di Lloyd C. Douglas (1954), *I ponti di Toko-Ri* e *Sayonara* di James A. Michener (1954) (cfr. Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004). La Serie verde di "Sidera" poi "Biografie" (1947-1961) raccoglie i profili di scrittori, musicisti, artisti, politici, personaggi criminali: *Cella 2455 braccio della*

morte (1954) e *La legge mi vuole morto* (1955) di Caryl Chessman, *La vita di Sir Arthur Conan Doyle* di John Dickson Carr (1956), biografia che precede le opere complete del biografato su Sherlock Holmes (1949-1954), *Benito, il mio uomo* di Rachele Muscolini (1958), *Charlot mio padre* di Charles Chaplin jr. (1961). In totale una quarantina di titoli.

Riprendono nel 1955, preceduti dalle "Opere di Riccardo Bacchelli" (1951-1956) in ventuno volumi, i "Classici Rizzoli" a cura di Maurizio Vitale che continueranno sino al 1999 (i tre volumi de *I dialoghi* di Platone del 1953 sono forse fuori collana).

In "Zodiaco" (1954-1963), collana molto eterogenea che si muove fra la tradizionale influenza dei periodici e le scelte innovative della casa editrice, viene presentato *Il generale Della Rovere* (1959), nato dalla rielaborazione del soggetto, compiuta da Indro Montanelli, dell'omonimo film di Roberto Rossellini, premiato a Venezia nel 1959 con il Leone d'Oro. Sono accolti anche i libri di Oriana Fallaci (il primo, *I sette peccati di Hollywood*, lo edita Longanesi), *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (1961), *Penelope alla guerra* (1962) e *Gli antipatici* (1963). Presenti i giornalisti Orio Vergani e Nantas Salvalaggio, i promettenti Luce d'Eramo e Alberto Ongaro, unitamente a *Il romanzo di Zelda* (1965), autobiografia della Fitzgerald, e *Il teatro all'antica italiana* (1965) di Sergio Tofano.



Appena iniziata, nel 1957, la collezione dedicata a Leo Longanesi viene interrotta al primo volume *La sua signora* per la morte dello scrittore. Alle opere di Ralph Hammond Innes, un autore inglese di successo, è dedicata la “Collezione del brivido e dell’avventura” (1953-1954). Solo autori stranieri sono inclusi nella collana “Avventure e fantascienza” (1966-1967). In “Diapason” (1961-1964) si susseguono, piuttosto casualmente, testi di scrittori e giornalisti, di (e su) artisti e registi: Angelo Solmi, *Storia di Federico Fellini*, 1962; Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, 1962; Enzo Biagi, *Crepuscolo degli Dei*, 1961 e *Cardinali e comunisti*, 1963, su Ungheria, Polonia, Cecoslovacchia; Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, 1962. Molti volumi inseriti in precedenti collane si trovano in “Jolly” (1966-1967), dove si edita anche *La pista degli elefanti* di Robert Standish (1966) e *Mare forza 10* di Elleston Trevor (1967). “Il Rigogolo” (1968-1972), collana diretta da Raffaele Crovi, ospita soltanto gialli italiani da libreria ma ottiene scarsi risultati e fortuna (Giuseppe Bonura, *La doppia indagine*, 1968; Vincenzo Mantovani, *Morte in negativo*, 1968; Enrico

Roda, *Delitto di ferragosto*, 1968).

Nel 1968 la Rizzoli vara la collana “Scrittori d’oggi per la scuola media” (-1973), poco più di una decina di volumi di scrittori e giornalisti italiani fra i quali alcuni della Casa (Giuseppe Berto, *La fantarca*, 1968; Indro Montanelli, *Giorno di festa*, 1968; Giovanni Mosca, *Ricordi di scuola*, 1968).

“Documenti letterari” (1969-1973/74) è una collana dall’identità non ben precisata, meno di una ventina di volumi: sperimentazioni letterarie, saggi sulla letteratura e sulla storia della letteratura (Marc Slonim, *Storia della letteratura sovietica*, 1969; Cesare Brandi, *Morandi lungo il cammino*, 1970; Roberto Guiducci, *L’orlo dello zero*, 1970; Carlo Monterosso, *L’odio. Variazioni sul tema*, 1970; Leone Piccioni, *Vita di un poeta: Giuseppe Ungaretti*, 1970).

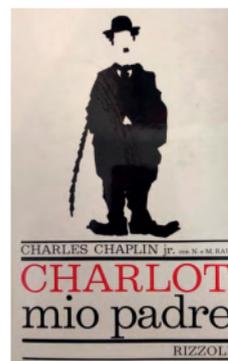
“La Scala” è la collezione più longeva e numerosa della Rizzoli. Nata nei primi anni Sessanta, nel catalogo generale del 1988 viene suddivisa fra autori italiani e stranieri. La casa editrice promuove in particolare autori italiani attivando un’opera di reclutamento: Michele Prisco, Giovanni Arpino, Giorgio Saviane, Carlo Castellaneta, Alberto Bevilacqua, Luciano Bianciardi, Giuseppe Berto, e autori molto diversi come Manlio Cancogni, Marcello Venturi, Raffaello Brignetti, Giuliano Gramigna. La confezione libraria è di pregio, la grafica è firmata da Mario Dagrada. Viene attuata una promozione anche mondana dell’autore e per il lancio del romanzo guidato dalla forza dei periodici Rizzoli. Nel 1962 vengono pubblicati *La vita agra* di Luciano Bianciardi, *La scimmia sulla schiena* di William Burroughs, *Vanagloria* di Ronald Firbank. Nel 1963 *L’artefice* di Jorge Luis Borges e *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. Nel 1964 *Il collezionista* di John Fowles e *Il male oscuro* di Giuseppe Berto. Nel 1965

Nella pagina accanto e qui sotto, le copertine dei libri di tre giornalisti di grande successo da sempre legati alla Rizzoli: Oriana Fallaci (*Penelope alla guerra*), Indro Montanelli (*Il generale Della Rovere*) ed Enzo Biagi (*Crepuscolo degli Dei*). A destra, il racconto *Charlot mio padre*, scritto dal figlio di Charlie Chaplin.

Vento forte di Miguel Ángel Asturias e *Il conservatore del museo* di Jurij Dombrovskij. Sempre di Bevilacqua nel 1966 *Questa specie d'amore* e *Gridalo forte* di James Baldwin. Nel 1967 *I bastardi* di Vladimir Nabokov, nel 1968 *Il coltivatore del Maryland* in due volumi di John Barth. Nel 1969 *Aprire il fuoco* di Luciano Bianciardi e nel 1970 *Un matrimonio indiano* di R. K. Narayan.

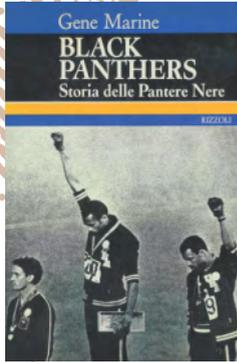
“Nuova collana” (1964-1972/73) viene ricostruita in base alle indicazioni presenti su cataloghi editoriali o elenchi di testi, dove confluiscono le *Poesie inedite* di Boris Pasternak (1966), *Lettere ai miei personaggi* di Marcel Proust (1966) e *Diario occulto* di August Strindberg (1966), mentre “Narratori moderni” (1966-1973) e “Romanzi italiani e stranieri” (“R.I.S.”, 1967-1976) ospitano scrittori di varie nazionalità. Nella prima più conferme che scoperte, da Gian Antonio Cibotto a Giuseppe Bonura, da Francesco Burdin a Rossana Ombres, a Mario Picchi, e anche Giuseppe Bonaviri, un autore eccentrico nel contesto rizzoliano. Solo tre sono i volumi dedicati esclusivamente e inseriti nella collezione “Poesia” (1967-1973), fra i quali *Poemi africani* di Léopold Sédar Senghor, del 1971.

Nella produzione libraria della Rizzoli sino al 1970 i volumi di narrativa italiana e straniera si accoppiano a quelli riguardanti il settore artistico. Cinque le collane e un precedente nel 1943 ne “Il cammeo”, collezione di memorie, con *La mia vita* di Carlo Carrà. Nella “Biblioteca d'arte Rizzoli” (“BAR”, 1951-1964), su progetto editoriale di Gian Alberto Dell'Acqua e Paolo Lecaldano, i volumi sono dedicati a pittori e scultori in prevalenza italiani; le “Grandi monografie d'arte” (1959-1977), a cura dello stesso Lecaldano, riguardano grandi complessi artistici: *La camera degli sposi del Mantegna* a



Mantova (1959), *La Cappella Sistina in Vaticano* (1965), *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi* (1971). I “Classici dell’arte” (1966-1974, 1985) sono presentati e interpretati da una personalità di alto livello e curati da uno specialista per l’impostazione critica e gli apparati storico-filologici; più di un centinaio di uscite su pittori italiani e stranieri di tutti i tempi. “Le grandi civiltà architettoniche” (1963-1965) è un’opera in dodici volumi suddivisi in tre contenitori, strutturata in altrettante monografie dovute ad autorevoli studiosi; “L’arte nel mondo” (1968-1972) sono circa venti volumi che offrono uno sguardo panoramico sull’arte di diversi Paesi e di diversi periodi.

Poco oltre la metà degli anni Sessanta viene dato spazio al settore storico-politico, in sintonia con il clima che si sta creando nel Paese. La terza generazione dei Rizzoli, Angelone che guarda a sinistra e Alberto a destra, insieme a Nicola Carraro stanno assumendo posizioni dirigenziali nell’azienda. Gli avvenimenti contemporanei vengono raccolti nelle collane ricostruite, a partire da “Documenti” (1967-1972): *Guerra sul 38° parallelo* di Matthew B.



Ridgway (1969), *La lotta per il potere in URSS (1960-1966)* di Michel Tatu (1969), *La crisi di Suez* di Hugh Thomas (1969), *La rivolta irlandese* di Charles Duff (1970), *Memorie della speranza* di Charles de Gaulle (1970-71); “Documenti d’oggi” (1968) sono riordinati nel catalogo editoriale 1971/72: *I Kennedy. Gloria e tragedia di una grande famiglia* (1968), *I giorni di Praga* (1968), *La luna è nostra. Le storie e i drammi di uomini coraggiosi* (1969). In “Attualità” (1968/69) sono presenti saggi di diverso valore, di economisti, giornalisti, politici: *Bob Kennedy* di Penn Kimball (1968), *Il cuore trapiantato* di Peter Hawthorne (1968), *Cervelli in fuga* di D. N. Chorafas (1969), *La strategia del Pentagono* di Robert S. McNamara (1969). Nasce la “Collana storica Rizzoli” (1969-2011), che spazia dalle monografie ai diari e alle memorie, aperta ad autori contemporanei sia italiani sia stranieri, creata e diretta da Giorgio Borsa (della *Storia della follia nell’età classica* di Michel Foucault viene segnalata la nuova e rivista edizione del 1980 mentre quella del 1963 è indicata come fuori collana; anche della *Storia dell’Europa contemporanea* di H. Stuart

Hughes viene proposta la terza edizione del 1969 mentre quella del 1964 era stata edita fuori collana). Potrebbero anche essere inseriti *I mille giorni di John F. Kennedy* di Arthur M. Schlesinger Jr. (1966) e *Kruscev* di Edward Crankshaw (1967).

Confermano poi il maggior interesse per i saggi filosofici, sociologici, storici e politici (non mancano però quelli letterari) due collane nate in quegli anni: “Saggi Rizzoli” (1967-), dove compaiono *Le parole e le cose* di Michel Foucault (1967), *Per o contro l’uomo* di Nicola Abbagnano (1968), *Barocco in prosa e in poesia* di Giovanni Getto (1969), ancora nel 1971 *L’archeologia del sapere* di Foucault; e “Politica e sociologia” (1969-1974, senza indicazione di numero), in cui sono inseriti *I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano* di Gabriella Parca (1965) e, sempre della stessa autrice, *I separati. Inchiesta sul matrimonio in Italia* (1969). Prendono piede, ma minoritarie, le collane ricostruite sul catalogo editoriale del 1970, “Divulgazione scientifica” (1967-1974), “I gemelli” (1967-1972), libri illustrati per i fanciulli fra i quali si insinua *Ciao campione: ritratti di personaggi sportivi* (1971), e “Sintesi pratiche di psicologia e psichiatria” (1970-1974), meno di una decina di titoli.

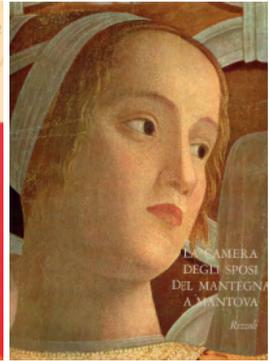
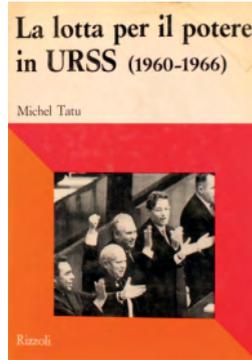
Moltissimi sono i titoli fuori collana. Già segnalati quelli riguardanti il “cuore socialista” di Rizzoli, altri possono essere inseriti in una serie riportata sui cataloghi editoriali. Infatti, nella “Collana di storia e politica” fra i diversi titoli consacrati a casa Savoia (Rizzoli aveva votato al referendum per la monarchia) vi sono pure il libro di Mario Borsa, aderente a Giustizia e Libertà e primo direttore del *Corriere della Sera* dopo la Liberazione, *Memorie di un redivivo* (1945), *Memorie (1915-1919)* di Vittorio Emanuele Orlando (1960), *L’Italia a sinistra* di Vit-

PER CAPIRE IL PRESENTE E GUARDARE IL PASSATO

In queste pagine, le copertine di saggi d'attualità: *Black Panthers. Storia delle Pantere Nere* di Gene Marine; *Crisi di fiducia* di Arthur M. Schlesinger Jr.; *La lotta per il potere in URSS (1960-1966)* di Michel Tatu. A destra, la copertina di una delle grandi opere d'arte: *La camera degli sposi del Mantegna a Mantova*.

torio Gorresio (1963), *Togliatti 1937* di Renato Mieli (1964). Nella collana "Politica e sociologia" possono anche essere introdotti dei titoli non numerati che precedono la data d'inizio della collana; fra questi, *Calabria oggi* di Gaetano Greco-Naccarato (1961), *Il sistema di morte americano* di Jessica Mitford (1964), *La battaglia degli stregoni* di Enrico Altavilla (1965), *Né paga né quartiere* di Beppe Campanelli (1966), *Il consumatore sovietico* di Margaret Miller (1967). Mi sembra opportuno segnalare alcuni titoli "isolati": nel 1947 *America-Italia. Le dieci giornate di De Gasperi negli Stati Uniti* di Alberto Tarchiani; nel 1948 *Come far l'Europa?* di Carlo Sforza, ministro degli Esteri; nel 1949 *La rivoluzione europea (1848-1849)* di Luigi Salvatorelli; nel 1951 *Il teatro di Bonaventura* di Sergio Tofano; nel 1952 *I martiri di Cefalonia* di don Luigi Ghilardini; nel 1955 *Storia della rivoluzione francese* in due volume di Jules Michelet; nel 1957 *Il breviario dei laici* a cura di Luigi Rusca; nel 1961 *Il secondo breviario* di Rusca e nel 1965 *Il terzo*; nel 1967 *Vietnam, amara eredità (1941-1966)* di Arthur M. Schlesinger Jr.; nel 1970 *Storia dell'India* di Percival Spear. Prosegue, anche se limitata, la pubblicazione di libri da cui vengono tratte pellicole di successo: *Fanfan La Tulipe* di Giorgio G. Toudouze (1952), *I gioielli di Madame De...* di Louise De Vilmorin (1953), *Anonimo Veneziano* di Giuseppe Berto (1971), che partecipò anche alla sceneggiatura del film, mentre Renzo Rossellini nel 1968 pubblica *Addio del passato*.

Posizioni privilegiate assumono alcuni autori. In particolare Giovanni Guareschi che con la saga di Don Camillo e Peppone ne "I nostri umoristi" (*Mondo piccolo. Don Camillo*, 1948; *Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge*, 1953; *Mondo piccolo. Il*



compagno Don Camillo, 1963; *Mondo piccolo. Don Camillo e i giovani d'oggi*, 1969) raggiunge con il primo volume le 300mila copie, eccezionale best-seller per quegli anni, riproposto, insieme agli altri titoli, in diverse collane e fuori collana. Nel 1986 si raggrupperanno le opere di questo autore. L'indicazione si trova quasi sempre nell'occhietto.

Anche di Enzo Biagi, che è stato direttore della sezione periodici della Rizzoli dal 1969 al 1971, viene segnalata "La geografia" (1974-1981) che comprende otto titoli riguardanti i maggiori Paesi europei, Cina e America, preceduta già dal 1961 da una raccolta di opere, "I libri di Enzo Biagi", non inserite in collane precise e incluse tra le coedizioni ERI-Rizzoli. Le opere di Giulio Andreotti hanno, a partire dal 1971, il medesimo trattamento.

L'insieme delle collane, in particolare quelle di narrativa (meno quelle d'arte) fanno sospettare la ricerca di un successo di vendite più che una precisa visione culturale.

Carlo Carotti

[2 – Continua. Si concluderà sul prossimo numero.

La puntata precedente è stata pubblicata su PreText n. 17]

DA PARMA ALLA CULTURA "ALTA"

Qui a fianco, il marchio Guanda. Sotto, il fondatore Ugo. Nella pagina accanto, Attilio Bertolucci, Irvine Welsh, Adonis e Marco Vichi. Sotto, Luis Sepúlveda. Tutti autori Guanda.



I NOVANT'ANNI DI GUANDA

ALLE ORIGINI DI UNA CASA EDITRICE
CHE HA SVECCHIATO L'ITALIA

TRA MODERNISMO E POESIA

PARTENDO DA UNA PICCOLA CITTÀ D'ARTE, UGO
HA CREATO UN MODELLO DI EDITORIA DI QUALITÀ

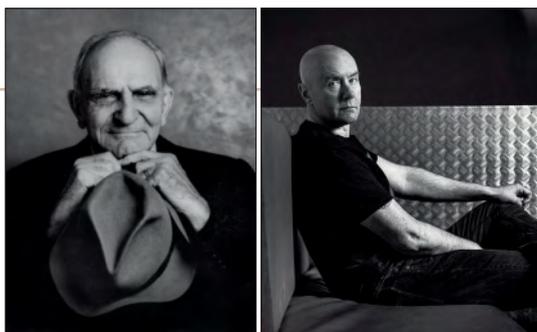
di *LUIGI BRIOSCHI*

L'interesse per il modernismo e per il riformismo religioso, testimoniato dall'inclusione nel catalogo di autori come Buonaiuti, Rensi, Gallarati Scotti, e Maritain e Renan. La presenza attiva nel dibattito culturale e politico di un editore che pubblicava Arturo Carlo Jemolo, Gaetano Salvemini, Adriano Tilgher, Arrigo Cajumi, Altiero Spinelli. E Labriola, Pareto, Salvatorelli. Il gusto sicuro e l'attenzione per le voci nuove, mostrati nelle scelte fatte in campo narrativo: Boine, Frassinetti, Jovine, Dessì. Gli interessi e le letture di una personalità complessa come quella di Ugo Guanda non potevano che dar luogo, una volta deciso di farsi editore, a un disegno articolato e a una produzione variegata e strutturata. Eppure, a partire da quei primi anni Trenta degli esor-



di, l'immagine che di gran lunga si è imposta di Guanda è quella di editore di poesia, con quella collana, la "Fenice", il cui marchio era stato donato a Ugo da Carlo Mattioli, a sua volta ispiratosi al mosaico che si trova sulla tomba di D. H. Lawrence a Vence.

Certo, l'imponenza dell'impresa poteva spiegarne e legittimarne la fama. Attilio Bertolucci, il collaboratore d'eccezione che Ugo Guanda aveva avuto la fortuna di trovare a Parma dopo avervi trasferito la casa editrice, era riuscito in non molti anni, e in una città di pur colta provincia, a intercettare il meglio della poesia internazionale del tempo: Aleixandre, García Lorca, Jiménez, Blok, Eliot, Yeats, Hopkins, Aragon, Apollinaire... E a cogliere, tra i poeti italiani, Luzi, Gatto, Petroni: a loro volta il meglio di una generazione. Carlo Bo, che era stato tra i più pronti ad ap-



prezzarlo e stimarlo, ricordava Ugo Guanda nel suo continuo, trafelato via vai tra Modena e Parma, e immagino alludesse con questo accenno a quel trasferimento da una città emiliana all'altra che aveva amareggiato Antonio Delfini, l'amico modenese di Ugo. Ma gli riconosceva anche il merito di aver dato vita alla «prima collana poetica di grande tono» che si fosse fatta in Italia. Il che rendeva appunto plausibile l'identificazione della casa editrice con la collezione di poesia. Ed è solo singolare che tutto questo si dovesse non precisamente a un letterato, ma a un docente di mineralogia dell'Università di Parma.

Ugo Guanda, con la sua curiosità intellettuale ma anche col suo acume e il suo ardire, ha fissato in quegli anni non facili, e da una piccola città d'arte, un modello per quella che oggi chiameremmo editoria di qualità. E a quel modello ancora si guarda a novant'anni, appena festeggiati, dalla fondazione. Così come a quel genere di sfida cui allude l'elogio funebre di un grande editore tedesco: «egli fu capace di portare al successo libri che non lo chiedevano».

Quanto alla nostra vicenda editoriale, è evidentemente un'altra storia, in un altro tempo. Una storia, verrebbe da dire, di ricerca a tutto campo, nel segno del nuovo e della qualità. Con le scelte che ne sono seguite: Jona-



Luigi Brioschi
Presidente e publisher Guanda
Gruppo GeMS



than Safran Foer e André Aciman; Jhumpa Lahiri e Arundhati Roy; Irvine Welsh e Joseph O'Connor; John Banville e Bernard MacLaverty; Gary Shteyngart e Shalom Auslander; Anne Tyler e Nicole Krauss; Roddy Doyle e Nick Hornby; Catherine Dunne e Almudena Grandes; Javier Cercas e Luis Sepúlveda; Fernando Aramburu e Manuel Vilas; Francisco Coloane e Ariel Dorfman; Honorée Fanonne Jeffers e Anita Nair. E Bruno Arpaia, Marco Santagata, Helena Janeczek, Mariapia Veladiano, Marta Morazzoni, Paola Mastrocola, Marco Vichi, Gianni Biondillo, Andrea Fazioli, Laura Forti, Giuseppina Manin, Marco Bechis... E, ora, Gian Andrea Cerone, un esordiente molto maturo, che ha saputo fondere noir e thriller e allo stesso tempo scrivere il romanzo struggente, amaro di una città.

La poesia non è stata oggetto di una frequentazione solo rituale. Un cenno particolare, qui, per Adonis, Robin Robertson, Henri Cole, Maureen N. McLane, Valzhyna Mort, l'imminente nuova raccolta di Ocean Vuong. Ma vorrei anche ricordare che abbiamo da poco pubblicato, nella collana di classici della Fondazione Pietro Bembo, una nuova edizione dei *Canti leopardiani* a cura di Luigi Blasucci, un grande leopardista, mancato poco dopo aver portato a termine l'impresa.

TRA NOBILI E AVIATORI

Nella pagina accanto, Liana Cambiasi Negretti, in arte Liala. Dopo gli studi mai conclusi all'Università di Pavia e un inizio di vita complicato, divenne la penna più amata dal pubblico femminile.

LA SIGNORA DELLA LETTERATURA IN ROSA

LIALA, LA DONNA CHE CONQUISTAVA IL PUBBLICO PARLANDO D'AMORE

LA VITA? MEGLIO NARRARLA

DOPO "TRISTI" MATRIMONI, DECISE CHE ERA MEGLIO SOGNARE. SCRISSE... E VENDETTA MILIONI DI LIBRI

di ADA GIGLI MARCHETTI

Chi era Liala? Rispondere al quesito non è semplice né facile. Tra le moltissime informazioni che la scrittrice dà di sé attraverso le sue opere e le sue numerosissime interviste è infatti difficile distinguere il vero dal falso, la realtà dalla finzione, quello che noi dovremmo sapere da quello che ella volle che si sapesse: «Liala – come ebbe a sottolineare una sua biografa – è il personaggio meglio riuscito fra quanti ne ha partorito la sua fervida immaginazione».

Liana Cambiasi Negretti, in arte Liala, era una ragazza di ottima famiglia (un Odiscalchi tra gli antenati), nata a Carate Lario sul lago di Como nel 1897. Frequentato il liceo classico – cosa assai rara all'epoca – e conseguita la maturità, si iscrisse alla Facoltà di Farmacia a Pavia, senza tuttavia giungere al conseguimento della laurea. Del resto, per sua stessa ammissione, era stata una studentessa «intelligente, ma non troppo studiosa, poteva appena con-

quistare un sei là dove, con un poco di sacrificio, avrebbe potuto ottenere un otto».

Abbandonati gli studi, si innamorò giovanissima di un ufficiale di Marina di nobile lignaggio. Pompeo Cambiasi – così si chiamava l'ufficiale – aveva molti più anni di lei, ma – per usare le parole della scrittrice – «era bellissimo: alto, forte, biondo, con occhi azzurri, allegro, ottimista, reduce da una vita di gaudente, noto per le sue ben note amanti... Ma ormai inquadrate e pronto a diventare un buon marito». Insomma, un vero personaggio da romanzo.

Il matrimonio con Pompeo Cambiasi non ebbe lunga durata. Nel giro di poco tempo i due di fatto si separarono. Cambiasi andò a vivere in Liguria, Liala rimase a Varese e presero entrambi concordemente in considerazione l'idea di divorziare, anche se in Italia a quell'epoca non era ancora possibile.

Fu allora (probabilmente era il 1924) che Liala incontrò un altro ufficiale, sempre di nobile lignaggio, questa volta però dell'Aeronautica: Vittorio Centu-

zione Scotto. Valoroso pilota e combattente alla Prima guerra mondiale (fu anche insignito di una medaglia di bronzo al valor militare), Vittorio divenne il grande amore della vita della scrittrice o per lo meno fu da lei indicato come tale e, soprattutto, divenne il fulcro ispiratore dell'intera sua prima produzione letteraria. «Sono sola... Mi separo da mio marito», confessava la scrittrice nella veste di protagonista del suo romanzo *Diario vagabondo* alla vecchia balia. «Attenderò il divorzio che farò all'estero, perché mi sono innamorata... Volevo molto bene a mio marito, mi piaceva perché è un uomo onesto, bello, cordiale, buono: ma non era il mio ideale». Ora il suo ideale lo aveva trovato: «Lui è un ufficiale pilota – continuava Liala –, vola. È il più giovane capitano dell'arma aerea: è il più giovane capitano d'Italia [...]. Non solo bravissimo pilota di rara perizia – molto apprezzato da Italo Balbo – ma anche *recordman* mondiale di altezza per idrovolanti... spericolato sì, ma anche giudizioso [...]. Lo sposerò appena possibile».

Anche questo secondo grande amore finì e nel modo più tragico, come si conviene ad un romanzo della miglior tradizione popolare. Vittorio, nel settembre 1926, morì in volo precipitando con il suo idrovolante nel lago di Varese mentre si allenava per una coppa Schneider, gara di velocità aerea che, inaugurata nel 1913, avrebbe dovuto disputare di lì a poco a Norfolk negli Stati Uniti. «Tutto procedeva bene – narrava ancora Liala –, tutto si dipanava nella maniera più sicura e bella che potessi desiderare. Poi, la mia tragedia: il motore di un velocissimo apparecchio da corsa si fermò nell'aria. L'abilità del pilota non servì a nulla. La fine». «Malata e sola» (sono ancora le parole della scrittrice), Liala elaborò il suo lutto dedicandosi alla scrittura.

Pubblicò alcuni racconti in un giornale genovese, il



Caffaro e anche nella *Cronaca Prealpina* di Varese. Poi, secondo la testimonianza della figlia Primavera, per «esorcizzare l'immenso dolore» che la tormentava «incominciò a scrivere il suo primo romanzo *Signorsì* in cui narrava la storia di un pilota innamoratissimo e geloso». La scrittrice cominciò insomma a scrivere la storia della sua vita, o meglio, cominciò a scrivere la prima puntata della sua personale *soap opera* che si doveva dipanare in decine e decine di racconti e di romanzi. Come spiegare altrimenti il ricorrere in tutte le sue opere degli stessi personaggi e delle stesse località? Amori, amanti, mariti, amici, conoscenti, preti, i suoi stessi editori e perfino qualche animale si muovono infatti pressoché tutti negli stessi luoghi, piccoli luoghi di provincia, che furono

I SUOI PERSONAGGI PIACEVANO AL REGIME

Nella pagina accanto, la copertina del primo grande successo di Liala: *Signorsì*, edito da Mondadori. A destra e qui sotto, alcuni dei suoi più grandi successi pubblicati anche con altre case editrici.

LA SIGNORA DELLA LETTERATURA IN ROSA

i suoi luoghi: il lago di Como, la Valganna, la Val d'Intelvi, La Spezia, Moneglia, Varese...

Il romanzo rimase a lungo incompiuto e quindi non pubblicato fino a quando un amico del marito, da cui peraltro aveva finito per non divorziare, l'ammiraglio Boselli, le fece conoscere Arnoldo Mondadori. Liala presentò all'editore alcune parti del romanzo dichiarando che avrebbe terminato l'opera solo se egli avesse avuto intenzione di pubblicarla. E Mondadori, cui certo non mancavano né fiuto né intuito, la invitò a completare il romanzo che egli avrebbe certamente edito.

Probabilmente le vicende di questa parte della vita della scrittrice non andarono tutte esattamente così come Liala volle tramandarci. Probabilmente esse ebbero un andamento un po' più complicato. Insomma la *soap opera*, come si conviene ad ogni *soap opera* che si rispetti, si sviluppò in un modo più complesso, intricato, difficile e confuso. Secondo alcune testimonianze, ad esempio, il vero ispiratore di Liala fu un pilota militare di idrovolanti, nato nel

1894, quindi di qualche anno più vecchio di lei, Pietro Sordi. La relazione intrecciata fra l'ufficiale dell'Aeronautica militare, anch'egli pluridecorato durante la Prima guerra mondiale, e la scrittrice fu tanto intensa da portarli ad una convivenza la cui durata fu quasi quella di un matrimonio: dal 1930 (ma non ci sono prove sicurissime di questa data) fino al 1948, e fu tale da costringere Pietro Sordi a congedarsi dall'Arma nel 1932 non essendo ammissibile che uno dei piloti più esperti e decorati dell'esercito italiano convivesse con una donna sposata. Chiunque sia stato l'ispiratore del primo romanzo di Liala ai nostri fini poco importa. Quello che invece importa è notare che in entrambi i casi si trattava di un uomo bello, coraggioso, audace, ardente di amor di patria, emblema quasi di una società nuova, forte e guerriera. Di un uomo dunque che sembrava incarnarsi nel protagonista di *Signorsì*. L'uscita dell'opera prima di Liala non poteva avvenire in un momento più propizio per l'industria editoriale italiana. Già da qualche tempo infatti essa

registrava un trend estremamente positivo. La produzione libraria aveva da tempo segnato un vistoso incremento passando da 5.804 libri nel 1925 a 12.296 nel 1931. E fra questi libri particolare successo registravano i romanzi "di consumo" e, in particolare, i romanzi rosa. Un pubblico insomma non più di élite, bensì

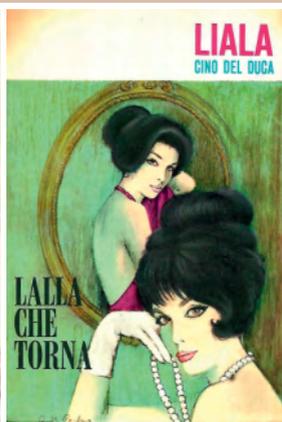


di lettori medi che leggevano per diletto e per passatempo e che si appassionavano di storia del comune vivere quotidiano e di avventure romantiche, non solo si era decisamente imposto, ma andava vieppiù aumentando.

A questo pubblico *Signorsì* piacque, piacque subito e piacque molto, sognando o meglio immedesimandosi nelle passioni di pure e splendide fanciulle e nelle audaci prodezze di non meno splendidi ufficiali. *Signorsì* non piacque solo al pubblico, ma anche al regime fascista. I protagonisti maschili, i coraggiosi e valenti piloti, gli eroi della nuova era, altro non apparivano se non gli uomini “immagine” della nuova arma su cui l’Italia andava puntando: l’Aeronautica militare.

Il primo migliaio di copie stampate da Mondadori nel mese di marzo del 1931 (per la precisione si trattò di 977 copie) furono tutte immediatamente vendute. La *soap opera* era appena cominciata.

D’Annunzio, i cui lavori Liana Cambiasi Negretti ben conosceva tanto da citarli nei suoi stessi romanzi, volle conoscere la scrittrice. Mondadori gliela presentò nello stesso momento in cui era pronto per uscire il suo primo romanzo. In quell’incontro il Vate volle donarle una sua fotografia e, mentre stava scrivendo la dedica, «A Liana Cambiasi Negretti», sulla sillaba *Li* esitò un attimo, la guardò e le disse che poiché era una donna conoscitrice di motori e aeroplani doveva avere, all’interno del suo nome, qualcosa che ricordasse que-



sta sua passione. Fu così che Liana diventò Liala. Mondadori, fiero del successo ottenuto da *Signorsì*, successo di cui si vantava persino con l’allora ministro dell’Aviazione, Italo Balbo, si affrettò non solo a ristamparlo (nel 1933 ne ristampò altre 3.002 copie e nel 1936 altre 1.553) ma addirittura a pubblicarne, tre anni più tardi, il seguito. Nel settembre 1934 uscì infatti in 2.326 copie *Sette corna*. Il successo di questo secondo romanzo non fu però né immediato né unanime e la critica fu piuttosto severa. Queste prime non entusiastiche recensioni ai lavori di Liala sembrarono al momento non scoraggiare Mondadori che continuò a pubblicare i nuovi romanzi che Liala sfornava a ritmo serrato: nel 1936 stampò 2.187 copie de *L’ora placida*, nel 1937, 3.123 copie di *Fiaccanuvole* e nel 1938, 3.073 copie di *Buona fortuna. Storia di un cavallo, di un cane e d’un amore*.

Dopo l’uscita degli ultimi libri, l’editore però iniziò a nutrire qualche preoccupazione, e incominciò a pensare che l’eccessiva quantità di romanzi che egli stava pubblicando potesse andare a discapito della loro qualità. Tale preoccupazione d’altronde sembrava condivisa da Liala stessa che cominciò a mandare in lettura i suoi lavori, per averne dei giudizi,



ad alcuni autorevoli scrittori del tempo. Già nel 1937 scriveva a Mondadori: «Ho spedito a Zavattini una novella inedita, novella che ho voluto prima far giudicare a Pitigrilli, perché io sono sempre perplessa davanti ai miei capolavori». Talvolta i pareri che riceveva sembravano più che favorevoli, addirittura entusiasti. Lucio D'Ambra, ad esempio, quasi a volerla rinfrancare e a fugarle ogni sua perplessità, nel 1939 le scriveva: «Vi ho letto con viva ammirazione. Siete una nobile scrittrice che ha ali e canto. Siete già affermata. Andrete avanti. Fede, ci vuole, e volontà. La via è difficile per tutti. Viviamo, nella letteratura, tra implacabili nemici. Qui nessuna mano è leale. Ma non importa. Ad ogni insidia resiste il vero, tenace, vittorioso lavoro».

Nonostante queste assicurazioni, i timori dell'editore trovarono ben presto riscontro nella realtà: i libri della scrittrice infatti non davano quella soddisfazione sia in termini economici sia in termini di qualità letteraria che la casa editrice si sarebbe aspettata. E quindi non dovevano più essere pubblicati, perlomeno non a ritmo così serrato. Vane furono le proteste di Liala che – quasi supplichevole – seguiva

a chiedere che i suoi romanzi continuassero a esser stampati perché – sono parole sue – «aveva tanto bisogno di guadagnare».

Allo scarso successo dei romanzi della scrittrice si aggiungeva ora un generalizzato stato di crisi dell'industria editoriale italiana. La politica autarchica e le pratiche censorie della bonifica del libro avviate dal fascismo avevano infatti provocato una forte decrescita della produzione libraria che passava a 11.093 pubblicazioni nel 1937 e 10.648 nel 1938.

Brusca, anche se non definitiva, fu la rottura fra l'editore e la sua autrice. Da quel momento Mondadori non solo si rifiutò di pubblicare i numerosi romanzi propostigli che altri editori si affrettarono a stampare (*Brigata di ali*, *Farandola di cuori*, *L'arco nel cielo*, *La casa delle lodole*, *Sotto le stelle*, *Con l'anima a volo* e *Dormire e non sognare*, che doveva essere il primo libro di una fortunatissima trilogia dedicata al personaggio di Lalla Acquaviva), ma si rifiutò anche di assumere impegni per la produzione futura.

Se il rapporto professionale con Mondadori, a partire dagli anni Quaranta, andò progressivamente affievolendosi, sempre più stretto appariva invece il rapporto amicale. Con il passare del tempo, infatti, l'editore sembrò diventare parte integrante della vita privata della scrittrice, quasi un membro della sua famiglia. A lui Liala si rivolgeva per ogni sua più piccola necessità: per raccomandare un amico o un conoscente, per esaudire i desideri delle due figlie, Primavera e Serenella, che nel frattempo le erano nate, per risolvere i suoi molteplici problemi di salute e le sue frequentissime esigenze finanziarie. Alle continue richieste di aiuto finanziario Liala aggiunse, e lo fece con sempre maggiore insistenza, le richieste di aiuto per i

Qui sotto, Liala e le sue figlie con Pietro Sordi e il nipote Mario Pioli a Chianciano, nel giugno 1943. Nella pagina accanto, la copertina di *Farandola di cuori* e il primo numero della rivista *Confidenze di Liala*, 4 agosto 1946.



suoi problemi coniugali. Così, “il più grande editore del mondo” si trovò invischiato nella *soap opera* lialesca come attore non protagonista. A lui la scrittrice si rivolse affinché rintracciasse il primo marito, Pompeo Cambiasi, che sembrava svanito nel nulla, e da cui perciò non poteva assolutamente divorziare; e ancora a lui si rivolse perché proteggesse il “secondo” dalle insidie della guerra. I libri che Mondadori non volle più pubblicare, con l’eccezione de *Il pianoro delle ginestre* che, uscito nel 1944, risultò particolarmente fortunato riuscendo a vendere dalla sua prima uscita fino al 1947 più di 50.000 copie, passarono – come si è detto – ad altri editori, spesso su consiglio e su intervento del-

lo stesso Mondadori che, da quel momento, sembrò comportarsi come il suo personale agente letterario. Nel giro di un quinquennio (dal 1941 al 1945) Liala stipulò infatti contratti con Vitagliano, con Sonzogno, con Cappelli e con Rizzoli. Nel 1941 uscirono infatti *Brigata di ali*, *Farandola di cuori*, *L’arco nel cielo*, *La casa delle lodole*, *Sotto le stelle* e *L’ora placida*, nel 1942 *Con l’anima a volo*, nel 1943 *Dormire e non sognare*, nel 1944 *Donna delizia*, *I gelsomini del plenilunio*, *Una rosa lungo il fiume*, *Il tempo dell’aurora* e, infine, nel 1945 *La compagna velata*, *Lalla che torna*, *Melodia dell’antico amore* e *Tempesta sul lago*.

I rapporti con i nuovi editori, cui rimproverava spes-

so di essere cattivi pagatori e disattenti nella distribuzione dei suoi libri, non furono idilliaci. Con Rizzoli, ad esempio, con cui nel 1941 Liala aveva concordato di collaborare in esclusiva per due anni, impegnandosi a pubblicare due romanzi a puntate e dodici novelle nelle riviste *Novella*, *Annabella* e *Cine illustrato*, ebbe a lamentarsi, e assai vibratamente, quando questi le commissionò alcuni fumetti. «Se dovesse dirmi di fare altri fumetti guai!», protestava la scrittrice. «Non so più andare avanti con quella bestiale roba! Non si può fare una bella frase, né una pagina gentile, né una descrizione intelligente. Mi pare di essere monca facendo fumetti: e anche acefala».

Negli anni che seguirono la Seconda guerra mondiale e che segnarono la ripresa della produzione editoriale (dai 4.060 volumi usciti nel 1945 si arrivò a più di 15.000 titoli nel 1956), Liala continuò alacramente a lavorare arrivando a pubblicare ancora ben più di cinquanta romanzi. Anzitutto progettò con Mondadori una nuova rivista, *Confidenze di Liala*, alla cui realizzazione cercò di coinvolgere i più noti e popolari scrittori dell'epoca; tra questi ci fu ad esempio Virgilio Brocchi che parve aderire all'impresa con entusiasmo. Uscito nel 1946, il periodico, a tutta prima sembrò registrare un «magnifico successo». In secondo luogo, la scrittrice continuò a sfornare, a ritmi sempre più sostenuti, romanzi su romanzi. Ai vecchi editori Liala ora ne aggiungeva altri due: Valsecchi e Cino Del Duca; quest'ultimo, avendo fondato a Parigi un'altra casa editrice ed essendo colà divenuto il re della *presse du coeur*, concorse a far conoscere la scrittrice anche in Francia.

La ripresa economica del Paese in generale e la ripresa della produzione editoriale in particolare non

aiutarono Liala a risolvere i suoi numerosi problemi. Innanzitutto quelli finanziari benché in Italia stesse diventando la scrittrice più popolare e più letta del momento. E in secondo luogo quelli personali ovvero coniugali, peraltro strettamente “legati” a quelli finanziari. Il rapporto col suo “secondo marito” era ormai andato esaurendosi e la scrittrice si sentiva intrappolata in una situazione da cui non sapeva come uscire.

La personale *soap opera* di Liala andava così consumandosi. Ma non si andava ancora consumando quella raccontata dai suoi romanzi i cui contenuti sembravano gradualmente modificarsi. Spentosi il fragore delle armi della Seconda guerra mondiale e iniziato il periodo della Ricostruzione, gli audaci guerrieri ardenti di amor di patria, protagonisti dei suoi primi romanzi, in sintonia con i tempi che cambiavano, si imborghesirono. Gli eroi, ora, avevano i connotati delle persone ricche, di successo. In genere si trattava di *self-made men*, di imprenditori “fattisi da sé”. Le protagoniste, invece, tendevano per lo più a rimanere cristallizzate nei loro antichi ruoli: le eroine continuavano a rivestire i panni della beltà e della purezza. Anche questa Liala seconda maniera piacque, piacque molto e piacque a lungo. E questo fenomeno ancor oggi non si è esaurito.

Il pubblico della nuova Italia infatti continuò ad amarla, forse più di prima, e continuò ad apprezzare i sogni che lo aiutavano a evadere dalle difficoltà del vivere quotidiano. Tanto più aumentava nel corso del tempo il numero dei suoi lettori, meglio, delle sue lettrici, quanto più negativa diventava la critica ufficiale, la critica colta, anche se non mancarono alcune eccezioni. I suoi libri raccoglievano uno straordinario successo, spesso erano dei

veri e propri best seller che raggiungevano un numero di copie incredibile: dalle centomila alle cinquecentomila quando non al milione, come fu il caso di *Signorsì* e come fu poi il caso della straordinaria fortuna avuta dalla trilogia di Lalla Acquaviva: *Dormire e non sognare*, *Lalla che torna*, *Il velo sulla fronte*. Ma i giudizi negativi talvolta apparivano perfino imbarazzanti per la loro ferocia. Queste critiche tuttavia non turbarono più che tanto la scrittrice. Ai vari recensori – Oreste del Buono, Roberto Gervaso, Natalia Aspesi, Maria Lattella, Ugo Ronfani, Giulio Nascimbeni... – e ai vari studiosi che ebbero ad occuparsi del fenomeno Liala – Umberto Eco, Aldo Busi, Francesca Gregoricchio, Antonio Faeti, Giovanna Rosa... –, la scrittrice rispondeva con orgoglio e determinazione: «Io non ho bisogno che i critici parlino di me: di me parla bene il mio pubblico, è al mio pubblico che io devo rendere conto di ciò che scrivo. Ma vorrei che molti critici, prima di criticare, facessero almeno la fatica di leggere quello che hanno deciso di criticare».

Neppure gli editori si lasciarono intimorire dalla malevolenza dei denigratori di Liala e continuarono imperterriti a pubblicarne le opere rieditando e rammodernando, spesso nei contenuti, nella veste grafica e nelle copertine, vecchie edizioni. Non mancarono poi editori che, approfittando del declino della storica casa editrice Cappelli, cercarono di acquistare i diritti che questa aveva su alcuni suoi romanzi. Fu questo il caso della Salani che negli anni Settanta coltivò l'ambizione di pubblicare alcune sue opere, sia che si fosse trattato di ristampe sia che si fosse trattato di novità. Più tardi, già sul finire degli anni Ottanta, ci fu ancora un'altra

casa editrice, la Mursia, che tentò di inserire in una sua collana qualche "chicca" della scrittrice, ovvero qualche sua opera di «valore storico»!

Il tempo dei cambiamenti era finito. Ora non era più necessario passare da un editore all'altro alla ricerca magari di qualche vantaggio economico. La Sonzogno, adesso, le bastava e a Sonzogno Liala rimase fedele negli ultimi anni della sua vita.

In realtà, la vena narrativa della scrittrice sul finire degli anni Settanta cominciava ad esaurirsi. Appartata in una fiorita villetta della periferia di Varese, *La Cucciola*, dove riceveva onorificenze e premi (la Croce di Dama dell'Ordine della Corona d'Italia nel 1977, la statuetta del libraio in occasione del XXXII premio Bancarella nel 1984 e il premio internazionale "San Valentino d'Oro" nel 1995), la scrittrice continuava a scrivere romanzi reiterando formule e modi ormai stanchi e ripetitivi. Anche l'identificazione della scrittrice con i suoi personaggi diventava sempre più labile ed evanescente. Al centro delle sue storie rimaneva ora un'anziana signora (doveva morire quasi centenaria nel 1995) estremamente elegante e gentile le cui passioni – non spente, ma solo sopite – continuavano a rivivere quasi fossero fantasmi, quasi fossero le voci del suo passato, come recitava un suo romanzo del 1949, *Voci del mio passato*, appunto.

Al tramonto della vita, Liala chiudeva il suo cerchio. L'eroe della sua esistenza e l'eroe delle sue storie, l'inizio del suo personale romanzo rosa e della sua fortuna editoriale tornavano a confondersi e a fondersi in una "cosa" sola. Ancora una volta la finzione letteraria, la *soap opera*, aveva preso il sopravvento sulla vita reale.

Ada Gigli Marchetti

VALENTINO BOMPIANI

Figlio di un generale, nel 1929 fondò la casa editrice che porta il suo nome. Lanciò o consolidò la fama letteraria di autori come Alberto Moravia, Elio Vittorini e Umberto Eco.

Fece conoscere agli italiani, tra gli altri, Albert Camus, Thomas S. Eliot e John Steinbeck. Morì nel 1992.

LA MEMORIA DI CHI PUBBLICA LIBRI

PERCORSI AUTOBIOGRAFICI DI CHI FA
UN MESTIERE DIFFICILMENTE DEFINIBILE

L'EDITORE ALLO SPECCHIO

DA BARBÈRA A BOMPIANI A CALASSO: BASTAVANO
FORSE SOLO I LORO CATALOGHI A RAPPRESENTARLI.
EPPURE LA RICERCA DEL SENSO DEL LORO LAVORO
LI HA SPINTI AD ADDENTRARSI IN UN'ANALISI CHE
NON LI HA QUASI MAI TROVATI D'ACCORDO

di MARCO DE CRISTOFARO

Un intenso dialogo tra coscienza e memoria si instaura nelle narrazioni retrospettive dei protagonisti di uno spazio intellettuale ibrido come il campo editoriale. *Hommes doubles* per eccellenza, gli editori partecipano al bifrontismo della loro condizione sociale, divisi tra componente imprenditoriale e capitale culturale in un'economia dei beni simbolici. Essi si appropriano del carattere indefinito di quest'ultima e lo rielaborano rendendolo principio identitario, mezzo di inclusione o esclusione di altri individui dal loro spazio d'azione. L'assenza di sistemi giuridici istituzionalizzanti e una certa mobilità del mercato hanno mostrato, infatti, lungo tutto il corso della storia dell'editoria, il rischio e la difficoltà di definire la figura, ma soprat-

tutto la funzione – intesa come quell'insieme composto di fattori capace di attribuire valore a un oggetto-libro – dell'editore. Nel 2008 Pascal Durand e Anthony Glinoeer osservavano che la domanda «*qu'est-ce qu'un éditeur?*» non fosse stata, fino a quel momento, presa davvero sul serio; mentre nella prefazione al loro saggio, Hubert Nyssen, fondatore di Actes Sud, non poteva fare a meno di riconoscere nell'editore «*l'une des figures les plus controversées de notre mutante époque*» (*Naissance de l'Éditeur*, Parigi-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, pp. 17, 9). In questo senso, in Italia significativo è il dialogo a distanza di Gian Carlo Ferretti con Gabriele Turi, prima, e con Cesare De Michelis, poi, risalenti rispettivamente agli inizi degli anni Novanta e al 2017. Riportati entrambi in



quella che Ferretti ha definito «una sorta di autobiografia intellettuale» (*Il marchio dell'editore*, Novara, Interlinea, 2019, p. 9), la divergenza di punti di vista fra i tre appare un'emblematica conferma dell'indefinitezza del ruolo dell'editore. Mentre Turi propende nel riconoscere come «responsabilità primaria e specifica dell'editore [...] quella di compiere scelte definitive» e De Michelis tende invece a una distinzione tra «progetto culturale e letterario», demandabile ai collaboratori delle case editrici, e progetto «imprenditoriale [...] commerciale», prerogativa dell'editore in senso stretto, Ferretti non può fare a meno di riconoscere che «le cose sono più complicate di quanto Turi e De Michelis abbiano ritenuto» (ivi, p. 39).

A questa condizione di relativa incertezza si af-

fianca un atteggiamento o meglio un'attitudine altrettanto rilevante che appare contraddistinguere molti editori italiani e francesi: la propensione a scrivere di sé e soprattutto della loro professione in testi in cui sposano «un alto senso della propria attività, [...] legittimandola» (Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, Roma, Carocci editore, 2021, pp. 19-20). In altre parole, la componente stessa dell'intervento diventa criterio dirimente, *principlum individuationis* del campo d'azione, diritto di accesso al mercato nelle vesti di editore.

D'altro canto, se «*toute prise de parole implique la construction d'une image de soi*» (Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Losanna-Parigi, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9), allora nella definizione dell'editore

sarà ugualmente cruciale l'autoconsapevolezza istituita dal singolo individuo. Alle componenti esterne del commercio simbolico e alle caratteristiche operative di responsabilità e partecipazione a tutte le fasi di selezione, composizione e distribuzione del libro, si affianca, quindi, l'autodefinizione delle proprie prerogative, una sorta di sistema catalogante le cui regole di funzionamento sono percepibili solo dall'interno. Più che risolvere il dissidio tra chi è un editore e chi non può esserlo, l'intervento autoreferenziale aggiunge una duplice e proficua questione: chi sono gli editori per coloro che si proclamano tali e soprattutto perché scrivono di sé, da cui discende in terza istanza la necessità di capire come e cosa scrivono.

Memoria d'editore e memoria d'autore

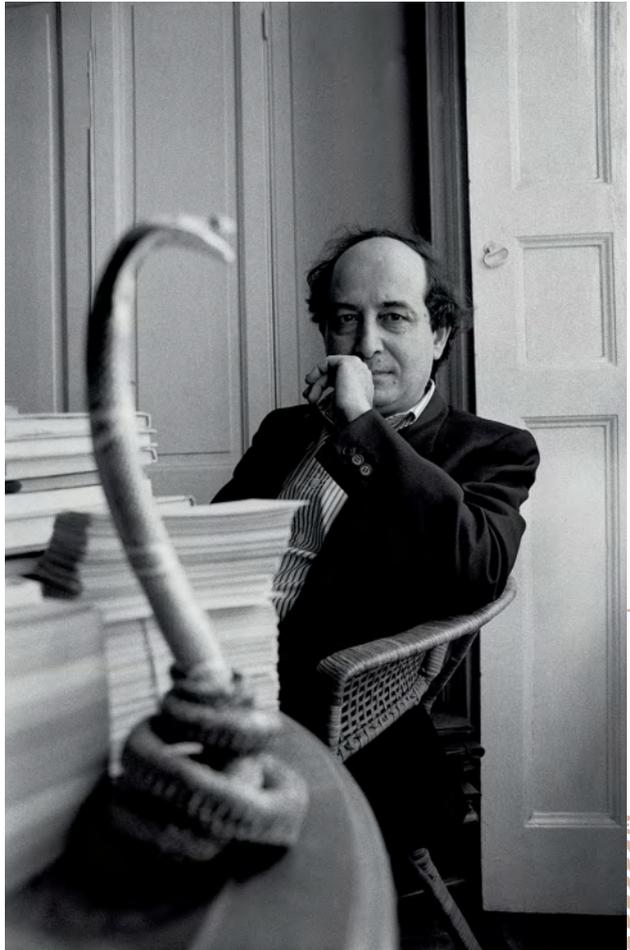
A questo punto si va a creare una prima sovrapposizione delle finalità comunicative: l'editore-autobiografo è a tutti gli effetti un editore-autore. Se consideriamo l'importanza che la ricezione gioca nello strutturare un testo letterario, è altresì cruciale rilevare quanto essa possa incidere nell'opera di un individuo che professionalmente ha fatto della ricezione uno dei cardini della propria attività, nonché uno dei processi su cui maggiormente si è interrogato. La consapevolezza che gli editori hanno di doversi rivolgere a un pubblico di lettori aumenta il grado di influenza che la lettura stessa ha nel dar forma alla loro opera. La "memoria editoriale" non sfugge all'idea che la ricezione possa essere il punto di fuga dell'analisi, secondo la rivisitazione che lo stesso Philippe Lejeune, sulla scorta delle intuizioni di Jauss, offre del suo metodo: «*dans le Pacte, j'explique froidement que l'identité est une question de tout ou rien: une iden-*

tité est ou n'est pas. Dans le "Pacte (bis)", j'adoucis les choses, je montre les ambiguïtés et transitions qui peuvent exister [...]: tout analyser à partir de la réception» (*Signes de vie*, Parigi, Seuil, 2005, p. 25). La consapevolezza dell'editore del funzionamento della letteratura inevitabilmente interviene quando si tramuta lui stesso in autore e si percepisce come tale.

Gasparo Barbèra, fondatore dell'omonima casa editrice, ci restituisce un primo ed emblematico caso riconducibile alla memorialistica editoriale. Figura di spicco dell'editoria del secondo Ottocento e protagonista di quel momento di passaggio da un *ancien régime typographique* alla modernità dell'industria culturale, l'editore fiorentino riconosce alle sue *Memorie* una missione didattica: educare i figli e i nipoti all'arte tipografica. Ma già a questo primo stadio si insinuano i dubbi profondi che assillano l'autobiografo. In una lettera a Giovanni Mestica del 1875, per molti aspetti programmatica, Barbèra è assalito dall'incertezza. Indeciso sulla forma da dare ai suoi ricordi chiede consiglio all'amico: «la vita di un Editore è la storia delle sue edizioni. Eccomi subito nel dubbio di essere monotono come un catalogo. Il pensiero di riuscire uggioso mi scoraggia [...] È vero che io farò conto di narrare le cose mie ai miei nipoti senza burbanza [...] ed allora il pubblico sarà meno rigido con chi è modesto [ma] avrei in animo di frammischiare alla bibliografia le cose famigliari, le tecniche, il commercio dei libri, i viaggi, le notizie di persone più notevoli da me conosciute» (lettera del 16 aprile 1875, ora riportata in appendice a *Memorie di un editore*, Brindisi, Edizioni Trabanti, 2013, p. 354). Un cruccio da manuale della *dissociation schizophrénique* dell'autobio-

Da poco scomparso (2021) lasciando un grande vuoto nel mondo editoriale di qualità, oltre che anima della casa editrice Adelphi, è stato scrittore di straordinario successo nonostante la profondità e complessità dei suoi scritti.

grafia (P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 41): il rivendicato principio di realtà, ovvero la resa neutra dei fatti, si scontra con l'ineludibile esigenza di creatività, il desiderio di non «riuscire uggioso». Una contraddizione che aleggia intorno alle ragioni della scrittura: se la vita di un editore sono le sue pubblicazioni, occorre domandarsi quale beneficio ulteriore, pur rivendicato dall'autore, può apportare un testo che si presenta fin da subito segnato dalla frammentazione e dall'inaffidabilità della distanza temporale. È l'orizzonte della finalità comunicativa a svelare l'incongruenza tra la professione di verità e la sua possibile applicazione. Instaurato un rapporto impari tra un «*système référentiel "réel" (où l'engagement autobiographique [...] a valeur d'acte), et un système littéraire où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer [...] les croyances du premier système*» (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Parigi, Seuil, 1986, p. 22), si allarga la distanza tra le due possibilità e la propensione alla seconda svela l'artificiosità della scrittura. La monotonia della resa bibliografica, rappresentante della nuda verità fattuale, si disperde nella ricerca selettiva della narrazione che espone «prima i casi più notevoli». La realtà è inconsciamente rifiutata in favore dei bisogni del sé: è quest'ultimo il giudice occulto che si allontana dal noioso catalogo e organizza la propria immagine ricostruita, il simulacro feticcio che infine restituirà ai lettori. Un cruccio creativo che fonda l'intera produzione memorialistica degli autori-editori e che ne segna profondamente le modalità espres-



sive. Con un salto di circa cento anni dal momento in cui Barbèra scrive, ritroviamo, infatti, lo stesso procedimento in altre memorie editoriali.

Nel 1988 – anno di grazia per questa tipologia di scrittura dal momento che vengono pubblicati *Il mestiere dell'editore* di Valentino Bompiani e *Frammenti di memoria* di Giulio Einaudi – il motivo dell'inaffidabilità della memoria incontra ancora l'esigenza di distinguersi dalla monotonia del catalogo. Il fondatore della casa milanese si colloca nell'orizzonte della scrittura autobiografica, accettandone i *topoi* compositivi e rivendicando l'impellibilità del suo sguardo: «questo è un libro postumo [...] perché raccoglie cose del passato e perché chi l'ha scritto e ordinato sta alla ribalta di se stesso con le parole tirate fuori dalle viscere [...] A distanza di tanti anni, e a chiusura, presento anch'io la mia vita in porporina» (*Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1988, p. 7).

Come Barbèra, anche Bompiani avverte la duplice difficoltà della memoria: l'inaffidabilità del ricordo a distanza di tempo e la necessità di attribuirgli una forma che non ricalchi il catalogo. Quest'ultima esigenza si rivela anche su un piano strutturale: dopo essersi collocato, a livello paratestuale, nel solco tracciato dall'autobiografia, Bompiani cerca di sovvertirlo inserendo nella prima parte del suo libro una galleria di volti, tutti trattati con il taglio ironico di un biografismo postmoderno. Influenzato dal momento in cui si trova a scrivere, l'autore-editore non rinuncia così alla sperimentazione compositiva, mostrando evidentemente il distacco tra una ricostruzione storico-documentaria e il procedimento mnemonico. Ulteriore conferma di una tendenza all'intervento autoriale in Bompiani deriva da «una certa “incoscienza storica” [...] nel raccogliere i

frammenti della sua vicenda umana e professionale». Un simile atteggiamento si traduce in una «coesistenza di tempi verbali» che «finisce per essere un espediente retorico» (Lodovica Braidà, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, in Ead., a cura di, *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, p. 41). L'elemento creativo prevale su quello documentario, lo fagocita e lo assoggetta alle sue finalità: è il prisma retrospettivo e deformante dell'autore il vero demiurgo del racconto, non gli eventi nella loro pretesa di fattualità. Lo stesso elemento ritorna in Einaudi che dichiara esplicitamente il suo rifiuto nei confronti della storia, in nome di una libertà espressiva raggiungibile solo attraverso la frammentarietà narrativa: «questo libro non vuol essere la storia della casa editrice e neppure la storia di me: sono solo frammenti di memoria» (*Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 189). Il rapporto controverso con la storia della casa editrice e con la linearità bibliografica del catalogo si estende fino agli editori-autobiografi più recenti. Roberto Calasso ne mostra l'inconciliabilità già a livello paratestuale: i passaggi della storia di Adelphi acquistano significato non nell'ottica di una «teoria dell'editoria» ma in relazione a «ciò che una certa editoria potrebbe anche essere» (cfr. *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013). In altre parole, la storia della casa editrice è solo uno sfondo, strumento utile ai fini comunicativi dell'io. Un'impostazione che diventa esplicita quando a distanza di circa un decennio l'autore-editore fiorentino si trova a riflettere sul funzionamento stesso della memoria: quest'ultima «è fatta in prevalenza di buchi, come un territorio crivellato di crateri vulcanici ormai inattivi. Qualsiasi

tentativo di ristabilire un itinerario simile al tracciato di una strada su una mappa è vano e tende a sfigurare gli elementi che via via incorpora [...] e certamente chi scrive dubita di ogni parola che scrive» (*Memè Scianca*, Milano, Adelphi, 2021, p. 15). Un'ammissione occulta dell'inaffidabilità mnemonica ritorna anche in Laura Lepetit, fondatrice de La Tartaruga, quando decide di raccontare la propria vita passata: «non sapevo da che parte cominciare perché mi pareva di non aver nulla di speciale da raccontare oltre ad avere poca memoria [...] così [...] questa è la mia vita come me la ricordo io» (*Autobiografia di una femminista distratta*, Roma, nottetempo, 2016, p. 124).



L'editrice, come i suoi predecessori, dimostra un rapporto controverso con la linearità della storia editoriale: sebbene, infatti, riconosca come sua opera principale l'«aver costruito il catalogo della Tartaruga edizioni», l'esigenza comunicativa prevale sull'enumerazione dei titoli, arricchendosi di quel fronte anedddotico-simbolico che sembra contraddistinguere ogni opera della memorialistica editoriale. La riflessione sulla memoria e le sue implicazioni sul sé ci permettono di affrontare in modo più diretto le ragioni per cui gli editori decidono di scrivere della propria esperienza. Se tutti riconoscono come massima manifestazione dell'immagine della casa editrice l'elenco delle pubblicazioni, è chiaro che la

narrazione retrospettiva dell'editore risponderà ad altre finalità espressive. Un utile strumento di confronto in questo senso è il catalogo storico. Riflesso di una selezione retrospettiva, quest'ultimo ci restituisce a sua volta il disegno sedimentato della casa editrice nel dialogo tra titoli pubblicati e titoli dimenticati. Solo i volumi che hanno avuto la forza di affermarsi come rappresentativi di una condivisione di gusto tra l'editore e un certo pubblico riescono a riaffiorare nel catalogo storico.

Come osserva Anne Simonin, quest'ultimo è «une véritable "présentation de soi" de la maison d'édition» che «dépassé la simple mission informative d'un éventuel public» e offre «l'image qu'elle [la casa editrice] tient à donner d'elle-même» (*Le*

catalogue de l'éditeur, in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 81, n. 1, 2004, p. 120). Come il catalogo storico si distacca da quello cronologico per intenti comunicativi e principi formali, così la memorialistica editoriale ripudia la resa bibliografica, presentandosi come una vera e propria manifestazione del sé dell'editore-autore. Ulteriore spia del distacco tra la storia editoriale e la costruzione mnemonica si annida in quel processo di concentrazione sull'individuo che inevitabilmente si attua quando il microcosmo complesso e plurale di una casa editrice assume una forma scritta a partire dallo sguardo singolare del suo editore. La molteplicità di istanze che partecipano alla realizzazione dell'oggetto-libro si riduce in questo modo a un prisma unificante attraverso il quale riemergono gli eventi storici: è l'individuo con il suo *habitus* e la sua posizione a stabilire la selezione dei frammenti del passato e il modo in cui narrarli. La scrittura sarà, dunque, il risultato di uno sguardo retrospettivo che proviene da una figura fondata sulla triplice coesistenza di persona-editore-autore.

Coscienza d'editore e coscienza d'autore

Dalla prospettiva dell'individuo si sviluppa così una duplice coscienza, ovvero un doppio senso di appartenenza. Da un lato, l'editore cerca di legittimare la sua funzione come necessaria forma di mediazione culturale. La riflessione sull'utilità si confronta sempre con ingerenze esterne. Dalla distinzione rispetto ai tipografi e librai della seconda metà dell'Ottocento si arriva negli anni Ottanta del Novecento alle rivendicazioni di autonomia dalle dinamiche economiche-finanziarie, per giungere poi al dibattito aperto dalle nuove tecnologie, che sembrano annullare ogni azione filtrante, generando la sovrapposizione

tra autore e fruitore, ormai indistinguibili, e rendendo superflua ogni attività intermedia, come quella editoriale. In un secondo momento, ogni editore-autore sostiene la propria specifica immagine. Ogni scelta rappresenta una posizione distinta e distintiva tra le diverse case editrici: rievocare un autore o un'opera corrisponde al tentativo di richiamare un tratto precipuo di quell'esperienza e ribadirlo a un pubblico diverso da quello a cui inizialmente la scelta era rivolta. A questa prima sfera di senso, l'editore-autore affianca la sua posizione nel campo letterario, cercando di giustificare la sua decisione di percepirsi in quanto autore. Qui è la consacrazione della propria opera nel quadro della letteratura l'obiettivo ultimo della scrittura. All'interno di questa strategia discorsiva si collocano le scelte narrative e formali. Anche qui, ogni decisione ha valore di atto ed è il riflesso di una posizione all'interno di uno spazio relazionale: a titolo esplicativo, collocarsi nell'orizzonte memorialistico o saggistico coinvolge implicazioni di natura estetica e rappresenta, a sua volta, un criterio distintivo. La consacrazione, in questo caso, segue due percorsi paralleli. Da un lato, gli autori-editori si appellano a un immaginario figurale, ovvero un insieme di protagonisti della storia dell'editoria che ne hanno determinato lo sviluppo e che hanno contribuito alla sua cristallizzazione in un orizzonte collettivo. Queste sono «*légendes créatrices antérieures*» (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, Parigi, Armand Colin, 2004, p. 136) che autorizzano, giustificano e legittimano la presa di parola e l'autodefinizione di editore-autore. Dall'altro, essi si richiamano a una "biblioteca" testuale: un «*literary repertoire*» (Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, in *Poetics Today, Polysystem Studies*, vol. 11, n. 1, 1990, p. 40) che guida, sostiene

ne e semantizza la propria strategia discorsiva. Collocate in questo sistema relazionale e alla congiunzione di queste due istanze, una testuale, l'altra figurale, le scritture autobiografiche degli editori-autori riflettono quella che potremmo definire, mutuando un concetto di Jérôme Meizoz (2007), postura autorial-editoriale. Per procedere in questa direzione non si può prescindere da una collocazione storica: le esigenze degli autori-editori mutano in relazione alle circostanze in cui la loro casa editrice agisce e il momento della scrittura condensa tutte le fasi precedenti in un unico definitivo punto di vista.

Quando Barbèra inizia a scrivere le sue memorie concentra nel suo sguardo i grandi cambiamenti che avevano coinvolto il mercato editoriale italiano nonché la strategia della sua casa. La nascita di un mercato unico, lo sviluppo delle tecnologie di stampa e l'affermazione di un sistema liberale che valorizza l'iniziativa privata hanno segnato non solo la fisionomia dell'editore, ma anche la percezione della professione. Il distacco rispetto a uno *status* editoriale precedente è rivendicato come principio identitario: la legittimazione della propria funzione sociale passa attraverso la distinzione rispetto ai precedenti esponenti di spicco del mercato della carta stampata, tipografi e librai, nonché tramite la ricerca di riconoscimento intellettuale al pari degli autori. Ricordando la pubblicazione di uno dei primi vo-



lumi della casa editrice, *Il supplizio di un italiano a Corfù* di Tommaseo, per quanto l'espedito narrativo dell'inserimento di materiale documen-

tario riporti al tempo dell'evento, Barbèra dimostra tutti i tratti della rivisitazione retrospettiva e dichiara così, «vent'anni dopo», il suo intento di esprimere «alcuni [...] pensieri intorno all'arte dell'editore» (G. Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., p. 82). A questo scopo, tratteggia alcune funzioni che rientrano tra le sue fondamentali prerogative. L'ambizione a pubblicare «opere belle ed utili» si sposa con il beneficio «che al letterato giovi l'istigazione dell'accorto editore». La selezione e la ricerca di opere e autori conformi al progetto editoriale assume le forme di una libera iniziativa che ben si distacca dal sistema assistenziale e di commissioni su cui si fondava precedentemente il mercato. Alla selezione si affianca la cura per la composizione materiale dei libri che con la collezione "Diamante" assumeva tratti caratteristici, soprattutto in relazione all'ampia risposta da parte del pubblico: «certamente più d'una volta mi avvidi che con questi miei volumettini facevo concorrenza ai venditori di oggetti da regalo. Infatti si facevano e si fanno legare riccamente, talora semplicemente in carta-pecora con una modesta filettatura d'oro, e gli amatori di libri si deliziavano in quei piccoli oggetti da non averne idea» (ivi, p. 90). Le due aree, selettiva-progettuale e compositiva-materiale, nella narrazione si proiettavano, infine, verso il pubblico, ultimo passaggio che l'editore doveva affrontare per sostenere la propria necessità sociale. L'esigenza materiale della vendita dei volumi incontra la volontà di rivolgersi a un lettore che condivida in un certo senso il progetto: «quello di che l'Italia ha bisogno [...] è che si facciano libri di cui manca; [...] adopereremo lo scarso nostro ingegno [...] a far in modo che si accresca l'operosità tra i let-

terati giovani [...] e viva di vita non tistica, ma gagliarda il commercio librario» (ivi, p. 84). Una triplice attività di mediazione giustifica l'esistenza di una figura unica capace di controllare le diverse fasi produttive. Mentre si arroga il diritto di partecipare attivamente a tutta la filiera libraria, Barbèra ingloba al suo interno le funzioni del tipografo, dello stampatore e del libraio: dalla selezione alla distribuzione, ogni elemento che coinvolge la vita dell'oggetto-libro rientra nelle sue prerogative e permette quindi la sua esistenza in quanto editore con uno sguardo, sembra dire, più ampio e complessivo. A questa componente funzionale affianca quella figurale. In questo secondo caso Barbèra procede per coppie dicotomiche: al Molini, emblema di un precedente sistema, rappresentato come troppo preso da «occupazioni letterarie» per «attendere alla parte mercantile», oppone il Pomba, lo Stella, il Passigli, l'Antonelli, numi tutelari di quella «professione di Editore [che] doveva essere in sul nascere in Italia». Restituisce così il senso del passaggio, ma ancor di più un archetipo fondativo: i suoi riferimenti sono i protagonisti di un commercio che descrive come nuovo in Italia, autonomo da quello precedente. La stessa componente figurale è evidente nella galleria di medaglioni editoriali di Bompiani. L'*incipit* sul Pomba, che sembra riecheggiare il Barbèra, dimostra la sensibilità agli studi sull'editoria e conferma il carattere archetipico dell'imprenditore torinese. Dal Pomba discende un percorso attraverso personaggi e luoghi che appartengono alla geografia ideale dell'editoria italiana: ritroviamo la Firenze di Le Monnier e dello stesso Barbèra, la Milano dei vari Treves e Sonzogno, la Bologna degli Zanichelli. Il tragitto

è anche cronologico e dalla fondazione della “professione” arriva alle sue più recenti declinazioni, con la figura centrale di Mondadori. Le attribuzioni e la costruzione delle biografie, che si distanziano da un’ascendenza del tutto documentaria, rivalutando la componente anedddotico-creativa, dimostrano tutta la portata dell’intervento autoriale, intento a fondare dei riferimenti ideali più che a ricostruire la storia dei personaggi. È senz’altro significativo l’accento sull’individuo e la sua singolarità. In un momento di “iperconcentrazione” (cfr. Pascal Fouché, *L’édition française depuis 1945*, Parigi, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998), quando la figura del singolo editore appare ormai relegata a un passato mitico e la gestione delle case editrici risponde alle esigenze quantitative del mercato finanziario, l’accento sull’individuo rappresenta un tentativo di legittimare la professione rispetto alle forme che sta assumendo: esiste, dice ancora Bompiani parlando di Pomba, un «uomo normale, ragionevole, che avrebbe potuto diventare un buon professionista o un commerciante accorto con più facili guadagni» che preferisce, però, «cavarsi gli occhi su una bozza di stampa» e diventare editore. L’individuo diviene emblema della componente artigianale che l’editoria aveva in gran parte abbandonato. In un contesto in cui l’attività di mediazione editoriale sta perdendo progressivamente prestigio, costruire un panorama archetipico di numi tutelari mira a difendere i confini di uno spazio di intervento. Lo stesso procedimento è



applicato da Einaudi. Anche in quest’ultimo, gli editori rappresentano i confini di uno spazio. La reticenza a raccontare le fasi più recenti della casa editrice, inoltre, dimostra la contrapposizione tra il presente e il passato di una professione. Bompiani e Mondadori non sono solo i maestri dell’editore torinese, ma sono garanti della sua professionalità. Un atteggiamento che si ritrova nelle memorie editoriali più recenti. Marco Cassini inserisce i suoi riferimenti archetipici già nel paratesto: nella guida per riconoscere i «santi» del fondatore di *minimum*

fax, gli editori del Novecento si susseguono con i loro scritti. Da Diana Athill a Sylvia Beach, da Bompiani a Einaudi fino a Feltrinelli, Gobetti e Laterza, gli editori e le editrici disegnano un panorama di riferimento: alla disgregazione della filiera libraria con l'ingresso di attori provenienti da diversi ambienti produttivi e di tecnologie che rendono apparentemente superflua l'attività di mediazione, l'editore romano risponde richiamandosi alle figure che hanno contribuito allo sviluppo dell'editoria e che hanno sempre rivendicato la sua importanza culturale. Anche in Calasso questo aspetto è esplicito e segue una significativa costruzione dicotomica che si era già vista in Barbèra. La contrapposizione fra "manager editoriali" ed "editori" oltre a descrivere uno stato del campo, dove «sempre più numerosi sono i primi», «molto pochi» i secondi (R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 154), indica il principio di inclusione o esclusione. Nel classico sistema allusivo dell'autore-editore fiorentino figure del passato si stagliano dallo sfondo di un magma indefinito e assumono tratti ben riconoscibili: ritroviamo, tra gli altri, i molto apprezzati Kurt Wolff e Gallimard, e poi Foà, Suhrkamp e lo stesso Einaudi. I manager, invece, sono condannati all'anonimato della storia: «non è mai accaduto finora [...] che al nome di un manager fosse collegato qualche evento memorabile nell'editoria». Un processo che non chiarisce evidentemente chi sono gli editori, ma legittima coloro che hanno contribuito in modo sostanziale alla mediazione editoriale. Stabilito lo spazio di esistenza, legittimata la professione contro le ingerenze di figure esterne, le posizioni si scindono. Barbèra, pur apprezzando il Pomba e l'editoria milanese, mostra nelle sue scelte la natura di commerciante borghese. La difesa dei classici italiani è

espressione di quella componente didattica particolarmente forte nell'editoria fiorentina del secondo Ottocento. Bompiani, dal canto suo, rivendica, nel procedimento aneddótico, l'operazione *Americana* e la ripresa energica delle attività nel dopoguerra. Laddove il richiamo a Gobetti, a Gramsci e all'impegno civile diventa per Einaudi caratteristica precipua della sua casa editrice. Sul fronte opposto, a distanza di circa venticinque anni dalla scrittura dei *Frammenti di memoria* einaudiani, ma certo ad essi non indifferente, Calasso crea un parallelismo tra la letteratura assoluta, rappresentazione di una forma di letteratura "pura" e antiideologica, ed editoria "assoluta", anch'essa refrattaria all'impegno politico. Particolarmente significativo il caso di Lepetit. La fondatrice de La Tartaruga attraversa più stadi nella sua rivendicazione. A un piano più superficiale l'impegno femminista precede quello editoriale. Quest'ultimo subentra in un secondo momento, contribuendo a sua volta a stabilire uno spazio comune con riferimenti archetipici, come accaduto per gli altri editori. Infine, la ricostruzione del catalogo non solo la distingue dai suoi colleghi, ma individua anche uno spazio distintivo all'interno della stessa editoria femminista. Il dissidio con Carla Lonzi ci restituisce la complessità di questa area e le specificità delle singole case. Al dogmatismo di Lonzi Lepetit contrappone una ricerca più aperta alla narrativa e ad autrici varie, «non solo [...] quelle che appartenevano al gruppo» di Rivolta Femminile. Una costruzione che dimostra l'importanza di indagare i singoli casi in uno spazio, come quello dell'editoria femminista, che non si presenta affatto come un blocco monolitico e unanime. Alla coscienza editoriale, gli editori-autori affiancano la ricerca di una propria posizione autoriale

Figlio dell'economista e poi presidente della Repubblica Luigi, nel 1933, a 21 anni, fondò la casa editrice che porta il suo nome, fissandone la sede a Torino nel palazzo che fu sede del settimanale *L'Ordine Nuovo* di Antonio Gramsci.



che determina le scelte stilistiche. La pretesa di chiarezza e semplicità di Barbèra nonché la sua decisione di inserirsi nel solco della tradizione autobiografica riflette sì l'ambizione didattica delle sue memorie e della sua idea di editoria, ma mostra il rapporto controverso con la dimensione romanzesca. La difficile relazione con la monotonia del catalogo è risolta con il richiamo ai modelli letterari. Il Tommaseo, autore caro all'editore fiorentino, diventa simbolo di un'onestà intellettuale che ben rispecchia le velleità della scrittura barbèriana. Ma ancor di più la discendenza da un filone che va da Cellini ad Alfieri fino ad arrivare al Pellico dimostra la consapevolezza di Barbèra

in quanto autore. La volontà di collocarsi in un genere letterario è ancora una volta esplicita nella lettera a Mestica: «conosce altro editore che abbia fatto un lavoro simile a quello che mi proporrei ora di fare?». La ricerca di una tradizione letteraria di riferimento non è priva di significato. L'editore-autore, infatti, vuole creare un canale comunicativo con il lettore, offrirgli punti di appoggio che possano, da un lato, facilitare la lettura, dall'altro, guidare l'interpretazione del testo. L'autoconsapevolezza autoriale è presente anche in Bompiani ed Einaudi. Il primo, che aveva già una passata esperienza di scrittura, ricorre ugualmente ai *topoi* dell'autobiografia cercando in qualche modo di

sovertirli. L'esplicito richiamo memorialistico della prefazione è sovvertito da una commistione di generi, che vanno dalla biografia alla saggistica, denunciando una maggiore ricerca, figlia a sua volta della stagione postmoderna in cui si sviluppa. Einaudi, dal canto suo, è tutto orientato verso una selezionata retrospettiva: all'indomani del periodo più oscuro della sua vicenda editoriale, l'editore torinese cerca il riscatto nella forma diaristica. Lontano dallo sperimentalismo di Bompiani, Einaudi si lega maggiormente alla tradizione del frammentismo autobiografico e della ricerca ostentata di verità. Ma in entrambi i casi la partecipazione autoriale è evidente a tutti i livelli: su un piano paratestuale il ricorso agli intertitoli, i riferimenti bibliografici, la presenza di prefazioni o postfazioni denunciano l'impostazione di una chiave di lettura. Sul piano testuale, il costante ritorno a un intervento metanarrativo manifesta la ricerca da parte dell'autore-editore di un dialogo con il suo lettore, a cui tenta di conferire tutte le coordinate per un'interpretazione orientata. Anche nelle memorie editoriali del nuovo millennio la componente autoriale è particolarmente rilevante. Cassini e Lepetit inseriscono in fondo ai propri volumi un accurato indice delle fonti, dove il rapporto con le altre opere è elevato a partecipazione diretta alle intenzioni dell'autore. Il primo elenca i suoi «santi», dove prevalgono in modo sostanziale figure di editori, ispirazione primaria della scrittura. A questi testi fondativi se ne affiancano altri che allargano la sfera semantica al suo rapporto con la realtà sociale e lavorativa, come *Il lavoro culturale* e *La vita agra* di Bianciardi o come *Libro e libertà* di Canfora. Lepetit, invece, dà un'impronta quasi integralmente femminista all'indice anali-

tico delle fonti, a sostegno di quella dichiarazione di intenti che dal titolo arriva fino all'inserzione citazionistica. L'ampio spettro di testi richiamati da Lepetit sono espressione di un impegno politico e della sua applicabilità pratica al contesto editoriale come canale di partecipazione alla società. Dal *Secondo sesso* a *Sputiamo su Hegel*, dall'*Autobiografia di tutti* al *Coraggio delle donne* il rapporto intertestuale è un catalogo delle rivendicazioni e delle conquiste del femminismo che subentra con la forza travolgente di una profonda necessità: quell'esigenza comunicativa che l'editrice avvertiva come solo movente dell'azione. Il lettore a cui si rivolge Lepetit è ben consapevole della traiettoria della sua casa e di quell'impegno ideologico che aveva perseguito: il paratesto diventa così, ad un tempo, quadro interpretativo, fine comunicativo e mezzo di rivendicazione. Unica concessione a un mondo esterno al movimento, *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro esprime, ciononostante, quell'ambizione democratica e popolare di diffusione della cultura, perseguita dalla Tartaruga. Anche nei racconti editoriali di Calasso la componente autoriale si impone in modo rilevante. La raccolta retrospettiva di interventi già pubblicati e testi inediti denuncia la volontà dell'autore-editore di trasmettere una chiave interpretativa ben precisa che trova fin dal paratesto la sua espressione programmatica. Il risvolto, firmato dallo stesso Calasso, è lo spazio esemplare in cui si congiungono coscienza autoriale ed editoriale. I due elementi che confluiscono nell'*Impronta dell'editore* sono la storia di Adelphi, «quale [Calasso ha] vissuto per cinquant'anni» e «un profilo non di teoria dell'editoria, ma di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere: una *forma*». Il racconto au-

tobiografico, dunque, evidente nella concentrazione sul vissuto del soggetto, è il prisma organizzativo dell'opera. Il rifiuto della trattazione sistematica, la «teoria dell'editoria», rimanda all'accezione calasiana della letteratura assoluta. Fuor di metafora, se quest'ultima rappresenta la massima espressione dell'autonomia del linguaggio contro le sovrastrutture ideologiche, più che uno studio storico, nella memoria editoriale si troverà la massima espressione dell'autonomia dell'editoria, come conferma della sua necessità.

Perché studiare la memorialistica editoriale

Nell'indefinitezza della professione di editore e nel controverso processo di sedimentazione della memoria risiedono le ragioni fondamentali di uno studio della memorialistica editoriale. L'esigenza di legittimazione incontra gli inevitabili atti autoriali. L'editore-autore che cerca di consacrare il proprio ruolo sociale non è immune dal sistema di funzionamento della produzione letteraria. Cerca di far coincidere le due prospettive in un unico punto di fuga che sia, ad un tempo, espressione del marchio e volontà comunicativa. Ma l'inevitabile rapporto contraddittorio che la memoria instaura con un passato distante mostra il distacco tra la narrazione e la storia delle singole case editrici o degli editori. Per quanto si susseguano le professioni di veridicità, supportate peraltro dall'utilizzo spesso massiccio di materiali documentari e di fonti archivistiche, la verità appare subito contraddetta. Dal momento che per tutti gli autori-editori il catalogo è sufficiente a narrare la storia di una casa editrice, già di per sé la scrittura delle memorie editoriali acquista un senso ulteriore. Inoltre, il

rapporto con la creatività della scrittura e con le sue potenzialità comunicative influenza la selezione degli eventi nonché il modo in cui vengono richiamati. Infine, l'effetto di cumulatività del campo fa sì che le prospettive cambino a seconda del momento in cui si narrano i fatti. Non ricostruendo la storia e soprattutto non volendo ricostruirla, l'editore-autore si affida a un immaginario e a una memoria collettiva, sedimentatasi nel lettore. Il richiamo a determinati autori più che ad altri acquista significato in relazione al mercato: le figure rappresentative o no di un marchio diventano i canali verso la legittimazione della funzione sociale dell'editore anche a distanza di anni dalla loro prima comparsa. Oltre a suggerire alcune fondamentali fasi storiche da ricostruire, come necessario elemento di raccordo e di confronto, le memorie degli editori o delle editrici identificano percorsi attraverso l'immaginario del pubblico, invitano a riflettere sul modo e sulle ragioni che hanno portato un testo o un autore a configurarsi in emblemi di un marchio oppure a essere dimenticati. Il confronto tra le due strade illumina le traiettorie che lo sguardo degli autori-editori percorre. Questo tipo di narrazioni ci guida, dunque, non solo nel confronto tra storia e memoria, ma anche in uno spazio di legittimazione, in un'indagine del rapporto tra pubblico, rappresentato dal lettore, e privato, rappresentato dall'io che scrive. La memoria editoriale permette di indagare, in altre parole, il controverso connubio tra il reale e una sua rappresentazione discorsiva, tra il passato storico e la sua concrezione in un immaginario contemporaneamente individuale e collettivo.

Marco De Cristofaro

ALL'ORIGINE DELLE EDIZIONI DI COMUNITÀ
E DEI PROGETTI DI OLIVETTI

LA SCOMMESSA DI ADRIANO

L'IDEA È DEL 1941, PRONOSTICANDO LA FINE DEL
FASCISMO. POI LA RIPARTENZA DOPO LA GUERRA

di ALBERTO SAIBENE

All'origine delle Edizioni di Comunità ci sono le Nuove Edizioni Ivrea, la cui avventurosa genesi è stata raccontata da Luciano Foà, allora un giovane che muoveva i primi passi nell'editoria, più tardi segretario generale dell'Einaudi e fondatore nel 1962, con l'aiuto finanziario di Roberto Olivetti, dell'Adelphi.

Adriano Olivetti aveva cominciato a parlarne con Bobi Bazlen – definito da Sergio Solmi uomo «di un'ampiezza impareggiabile di curiosità, estremamente lontano da ogni dilettantismo come da ogni professionismo» – all'inizio del 1941, pronosticando con un certo anticipo la fine del fascismo. Questa la ricostruzione di Foà: «eravamo appunto nei primi mesi del '41 quando, una mattina, Adriano Olivetti arrivò all'Agenzia Letteraria Internazionale [...] e mi si presentò dicendomi placidamente che una delle ultime notti aveva

sognato di me. La cosa mi stupì non poco perché era la prima volta che ci vedevamo e sognare di qualcuno che non si è ancora conosciuto è piuttosto raro».

Il programma editoriale che prende corpo, con l'aiuto di Foà e più avanti, a diverso titolo, di Erika Rosenthal, Giorgio Fuà, Umberto Campagnolo, Cesare Musatti, Leone Traverso ed Erich Linder, si divide tra la passione di Bazlen per letteratura e psicanalisi e «quella di Adriano, [che] aveva come oggetto primario la vita sociale e politica sotto ogni aspetto, e traeva ispirazione soprattutto dalle correnti cattoliche più avanzate (Maritain, Mounier) e anche da alcuni economisti e sociologi contemporanei». La prima sede è a Milano in Via Fratelli Gabba, ma dopo i bombardamenti dell'autunno '42, la sede si trasferisce a Ivrea all'inizio del 1943. I primi libri a uscire furono il *Piano regolatore della Valle d'Aosta* e *La vocazione umana* dello storico

dell'antichità Aldo Ferrabino. Dopo l'8 settembre la casa editrice, composta in buona parte da ebrei si scioglie, e riprende solo dopo la fine della guerra a Milano. Nel 1945 le NEI, stampate a Samedan in Svizzera dalla Engadin Press Co., pubblicano il volume di Olivetti, *L'ordine politico delle Comunità. Le garanzie di libertà in uno Stato socialista*. Conclude Foà nella sua memoria: «se consultiamo il catalogo di "Comunità" potremo comunque trovare non poche opere di autori che facevano parte delle "Nuove Edizioni Ivrea" (NEI): Albert Béguin, Berdiaev, Bergson, Martin Buber, Guglielmo Ferrero, Gurwitsch, Jung, Hermann von Keyserling, Kierkegaard, Maritain, Mounier, Pareto, Erik Petersen, Piaget, Max Picard, Vladimir Soloviev, il cardinale Newman, Ivanov, Max Weber, Wollfflin, Worringer».

Sono in buona parte i nomi citati da Adriano Olivetti in una lettera a Hermann von Keyserling del 23 aprile 1942 in cui così presenta l'iniziativa: «*Les "Nuove Edizioni Ivrea" sont nées avec le programme d'offrir à l'élite italienne une possibilité de culture totale dans un sens oecuménique. Il s'agit d'une entreprise complexe à laquelle coopèrent dans le même temps des hommes de culture et des hommes d'action dont l'intérêt pour les choses matérielles est intimement lié à*



des nécessités spirituelles». Un autoritratto quasi perfetto e un programma di lavoro che prende il via con la nascita delle Edizioni di Comunità, di nuovo a Milano, nel marzo 1946, prima nella sede di Via Bigli 11 (nella stessa casa dove andrà ad abitare Eugenio Montale), poi in quella di Via Manzoni 12. La pubblicazione del primo volume, *Il mistero degli ebrei e dei gentili nella Chiesa* di Erik Peterson, avviene nel novembre dello stesso anno.

Se si scorre il *Catalogo generale 1946-1982 delle Edizioni di Comunità* risulta una fisionomia non confondibile con altre case editrici italiane e che nasce in secca contrapposizione all'idealismo crociano, al cattolicesimo postconcordatario e alla *vulgata* marxista che, combinati o disgiunti,

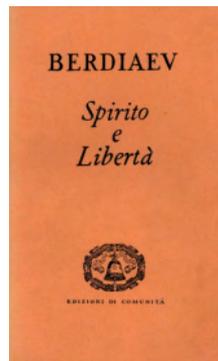
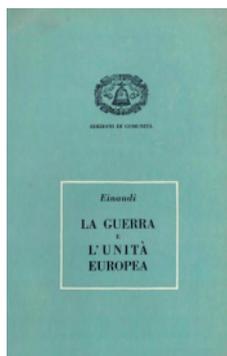
avevano di fatto rallentato lo sviluppo di discipline come la sociologia nelle sue diverse declinazioni, la psicologia, le scienze sociali più in generale. Ha scritto Geno Pampaloni a proposito dell'ideologia olivettiana: «Aveva, per così dire, come *guard-rails*, da un lato il filone cristiano-sociale, dall'altro quello utopistico-anarchico; ma di fatto si alimentava in modo empirico, funzionale, persino un po' eclettico, di tutta la gamma delle scienze umane che il Croce diceva pseudo-scienze».

Il nucleo di interessi di Olivetti, la “biblioteca di Adriano”, si ritrova in buona parte nei nomi ricordati sopra a cui sono da aggiungere autori presenti nel catalogo con più titoli come Desroche, Friedmann, Picard, Albert Schweitzer e singoli libri come *L'idea di una società cristiana* (1948) di T. S. Eliot, *Progettare per sopravvivere* (1956) di Richard J. Neutra, *L'ombra e la grazia* (1951) e *La condizione operaia* (1952) di Simone Weil nella traduzione di Franco Fortini. In particolare la collana “Humana Civilitas” è la più vicina agli interessi dell'editore che interviene in prima per-

sona scrivendo l'introduzione al *Dizionario di economia politica* (1956), a cura di Claudio Napoleoni. C'è poi una serie di titoli che si richiamano alla tradizione liberalsocialista, con autori come Raymond Aron, Guido Calogero, Fejtő, Capitini; alla battaglia per l'Europa unita: *La guerra e l'unità europea* (1948) di Luigi Einaudi, *Europa federata* (1947) che raccoglie saggi di Parri, Calamandrei, Silone, Einaudi e Salvemini con introduzione di Ernesto Rossi, e *Banderillas* (1947) dello stesso Rossi, a cui seguono negli anni Sessanta un paio di libri di Altiero Spinelli. Suscita grande clamore, e una feroce polemica con Palmiro Togliatti, la pubblicazione de *Il dio che è fallito* (1950) che esce col titolo *Testimonianze sul Comunismo*, soprattutto per il celebre saggio *Uscita di sicurezza* di Ignazio Silone, ma è da ricordare anche, dopo il rapporto Kruscev e la rivolta ungherese del 1956, *Autopsia dello Stalinismo* (1958) di Angelo Tasca, libri che rendono conto dell'intransigenza nella lotta contro il comunismo sovietico.

Le Edizioni sono viste dal Movimento come stru-





mento per diffondere il verbo comunitario. Ad esempio con i testi di Bennett, Cowherd, Gibbons e Taylor, *Piena occupazione nella vostra comunità* (1952), Hillman, *Organizzazione e pianificazione delle comunità* (1953), Infield, *Dalla utopia alle riforme. Esperienze di sociologia della cooperazione* (1956). Oppure con l'ancora attuale *Educare con l'arte* (1954) di Herbert Read, o *Le costituzioni europee* (1954) di Boris Mirkin-Guetzévitch.

Un particolare valore assume la pubblicazione de *La cultura delle città* (1954) di Lewis Mumford, caldeggiata da Olivetti, importante per la riflessione comunitaria, ma ancora di più per architetti e urbanisti che avevano il compito di ricostruire il nostro Paese.

I testi più indirizzati alla cultura architettonica (Le Corbusier prima di tutto) sono pubblicati dalle Edizioni a partire dal 1957, anno in cui esce anche il primo numero di *Zodiac*. Libri come *Comunità ed ambiente* (1960) di Gutkind, *Arte e tecnica* (1961) di Mumford, *Forma e destino* (1957) e *L'integrazione estetica* (1959) di Rosario Assunto, definiscono il rapporto con l'industrializzazione e la tecnica, temi che attraversano come un fiume carsico la cultura architettonica

italiana nella sua relazione con quella internazionale e che precisano sempre di più la critica al funzionalismo.

Importante la rapida traduzione di titoli come *Il potere dei dirigenti* (1958) di Peter F. Drucker, *La società opulenta* (1959) di John Kenneth Galbraith o *La mistica della femminilità* (1964) di Betty Friedan, che denotano un'attenzione ai cambiamenti della società USA attraverso libri che definiscono i contorni di nuove discipline. Quasi assente, almeno fino alla morte di Adriano Olivetti, la storia. Le Edizioni di Comunità, almeno a tutti gli anni Settanta, hanno avuto un posto di assoluto rilievo nel panorama editoriale italiano e qualche titolo è stato un best seller, come i libri di Erich Fromm ristampati fino alla sedicesima edizione. Nel 1980 le Edizioni di Comunità perdono la loro indipendenza e sono cedute alla Olivetti S.p.A., allora di proprietà di Carlo De Benedetti. Quest'ultimo le cede nel 1994 alla Mondadori, fino a che nel 2012 Beniamino de' Liguori Carino, nipote di Adriano Olivetti, fa rinascere le Edizioni di Comunità, a partire dalla pubblicazione degli scritti del nonno. Il resto è storia d'oggi.

Alberto Saibene

STAMPARE A VERCELLI

In questa pagina, Ermenegildo Gallardi in una fotografia conservata presso la Biblioteca dell'Università del Piemonte Orientale, sede di Vercelli, *Fondo Treves*, fald. XI; in basso, dedica manoscritta a Eugenio Treves del figlio di Gallardi, Piero, e della moglie Linda: «All'amico Eugenio Treves, che gli volle tanto bene. Linda e Piero Gallardi».

PER UNA STORIA "REGIONALE" DELL'EDITORIA

IL CONTRIBUTO DEL PIEMONTE NEL '900 CULTURALE ITALIANO

EDITORE IDEALE E... REALE

UN CONVEGNO PER FAR RIEMERGERE REALTÀ PROVINCIALI OSCURATE DALLA "GRANDE TORINO"

di MONICA SCHETTINO

Un convegno sull'editoria del Novecento in Piemonte era necessario per molti motivi e quello che si è svolto a San Salvatore Monferrato (Alessandria) il 22 e il 23 ottobre 2021, grazie alla Fondazione Carlo Palmisano, ne è stata la conferma. Il comitato scientifico della Biennale *Piemonte e Letteratura*, composto da Gian Luigi Beccaria, Franco Contorbia, Guido Davico Bonino, Pietro Frassica, Elio Gioanola e Giovanna Ioli, che della Fondazione è anche presidente, ha infatti scelto un argomento importante il cui ambito di studi si è andato ampliando negli ultimi anni meritando l'attenzione degli studiosi e producendo una ricca e interessante bibliografia. Lo stesso valga per la storia dell'editoria in Piemonte per

la quale però mancava ancora l'occasione attraverso cui proporre uno sguardo d'insieme sul secolo appena trascorso.

Il tema è stato declinato con maestria all'interno delle due giornate in senso prima cronologico e poi geografico, con un'interessante alternanza di contributi tematici e di testimonianze provenienti

dal mondo stesso dell'editoria. In questo modo, alla centralità delle case editrici torinesi è stata affiancata la vivacità editoriale della provincia piemontese; al lavoro di spoglio e di ricerca degli studiosi, sono state alternate le voci degli editori o di chi quel settore lo conosce molto bene attraverso il mondo del lavoro.

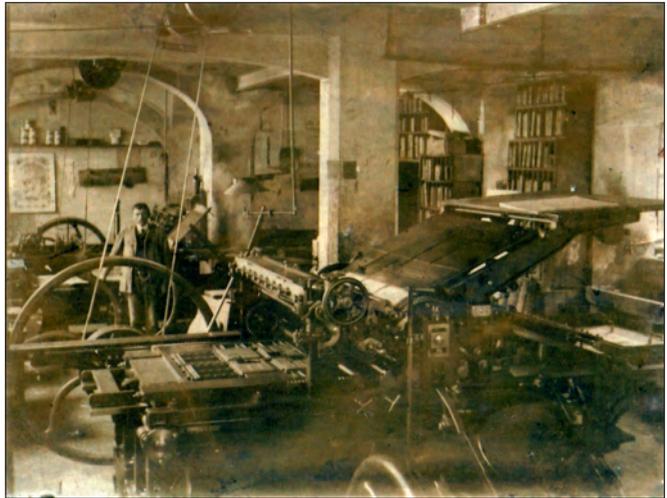
Il convegno è stato aperto dall'intervento di Bianca Danna (dottoressa di ricerca in Italianistica e docente di Lettere al Liceo "Cavour" di Torino)



Qui sotto, Felice Chiais nella sua tipografia a Vercelli, in Via Morosone, nei primi anni del Novecento (Archivio di Pierluigi Chiais).

che ha ricostruito la Torino della Belle Époque come: «un vivace laboratorio della nascente industria editoriale, interessante per la capacità di rinnovarsi, la ricchezza dell'offerta culturale e l'apertura a nuove fasce di pubblico. Se questo non sorprende per i settori riconosciuti come eccellenze piemontesi sul piano nazionale (in specie le case più legate al mercato dell'accademia e dell'aggiornamento professionale, come Bocca e UTET, cui si aggiunge l'altrettanto garantita editoria scolastica, con Paravia, Loescher, SEI), l'interesse si sofferma soprattutto sull'editoria libraria più sperimentale e più esposta ai rischi d'impresa, per mettere in luce la storia di tre case giovani ed eclettiche – Roux e Viarengo (poi STEN), Lattes e l'ancora più dimenticata Streglio – e dei libri che accolsero (Aleramo, Bontempelli, Gozzano, Pirandello – ma potrebbero seguire molti nomi). Sullo sfondo si delinea la complessità intensamente disarmonica della Belle Époque, che a Torino vede il breve trionfo del Liberty (anche sulle copertine d'autore), i primi grandi scioperi (anche dei tipografi), la tragedia di Emilio Salgari».

A seguire Angelo d'Orsi (ordinario di Storia delle dottrine politiche all'Università di Torino) ha ricostruito il percorso che, a partire dagli anni Venti del Novecento, ha traghettato l'editoria torinese attraverso il fascismo, tra l'avventura militante di Gobetti, la Seconda guerra mondiale e l'antifascismo di Einaudi in un confronto che ha visto contrapporsi «l'editore ideale e l'editore



reale», senza tralasciare gli editori del dopoguerra e, per esempio, un caso interessante come quello di Francesco De Silva che nell'autunno del 1947 ha dato alle stampe *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

Per quanto riguarda la provincia, invece, Daniela Bernagozzi (docente di Storia e Filosofia al Liceo "Peano-Pellico" di Cuneo) si è occupata di ricostruire le vicende dell'editoria cuneese mostrando che «nella prima metà del Novecento, pur nella mancanza di un'identità precisa dei progetti editoriali e nella forma diffusa dello stampatore su commissione, il numero di libri e opuscoli pubblicato in epoca giolittiana è stato molto rilevante e, dai titoli analizzati, emerge la presenza di un dibattito pubblico rilevante sui temi della città ma anche dell'agricoltura e dell'economia, pur mancando, o quasi, tentativi letterari e limitandosi spesso all'approfondimento della erudizione locale o celebrativa. Un momento felice per l'editoria, il Cuneese lo troverà di

nuovo subito dopo la guerra con la fiammata, non effimera, delle pubblicazioni partigiane o di memorialistica che in editori nuovi come Panfilo (che celava il tipografo partigiano Arturo Felici) o anche nelle edizioni Bertello, importanti e istituzionali nell'era fascista ma poi passate al fronte della ricostruzione repubblicana, pubblicheranno, già dal 1945, titoli che saranno destinati a diventare dei classici della letteratura resistenziale: *Banditi* di Pietro Chiodi, *Partigiani della montagna* di Giorgio Bocca per l'editore Bertello; *Venti mesi di guerra partigiana* di Dante Livio Bianco e *Mai tardi* di Nuto Revelli per l'editore Panfilo».

Le sorprese non mancano nemmeno nel Vercellese dove i tipografi, i librai e gli editori – di cui si è occupata la scrivente (italianista e collaboratrice dell'Istituto per la Storia della Resistenza e della Società contemporanea nel Biellese, nel Vercellese e in Valsesia) – hanno una storia molto antica che può essere fatta risalire, andando all'indietro nel tempo, fino a quel Jacopo Suigo di San Germano Vercellese che, reduce da Venezia, nel 1484 stampava nel suo piccolo villaggio un breviario: uno dei primi volumi a stampa del Piemonte. L'attività tipografica ed editoriale vercellese fu attività artigianale *in primis* ma, alle soglie del Novecento, questi tipografi incrementarono la loro produzione e si trasformarono spesso in editori, configurando il loro lavoro come attività economico-industriale. Il successo di tali iniziative era comunque sempre legato, anche per necessità, ai gusti e alle richieste della com-

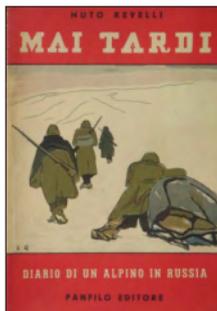


mittenza cittadina e proprio perché la cultura a Vercelli era in maniera preponderante nelle mani degli avvocati, dei notai, del clero e degli esponenti delle antiche famiglie della nobiltà locale, i titoli dei volumi che venivano stampati sono perlo-

più riferibili a queste attività. Tra i nomi più importanti è stato ricordato quello della Tipografia Gallardi & Ugo (di Ermenegildo Gallardi e Giovanni Ugo) fondata nel 1894 che, pur cambiando varie denominazioni, ha continuato a stampare volumi, giornali e opuscoli lungo tutto il secolo. Lo stesso valga per la tipografia che Giuseppe Chiais acquistò da Francesco Guidetti nel 1892, ancora oggi attiva con il nome di Polysystem. È inoltre importante segnalare che questa antica tipografia il 22 giugno del 1946 stampò sul periodico della Federazione comunista vercellese *L'amico del popolo* (a. II, n. 25) la poesia di Primo Levi *Buna Lager* e poi, a puntate, tra il 29 marzo e il 31 maggio 1947, grazie all'interessamento del direttore Silvio Ortona, i primi cinque capitoli di quello che sarà il nuovo romanzo di Primo Levi, *Sul fondo*, già rifiutato da Einaudi e poi pubblicato, come si è detto, a Torino da De Silva nell'ottobre dello stesso anno con il titolo *Se questo è un uomo* (notizia segnalata nel 2007 da Bruno Ferrarotti e Franco Crosio).

Dopo Cuneo e Vercelli non poteva mancare una scorsa nelle avventure editoriali della Asti novecentesca di cui si è occupata Donatella Gnetti (direttrice della Biblioteca Astense "Giorgio Faletti") che ha ricordato come proprio ad Asti nel 1945 veniva stampato da Arethusa il romanzo

Nella pagina accanto, *Casa editrice Renzo Streglio (dieci azioni)*, 1905, Torino. Qui sotto, il libro più venduto di sempre a Vercelli: la *Guida divota e popolare del Sacro Monte di Varallo*, nell'edizione della Tip. e Lit. Guidetti Francesco successore De-Gaudenzi, 1881, e, a sinistra, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* di Nuto Revelli per l'editore Panfilo, 1946.



Classe 1912 di Davide Lajolo (il partigiano Ulisse). Della limitrofa provincia di Alessandria si sono invece occupati Davide Ferreri (docente di Lettere e studioso della poesia del Novecento) e Graziella Gaballo (collaboratrice dell'Istituto per la Storia della Resistenza e della Società contemporanea in provincia di Alessandria). Il primo ha scandagliato i repertori delle case editrici di narrativa e di poesia, dal dopoguerra in poi: alle Edizioni dell'Orso si affiancano la Falsopiano e, a Casale Monferrato, le edizioni Tersite, mentre a Novi Ligure si trova una piccola "galassia Gutenberg" con cinque case editrici per meno di 30.000 abitanti. La seconda relatrice è invece intervenuta ricostruendo le vicende editoriali delle numerose e longeve riviste di storia e di arte stampate in città.

Infine, per quanto riguarda l'editoria novarese, Alessandro Curini (curatore per FrancoAngeli del *Catalogo storico delle edizioni Interlinea* uscito nel 2017) ha parlato, giustamente per la sua provincia, di «pagine di confine» muovendosi nella sua ricostruzione tra l'importante storia dell'Istituto Geografico De Agostini e gli spazi bianchi colmati oggi dai preziosi volumi di Interlinea.

Dare conto della storia dell'editoria vuol dire però anche fare i conti con la storia dell'industria culturale e con il suo pubblico, che di quel mercato in parte stabilisce le regole: temi cruciali che hanno fatto da filo conduttore nella toccante testimonianza di Ernesto Ferrero (storico collabo-



ratore di Einaudi, poi di Garzanti e Mondadori) che ha raccontato il lavoro, instancabile e tenace, di cui è stato testimone negli anni in cui ha lavorato per Einaudi; nella stessa direzione il ricordo di Paolo Boringhieri, che pure veniva dalla stessa casa editrice,

nelle parole della figlia Giulia; e poi ancora le Edizioni dell'Orso di Lorenzo Massobrio (docente di Linguistica italiana all'Università di Torino) che in quarant'anni di attività ha stampato più di duemila pubblicazioni di area umanistica; quindi, la parabola di un gigante dell'editoria come De Agostini descritta, non senza una nota di rammarico, da uno dei suoi amministratori delegati, Paolo Boroli; e ancora l'«orgogliosa marginalità» del progetto culturale di Interlinea nella testimonianza di Roberto Cicala e, a chiudere, il bianco e il verde-bigio, quasi a voler ricomporre un quadro consumato dal tempo, nei gustosi ricordi di Ulisse Jacomuzzi (dirigente editoriale presso SEI) che con il «bianco-Einaudi» e il «verde-UTET» ha pure collaborato. A moderare i lavori del convegno Elio Gioanola e, in apertura, l'ex sindaco di San Salvatore, Enrico Beccaria.

Non resta che attendere il volume degli Atti che, come accade dal 1981, sarà curato da Giovanna Ioli. Con l'ultimo convegno sono quindi trascorsi quarantacinque anni dal 1976, anno in cui Carlo Palmisano, allora sindaco di San Salvatore Monferrato, promosse il primo dedicato allo scrittore Iginio Ugo Tarchetti che proprio qui era nato.

Monica Schettino

STORIA DEL "DEPOSITO LEGALE" E DELLA SUA FUNZIONE

MEMORIA DELLA CULTURA

DALLA FRANCIA DEL '500 DI FRANCESCO I ALLE LEGGI CHE ACCOLGONO ANCHE LE MODERNE TECNOLOGIE

di PATRIZIA CACCIA

Per deposito legale, noto anche come diritto di stampa o deposito obbligatorio, secondo le leggi italiane che lo disciplinano (legge 15 aprile 2004 n. 106 e regolamento attuativo D.P.R. 3 maggio 2006 n. 252), si intende la consegna, da parte degli editori, produttori o distributori, «dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico [al fine di] costituire l'archivio nazionale e regionale della produzione editoriale, nonché per garantire» strumenti utili all'elaborazione e alla promozione dei servizi bibliografici nazionali. Gli istituti a cui viene inviato tale materiale, identificati dal D.M. 10 dicembre 2009, hanno l'obbligo di catalogarlo, conservarlo, renderlo consultabile e disponibile a tutti, sempre nel rispetto delle norme sul diritto d'autore. In termini più comprensibili: tutto ciò che viene edito in Italia, a prescindere dal supporto (cartaceo, analogico, digitale, diffuso tramite rete in-

formatica e ulteriori strumenti tecnologici), e fruibile mediante la lettura, l'ascolto e la visione deve essere depositato presso specifiche strutture allo scopo di preservare e valorizzare la memoria della cultura e della vita sociale italiana. Questa modalità di salvaguardia e di divulgazione della memoria nazionale è stata adottata in moltissime parti del mondo. Com'è ovvio varia da Paese a Paese, ma per tutti l'obiettivo principale è la tutela dei documenti e la loro conservazione presso la biblioteca (o istituto) di maggiore importanza. Restando in Europa si possono citare tre esempi. Ad avviare per prima tale prassi fu la Francia di Francesco I nel 1537. Con essa si ordinava di inviare un esemplare di ogni opera alla Bibliothèque Royale. Nel 1617 le copie salirono a quattro. Durante la Rivoluzione francese, a tutela della libertà di stampa, l'imposizione fu sospesa e ripristinata, come facoltativa, nel 1793; tornò ad essere obbligatoria nel 1810. Da allora

In questa pagina, Jean Clouet, *François I^{er} (1494-1547), roi de France*, olio su legno di quercia, 1525-1550 (secondo quarto del XVI secolo), Musée du Louvre, Département des Peintures.

subì diverse modifiche che concernevano principalmente i soggetti consegnatari e riceventi. Nel 1943, ma realmente attuato nel 1963, il deposito, che comprendeva da tempo la litografia e la fotografia, fu ampliato ai fonogrammi e al cinema. Il 20 giugno 1992 venne varata la normativa cardine che, con un passaggio finale datato 2006, giunse a includere i supporti multimediali, gli audiovisivi, i siti web e i documenti dematerializzati. Il deposito legale francese è disciplinato dal *Code du patrimoine*. Gli organismi coinvolti sono la Bibliothèque Nationale di Parigi e la Régie du dépôt legal del Ministero degli Interni. Nel Regno Unito l'ordinamento ha origine nel 1610 da un accordo tra sir Thomas Bodley e la Stationers' Company che prevedeva l'invio degli stampati alla collezione Bodleiana. Nel 1911 il Copyright Act riorganizzò l'istituto del deposito e aggiunse alle cinque biblioteche già destinatarie su richiesta – tra le quali quella del Trinity College di Dublino – la Royal Library (ora British Library) che raccoglie il materiale a prescindere dal luogo di stampa o di produzione. Con il Legal Deposit Libraries Act del 2003 sono state incluse le pubblicazioni su supporti diversi da quello cartaceo, come siti web, blog, riviste elettroniche e CD-ROM.

In Germania il diritto di stampa risale a un regolamento bavarese del 1663 che prescriveva la consegna gratuita di tutto il materiale pubblicato alla biblioteca di corte di Monaco. Nel 1913 questa venne sostituita nella ricezione, ma solo su base volontaria, dalla Deutsche Bücherei, ovvero dalla biblioteca nazionale di Lipsia. All'obbligatorietà si giunse nel 1935. Nel secondo dopoguerra, a causa della suddivisione del Paese, Lipsia



perse le sue prerogative e l'istituto destinatario per la Germania Ovest divenne la Deutsche Bibliothek, fondata a Francoforte nel 1947. Con la riunificazione (1990) la Deutsche Bücherei e la Deutsche Bibliothek furono accorpate nella Deutsche Nationalbibliothek con sede a Lipsia e a Francoforte. In Germania il deposito legale, riordinato nel marzo 1969, è codificato a livello statale e federale, con leggi a volte molto diverse tra loro. La direttiva vigente, che include le opere multimediali immateriali, è stata approvata nel giugno 2006 e nel giugno 2021 è stata dettaglia-

ta ulteriormente. La consegna, che in alcuni casi può essere soggetta a compensazione, è generalmente prevista nella misura di due esemplari alle biblioteche federali e uno alle statali.

Il deposito legale in Italia

La prima a ratificare una normativa *ad hoc* fu la Repubblica di Venezia che, nel 1603, decise di destinare una copia delle pubblicazioni alla Biblioteca Marciana. Non è il caso di ricostruire qui le iniziative dei singoli Stati preunitari, piuttosto vale la pena di ripercorrere, anche se sommariamente, quelle relative alla Lombardia, l'area più vivace dal punto di vista della produzione editoriale.

Fu con il varo del "Nuovo piano di censura" del 30 aprile 1788 che la Biblioteca Braidense di Milano vide accrescere in modo importante le proprie collezioni. Il "Piano", infatti, prescriveva ai tipografi di inviare a Brera un esemplare di tutto ciò che imprimevano all'interno dei confini dello Stato di Milano. Nel 1793 l'imposizione fu estesa agli editti e agli avvisi diffusi dalle autorità di governo. Grazie a questi provvedimenti la Braidense si distinse come un significativo centro di raccolta e documentazione. Durante la Restaurazione lo divenne per tutto il Regno Lombardo-Veneto e poi, di nuovo, della sola provincia di Milano. Nel 1848, l'Editto Albertino sulla stampa – dal 1861 esteso al Regno d'Italia – stabiliva all'articolo 8 che: «gli stampatori e i riproduttori [di ogni] manifestazione del pensiero per mezzo della stampa e di qualsivoglia artificio meccanico atto a riprodurre segni figurativi [...], dovranno



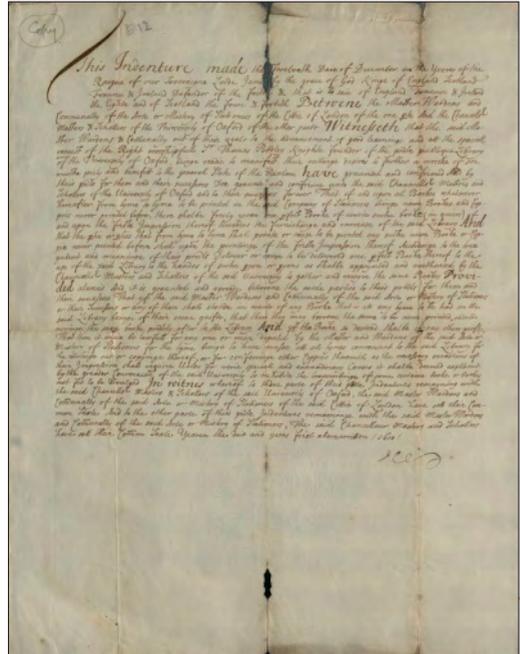
no, nel termine di giorni dieci successivi alla pubblicazione di qualsiasi opera da essi riprodotta, consegnarne una copia agli Archivi di Corte ed una alla Biblioteca dell'Università nel cui circondario è seguita la pubblicazione. [...]». Secondo l'articolo 7, a queste copie se

ne aggiungeva un'altra in base alla presenza o meno del Magistrato d'appello nella provincia in cui operava il tipografo; se era presente, della copia ne beneficiava l'Ufficio dell'Avvocato Fiscale Generale, se era assente ne fruiva l'Ufficio dell'Avvocato Fiscale presso il Tribunale di Prefettura. La ragione dei tre esemplari risiedeva nel diverso scopo a cui essi erano destinati: per la conservazione (la copia agli Archivi di Corte), per la sorveglianza (quella all'Avvocatura fiscale) e per la consultazione (quella inviata all'Università, ovvero al territorio di stampa).

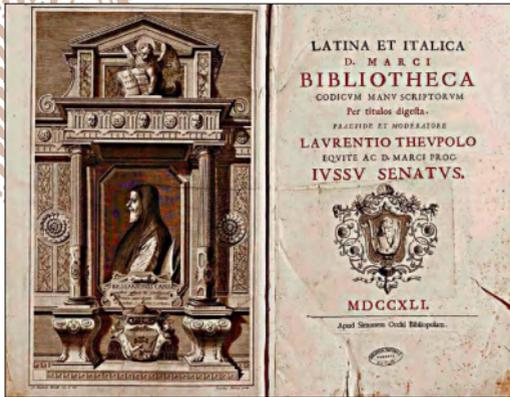
Con il proposito di regolamentare i «diritti spettanti agli autori delle opere d'ingegno», il 25 giugno 1865 venne varata la legge n. 2337 che, in parte, modificava la finalità del deposito obbligatorio. Coloro che intendevano vedere garantite le proprie prerogative in materia dovevano, infatti, inviare al prefetto della provincia tre copie dell'opera prodotta. In seguito si preciserà che una di queste doveva essere indirizzata alla biblioteca di competenza. Infine, con il *Riordino delle biblioteche governative del Regno* (R.D. 5368 del 25 novembre 1869), si decise di destinarne una seconda alla Nazionale di Firenze, nata nel 1861, ma operativa dal 1867. Tale prescrizione, però, non trovando spazio nei regolamenti attuativi delle norme sulla proprie-

In queste pagine, dal Stationers' Company Archive (Londra): pagina del contratto per l'invio degli stampati alla biblioteca Bodleiana, 1610, e telegramma (a sinistra) con notizia di nomina dell'agente incaricato della ricezione dei volumi presso la Bodleiana, 1911.

tà letteraria, di fatto, decadde. Fu recuperata, per il rotto della cuffia, per merito di una circolare del giugno 1870 che attribuiva a Firenze la copia destinata dall'Editto Albertino agli Archivi di Corte. Con essa usufruirono dell'invio pure le biblioteche universitarie legate all'area di pubblicazione e, laddove non esistevano, subentrarono le principali biblioteche delle province (dal 1932 l'ordine verrà invertito: le universitarie saranno sostituite dalle governative, provinciali o comunali). La suddivisione sarà meglio organizzata a partire dal 1910, con la legge n. 432 del 7 luglio, quando la Procura del re sarà incaricata di accogliere e rinviare agli istituti consegnatari quanto ricevuto. Intanto dal 1880, con il trasferimento della capitale da Firenze a Roma, anche la neonata Nazionale Vittorio Emanuele II aveva iniziato a incamerare un esemplare d'obbligo – i maligni sostengono perché le casse statali erano troppo magre per sostenerla nell'acquisto di nuove collezioni. Cinque anni dopo, nel 1885, alle due biblioteche, indicate ora come centrali oltre che nazionali, venne attribuito il compito di raccogliere e conservare tutta la produzione editoriale del Paese che, dopo alcuni lustri, sarà documentata dal *Bollettino bibliografico delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa* curato dall'istituto fiorentino. Fu forse l'assegnazione al territorio, che permetteva un maggiore controllo delle dimensioni dell'editoria, che portò alla reale consapevolezza di quanto fosse elusa la consegna, soprattutto del materiale di carattere locale. La presa d'atto della scarsa idoneità degli uffici giudiziari nel far valere le proprie attribuzioni in questo campo – incapacità peraltro già denunciata nel 1861, ma come si è visto con scarsi risultati, dal Ministero dell'Istru-



zione, al quale facevano capo le biblioteche – portò, con la legge n. 654 del 26 maggio 1932, ad affiancare nelle funzioni di controllo la figura del direttore della biblioteca pubblica (o di un altro profilo adatto) a quella del procuratore del re. Con tale provvedimento si sottolineava che lo scopo dell'invio degli esemplari fosse «assicurare, nel superiore interesse degli studi, la conservazione, pressoché determinati Istituti bibliografici», ma si ribadiva che l'invio doveva avvenire prima che le pubblicazioni fossero diffuse, quindi, ancora, con carattere censorio. Il percorso verso una normativa che potesse rispon-



dere in modo compiuto ed efficiente continuò a essere accidentato anche con la promulgazione della legge n. 374 del 2 febbraio 1939. Si trattava di una disposizione perfettamente in linea con il regime che l'aveva emanata, pensata per il controllo della parola scritta. La disposizione, che subì modifiche a partire dal marzo 1945, quindi prima ancora della totale liberazione dell'Italia dal nazifascismo, continuava a indicare lo stampatore (e solo in seconda battuta l'editore, una figura non ancora interamente sviluppata) come depositante delle cinque (inizialmente otto) copie. Di queste quattro erano per la Prefettura del luogo di stampa (affidate dunque a un organo amministrativo e non più giudiziario come la Procura), che a sua volta ne destinava una a ciascuna delle due biblioteche nazionali centrali e una alla biblioteca pubblica locale. I punti deboli della direttiva erano sempre gli stessi: la farraginosità, la tortuosa modalità di invio (che seguiva a far capo alle prefetture, rendendo

così difficile per gli istituti culturali avere una repentina disponibilità delle opere), l'inadeguatezza delle sanzioni per l'inottemperanza – nei recenti anni Novanta l'evasione era quantificata in un terzo di quanto stampato. Inoltre era diventata sempre più pressante la necessità di estendere l'obbligo ai documenti che si avvalevano dei nuovi supporti tecnologici.

Sebbene le criticità fossero evidenti a tutti si dovette attendere il 2004 per avere una disciplina al passo con i tempi, o almeno che tentava di esserlo. Le novità del provvedimento (legge n. 106, 15 aprile 2004; regolamento attuativo D.P.R. 3 maggio 2006, n. 252) sono diverse. La finalità della raccolta non è più di segno repressivo (le pubblicazioni, infatti, sono da consegnarsi successivamente alla prima distribuzione), ma, come detto all'inizio, ha come obiettivo la costituzione di un archivio nazionale e regionale della produzione editoriale, estesa a tutto ciò che è fruibile mediante la lettura, l'ascolto e la visione. L'imposizione non ricade più sul tipografo, ma sull'editore che invia direttamente agli istituti interessati. L'esempio più semplice è quello del materiale cartaceo che viene trasmesso alle due nazionali centrali e agli archivi regionale e provinciale. In questo modo le strutture della stessa area geografica del «responsabile dell'opera» (concetto più ampio di editore) hanno garantita la completezza delle collezioni e, nel caso, la possibilità di richiedere con rapidità gli esemplari mancanti.

Dunque è tutto risolto? Per nulla! L'attuazione piena della legge, per quanti sforzi siano stati fatti per tentare di imbrigliare una materia di per sé sfuggente (i documenti di interesse culturale), prodotta da un mondo dell'editoria sempre più

Qui sotto, Hugo Vogel, *Il primo comitato esecutivo della Deutsche Bücherei*, olio su tela, 1912 circa, Deutschen Nationalbibliothek, Lipsia. Nella pagina di sinistra, *Catalogo della Biblioteca Marciana* compilato da Antonio Maria Zanetti e Antonio Bongiovanni e pubblicato nel 1741.

complesso, risulta ancora lontana. A una norma vaga si è corrisposto, inoltre, un regolamento attuativo cervelotico che non ha chiarito, ovvero decodificato, reso fluido, l'iter: si pensi alla pluralità delle strutture coinvolte che variano a seconda della natura, della tiratura e del costo degli "oggetti" implicati (documenti stampati, documenti sonori, video, d'arte, video d'artista, documenti fotografici, film, soggetti e sceneggiature cinematografiche...) e alla vischiosità delle procedure burocratiche di consegna. Gli editori, che spesso ignorano, volutamente o meno, l'esistenza di tale prescrizione, continuano a vivere il diritto di stampa come l'ennesimo "pizzo" da pagare allo Stato. Come auspicava Paola Puglisi già nel 2007 sul *Bollettino AIB* (n. 1-2, pp. 11-42), è più che mai urgente avviare «un nuovo patto tra editori e biblioteche». A distanza di anni, infatti, nulla è stato fatto né per sensibilizzare gli editori, richiamandoli a una battaglia civile di valorizzazione della cultura (e quindi di ciò che generano e che hanno generato), né offrendo loro alcuna contropartita (la legge del 1865, ad esempio, puntava sull'invio al fine di veder garantito il diritto d'autore). Del resto, neppure lo Stato, nei suoi addentellati, si è dimostrato finora particolarmente sensibile al tema. Non solo ha voluto sottolineare all'articolo 1 della legge che da essa «non devono derivare nuovi o maggiori oneri a carico della finanza pubblica», ma non ha nemmeno offerto agli istituti consegnatari – almeno al momento – tutti gli strumenti necessari alla effettiva attuazione della "riforma". Le strutture interessate, infatti, operano sempre più frequentemente in un contesto depauperato di risorse economiche e umane, per non citare l'annosa



questione della mancanza di spazi adeguati dove conservare il materiale (si veda l'articolo di Carlo Carotti, *Salvate la nobile signora!*, apparso sul numero 16 di *PreText*, dicembre 2021, pp. 10-13) e la sostanziale assenza di sanzioni.

Tutto questo a scapito dei cittadini/utenti che vedono così disatteso il loro diritto alla fruizione rapida della memoria della cultura e della vita sociale italiana.

La ricostruzione qui proposta dell'evoluzione legislativa del deposito legale in Italia quale strumento di tutela della nostra cultura (aggiungerci anche tecnologico-industriale), non può che essere sintetica e superficiale: troppi e complessi gli ambiti che andrebbero approfonditi. Ma, come talvolta accade, conoscere il passato serve a perfezionare il presente. Inoltre, per la sede in cui è esposta, potrebbe risultare un punto di (ri)partenza, uno stimolo, per sensibilizzare tutte le parti in causa e a non considerare la recente regolamentazione come l'ennesima occasione perduta senza possibilità di miglioramento.

Patrizia Caccia

“OSCAR FANTASTICA”, LA STRATEGIA PER FAR CONOSCERE UN GENERE LETTERARIO A TUTTI

LA FANTASIA AL POTERE

IN REALTÀ SI TRATTA DI UNA GALASSIA DI SOTTO-GENERI: *EPIC FANTASY*, DISTOPICI, PER *YOUNG ADULT*... E SOPRATTUTTO SI DEVONO INTERCETTARE LE NUOVE MODE. OLTRE A RECUPERARE CLASSICI INEDITI

di GIULIA CAVALLI

“Oscar Fantastica” è una sottocollana giovane, nata in Mondadori nel 2016, che si propone di portare il fantasy nel catalogo degli “Oscar”, iniziando dalla ristampa di due saghe molto amate dal grande pubblico: *Shadowhunters. The mortal instruments* di Cassandra Clare, una saga *urban fantasy* dedicata a un target di lettori *young adult*, e *Le cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R. R. Martin, la serie *epic fantasy* composta da dodici libri, da cui è stata tratta la celeberrima serie Tv *Game of Thrones*.

La strategia di marketing è quella di rilanciare periodicamente i titoli in modo tale che richiamino l’attenzione dei lettori. Ogni nuova uscita, infatti, anche nel caso delle ristampe, viene ordinata dalle librerie come se fosse una novità: il

numero di copie presenti aumenta e per questa ragione il titolo vende di più, attirando nuovi lettori. Martin e Clare, nomi conosciuti del genere fantasy, sono stati quindi due scelte ponderate, volte a rilanciare autori che ormai da un certo tempo non venivano riproposti, per poi passare a opere di autori meno celebri e agli inediti.

I riscontri sono stati e sono molto positivi, e tali da chiedersi quali siano i punti di forza della collana e cosa, nella selezione dei titoli e nelle strategie di comunicazione, l’ha resa così popolare. Innanzitutto, va detto che “Oscar Fantastica” si prefigge come scopo manifesto quello di captare e accontentare i desideri dei lettori. Per questo solitamente i testi accolti sono quei romanzi ancora non tradotti che da anni gli appassionati del genere desiderano leggere. Questa intenzione si manifesta anche con il cambiamento dei testi pub-

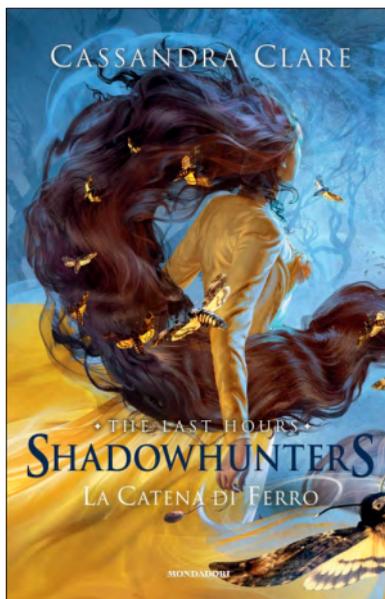
Qui sotto, la copertina del libro di Cassandra Clare
Shadowhunters, saga che ha venduto
 nel mondo milioni di copie e pilastro della collana “Oscar Fantastica”.

blicati negli anni, per seguire le “mode”: mentre agli esordi si è puntato sui classici del fantastico, a partire dal 2019 “Oscar Fantastica” pubblica prevalentemente – ma attenzione: non esclusivamente – sottogeneri del fantasy, con una massiccia presenza all’interno del catalogo di romanzi *epic fantasy* e distopici.

Non solo i gusti ma anche le caratteristiche del target dei lettori vengono attentamente osservate. Nell’ottobre 2020 esce il primo volume de *La guerra dei papaveri* di R. F.

Kuang, una giovane autrice asio-americana. La trilogia rientra nel genere dell’*epic fantasy* ed è ambientata in un mondo molto simile alla Cina medievale, dove infuria una guerra sanguinosa. Fino a qui potremmo dire che non si avvertono divergenze rispetto al classico *epic fantasy*, se non che la protagonista è una giovane donna, Rin. Significativa, in effetti, è la presenza di autrici ed eroine, soprattutto a partire dal 2019: probabilmente perché ci si è – finalmente, aggiungerei – resi conto che le donne sono grandi produttrici e fruitrici di testi fantastici.

Le tematiche femministe non sono, però, le uniche a essere prese in considerazione. Nel luglio 2021 esce *La casa sul mare celeste* di TJ Klune, che tratta tematiche relative alla comunità LGBTQIA+, sottolineando l’importanza di superare l’omofobia, ma anche il razzismo, con una bellissima metafora rappresentata dai bambini-“mostri” pre-



senti nell’orfanotrofio dove si ambienta la storia. Infine, possiamo portare ad esempio una serie particolarissima: la distopia di N. K. Jemisin, *La trilogia della Terra Spezzata*, pubblicata dal 2019, che si rivela un testo originale, perché non solo parla di discriminazione, ma ha anche una forte impronta ecologista. N. K. Jemisin è emblematica anche per quanto riguarda il tenore letterario della collana. L’autrice afroamericana, semiconosciuta in Italia fino alla pubblicazione di questa trilogia, ha vinto tra il

2016 e il 2018 tre Hugo, fra i premi letterari più prestigiosi nel campo del fantastico, uno per ogni capitolo della *Terra Spezzata*. Con lei, a mantenere elevato il livello letterario della collana, si trova anche Ken Liu, autore della *Dandelion Trilogy*, i cui primi due volumi sono stati pubblicati da “Oscar Fantastica” nel 2020 e nel 2021. Ken Liu si annovera tra i vincitori del Locus Award, premio conferito dall’importante rivista americana *Locus*, proprio per il primo volume di questa saga.

Accanto a questi titoli convivono nella sottocollana popolarissime autrici, come la già citata Cassandra Clare, pilastro di “Fantastica” perché autrice di lancio nel 2016, insieme a Martin, con la ristampa, in casa Mondadori, della sua saga *Shadowhunters*, che ha venduto nel mondo milioni di copie. In catalogo troviamo anche Kerri Maniscalco, autrice molto meno nota, ma che “Fantastica” ha fatto conoscere in Italia con ben

due saghe: *Sulle tracce di Jack lo Squartatore* e *Il Regno dei Malvagi*; l'autrice si distingue per la sua capacità di mescolare fantasy e romance, horror e mystery, facendosi così amare dalle lettrici più giovani, con testi dal tenore letterario più basso e certo molto diversi da quelli di Liu e Jemisin.

Si può quindi dire che la qualità dei titoli presenti nel catalogo di "Oscar Fantastica" è davvero composita, mentre a essere definito con precisione è il macro-genere al quale appartengono. Altrettanto ben delineato, coerentemente con queste scelte, è il target dei lettori: la collana esclude titoli di nicchia per adulti, optando per autori che cavalchino gli argomenti fantasy più interessanti per un pubblico di massa che va da quello adolescente a quello cosiddetto *new adult*.

Strategie editoriali

Anche le modalità di pubblicazione dei titoli di "Oscar Fantastica" sono peculiari. Dal 2020 la collana spesso attende, infatti, che una saga sia giunta a compimento in lingua originale prima di pubblicarla; questo è avvenuto, per esempio, con *Nevernight* di Jay Kristoff, con *La trilogia di Davabad* di S. A. Chakraborty e con la diologia *Il sangue delle stelle* di Elizabeth Lim. Un'altra modalità è quella che vede i romanzi che compongono una saga conquistare il mercato a un mese di distanza l'uno dall'altro: è questo il caso della trilogia *Cassidy Blake* della famosa autrice per ragazzi V. E. Schwab. La vicinanza tra le uscite è pensata per dare ai lettori un senso di sicurez-



za: in moltissimi, infatti, si lamentano di come in Italia accada spesso che la traduzione delle saghe rimanga inconclusa, e quindi uscite così ravvicinate – o addirittura sincrone – garantiscono che sarà possibile terminare ciò che si è iniziato.

Non per tutti i titoli, però, è possibile applicare queste modalità, tanto che alcuni sono stati pubblicati prima della conclusione della saga in lingua originale. Si tratta dei testi più popolari, come la *Trilogia della Falce* di Neal Shusterman o la già ricordata *Trilogia della Terra Spezzata*. In questi casi Mondadori non poteva permettersi di correre il rischio che questi romanzi di autori celebri o vincitori di diversi premi venissero acquistati in lingua inglese prima che si avesse il tempo di tradurli. Si tratta quindi di strategie di marketing, spesso volte anche a fidelizzare il pubblico, come si è visto per le uscite sincrone o semi-sincrone, così da dargli una garanzia di continuità anche nella pubblicazione delle opere che escono a distanza di tempo tra un volume e un altro.

Anche le scelte paratestuali sono ben pensate. Il grande successo che la collana ottiene è dovuto anche a un'eccezionale cura formale dei prodotti – ancora oggi piuttosto carente in altre case editrici che si occupano del genere. Tale cura, non

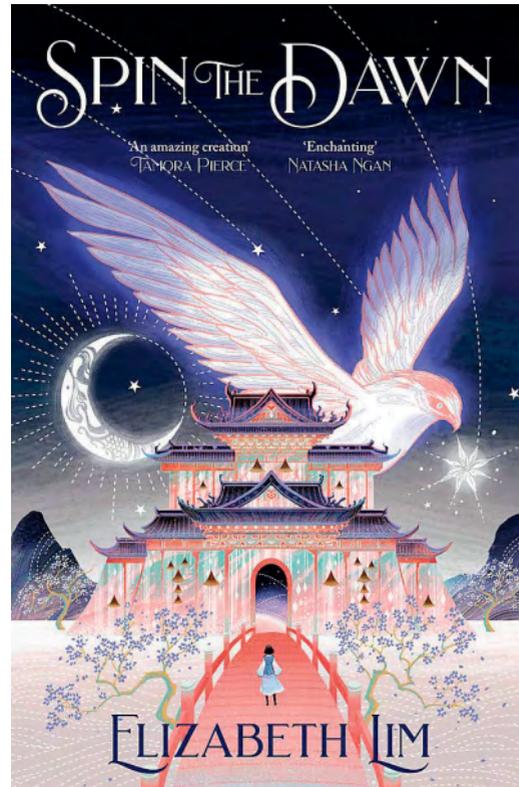
Nella pagina accanto, da sinistra: Jay Kristoff, Victoria Elizabeth Schwab al Phoenix Comic Fest 2018 e Rebecca F. Kuang. Qui sotto, la copertina del libro di Elizabeth Lim *Spin the Dawn*.

particolarmente evidente agli inizi, è andata crescendo negli anni. Una volta creato un pubblico fidelizzato, la sotto-collana ha iniziato ad arricchire i propri libri con pagine colorate, illustrazioni interne, stampe sulle copertine *hardcover* sotto le sovracoperte. Tutto questo lavoro estetico pare volto anche a giustificare un aumento dei prezzi: “Oscar Fantastica” è, infatti, la più costosa sotto-collana degli “Oscar”, con testi in *paperback* che si aggirano tra i quattordici e i venti euro e testi in *hardcover* che arrivano a costare anche ventisette euro. Per questa ragione nel 2021 “Oscar Fantastica” lancia le due serie “Blink” e “Fabula”, sotto-collane che nascono appositamente con lo scopo di ridurre i prezzi dei volumi, di cui molti lettori si stanno lamentando.

Fin da subito la “Fantastica” ha preferito utilizzare le copertine delle edizioni originali, conferendo una sorta di riconoscibilità al prodotto, anche se inizialmente venivano modificati la disposizione dei testi e i font utilizzati. A partire dal 2019, invece, la sotto-collana ha iniziato a dare ai suoi followers su Instagram la possibilità di scegliere tra la cover inglese e quella americana, realizzando solitamente sovracopertine *double face*, con la cover scelta dai lettori visibile in libreria: l’idea deve essersi rivelata vincente, visto che nel 2021 il metodo è divenuto consueto.

@oscarvault: il fantastico su Instagram

Come si evince da questo esempio, i social network sono stati decisivi nell’affermazione di “Oscar Fantastica”, in particolare Instagram: il profilo @oscarvault, in condivisione con “Oscar Ink” e “Oscar Draghi”, conta 69,3mila followers. Un numero impressionante, soprattutto se si tiene



conto del fatto che “LAINYA”, la collana fantasy *young adult* di Fazi Editore, conta soltanto 7.770 followers e il profilo di Fanucci Editore 20,2mila. Di cruciale efficacia è l’assiduità con cui Oscar Mondadori Vault posta i suoi contenuti: almeno un post al giorno è stato pubblicato sul profilo dalla sua apertura, per un totale di 2.414 post il 22 novembre 2022.

Il profilo apre il 12 febbraio 2019 con un post dedicato al *Drago* di George R. R. Martin, che nel 2016 era stato uno degli autori pubblicati per il lancio della collana. Il secondo post, accompa-

gnato dall'immagine del volume *Giuramento*, è dedicato a Brandon Sanderson: per quanto riceva “solamente” duecento like, è importante notare come i lettori si mostrino subito entusiasti della cura formale del prodotto proposto – da qui la scelta di inserire una foto della mappa, probabilmente – e grati a “Oscar Fantastica”, che annuncia così di aver ripreso la traduzione dell'opera interrotta da Fanucci nel 2017.

È opportuno osservare come il profilo di Oscar Mondadori Vault colga immediatamente la modalità per interagire con i primi followers. A pochi mesi dall'apertura, le loro interazioni si aggirano intorno ai 1.200 like e ai cento commenti, ma soltanto nei post riguardanti l'uscita della trilogia di *Nevernight*. Perché? Perché “Oscar Fantastica” sceglie, nel catalogo dei suoi autori noti, quello più attivo su Instagram, Jay Kristoff appunto, e, taggandolo nei post, interagendo con lui sul social, fa sì che tutti quei lettori italiani che già lo conoscono per averlo letto in lingua inglese – o per aver letto gli *Illuminae Files*, già editi Mondadori – approdino sul profilo di Oscar Vault.

Ma le iniziative per aumentare followers e interazioni non finiscono qui. Nel 2019 la pagina inaugura il Re-post di frasi estrapolate dalle recensioni, in questo caso – e non casualmente – dedicate al primo volume di *Nevernight*. In tal modo, pubblicando come post i commenti dei *bookstagrammer*, dopo averli resi graficamente simili al resto di copertina, si riescono a raggiungere anche i followers dei recensori, che condivideranno sicuramente il post, a loro volta, nelle proprie *stories*. Consapevole di essere diventata monotematica a proposito di *Nevernight* – e probabilmente sapendo già che lo diventerà anche in seguito, con il

bombardamento di contenuti relativi ad alcune nuove uscite –, la pagina social mette in atto, per la prima volta, l'autoironia che in seguito la contraddistinguerà, con una serie di post in cui personaggi famosi, ritratti in diversi quadri, si dicono esasperati nel sentire parlare di *Nevernight*.

Anche le modalità di pubblicazione delle saghe, come abbiamo visto così particolari, vengono divulgate attraverso Instagram, con un approccio sempre autoironico. In un post del 26 settembre 2019 – in cui, appunto, vengono enunciate le tre modalità di pubblicazione messe in atto dalla sotto-collana, che già conosciamo, e una quarta di «uscita casuale in ordine sparso a distanza di tempo imprevedibile» – è riportato l'hashtag #readershavethepower: una frase che potrebbe assurgere a emblema del profilo Instagram. Negli anni seguenti una serie di iniziative è messa a punto per coinvolgere il proprio pubblico, a partire dal reclutamento dei recensori: ovvero la possibilità di leggere alcuni libri in anteprima, in formato digitale, in cambio di una recensione, iniziativa che è sfociata nel calendario dell'avvento di dicembre, venticinque giorni in cui ai lettori vengono messe a disposizione le uscite dell'anno in formato PDF; per arrivare infine ai post che propongono, come si è detto, la scelta della copertina. In conclusione, è possibile dire che la strategia di “Oscar Fantastica” passa da Instagram, perché qui specialmente la collana trova e accresce il suo pubblico di riferimento, di recente formazione, la cui passione per il genere, per le sue saghe, per i suoi eroi e le sue eroine è sfruttata con tutti i mezzi, mentre le sue ragioni letterarie e culturali sono quasi del tutto rimosse.

Giulia Cavalli



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

COME MANOVRARE L'OPINIONE PUBBLICA

Nella pagina accanto, William Randolph Hearst (1863-1951), il titano spregiudicato che inventò e forzò un nuovo modo di informare negli Stati Uniti in ascesa mondiale.

EDITORI CHE HANNO FATTO LA STORIA

WILLIAM RANDOLPH HEARST E LA GUERRA ISPANO-AMERICANA

QUARTO POTERE ALL'OPERA

COME LA CARTA STAMPATA DEL MAGNATE SPINSE IL PRESIDENTE USA A DICHIARARE GUERRA ALLA SPAGNA

di ROBERTO CROCI

Una piccola, breve, guerra dimenticata. Ricordarla significa tornare all'epoca d'oro dei giornali iniziata negli Stati Uniti con la guerra civile, primo conflitto della civiltà industriale e primo conflitto coperto mediaticamente grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie come il telegrafo, le grandi tirature, la pubblicità. Era nato e si era sviluppato impetuosamente il giornalismo di massa, fatto di *news* e non di commenti. Poi la guerra ispano-americana rivelò al mondo l'ascesa di un nuovo impero, quello americano, fino ad allora "nascosto". Una nuova potenza mondiale e le sue ambizioni espansionistiche si rivolsero al "giardino di casa", l'America Centro-meridionale. Con la politica del "grosso bastone" che minacciava interventi militari, gli investimenti finanziari si trasformarono in protettori finanziari: nasceva così l'"imperialismo del dollaro". Quella piccola guerra che potrà dare grandi vantaggi verrà cercata, voluta e fornita

dai giornali di un grande magnate americano a capo di un grande impero mediatico: l'editore William Randolph Hearst. Figura titanica, energica, spregiudicato amante del rischio, Hearst è uno dei padri della *yellow press*, il nuovo giornalismo imbevuto di populismo e progressismo, vero e proprio attore sociale capace di notevole influenza sulle masse urbane.

Si trattò di un giornalismo innovativo e coraggioso, capace di influenzare l'opinione pubblica, ma anche scandalistico, esagerato e (spesso) disonesto. Hearst fondò più di venticinque testate e, da editore, la prima guerra che ingaggiò fu quella delle tirature con la catena di quotidiani del suo grande rivale di sempre: Joseph Pulitzer. La vittoria e la supremazia nella stampa americana arrivarono grazie alle sue intuizioni: semplicemente i suoi giornali gridavano più forte e costavano meno. A partire dai fragorosi titoli cubitali (*Notte di terrore*, *Squartata dall'amante*, *Bambino spellato vivo...*), veri e propri slogan

urlati dagli strilloni, alle foto e alle illustrazioni anche a colori con la priorità assoluta alla cronaca nera e alle pseudoscienze, i quotidiani, le riviste e le emittenti radio di Hearst si distinsero schierandosi, nella lotta contro i politici arrivisti e corrotti e il *big business* sfruttatore, dalla parte dell'uomo comune e a difesa dei diritti dei lavoratori, anche se in caso di scioperi e lotte sociali, spesso si schierarono dalla parte dell'ordine e della sicurezza, invocando la repressione della «plebaglia armata».

Nei suoi giornali c'erano grandi firme, coraggiose inchieste sul campo, reportage e scoop che convivevano tranquillamente con la "spazzatura" (gossip mondano, scandali sessuali e fumetti) che comunque garantiva sempre il massimo successo commerciale, obiettivo principale di ogni editore. Hearst amava ripetere: «Un articolo di giornale deve dare fastidio a qualcuno, altrimenti è solo pubblicità». Certo che i suoi quotidiani tendevano a trattare la politica in modo semplicistico, riducendola a slogan adatti a masse "spolitizzate". Hearst individuava continuamente «nemici della libertà e della democrazia» (politici e non), che venivano sistematicamente sottoposti a gogne mediatiche senza precedenti, distruggen-



do le loro carriere ed esercitando un reale quarto potere apparentemente senza limiti.

In continua espansione, al culmine dell'ascesa, il suo impero comprendeva trenta testate, un'agenzia giornalistica internazionale (vera e propria "fabbrica di notizie" vendute in tutto il mondo), diverse emittenti radio e una casa di produzione cinematografica. Denaro e potere erano il binomio invincibile e inarrestabile, armi potenti che il padre

di Hearst (*self-made man* americano, già proprietario di giacimenti minerari e senatore della California) gli trasmise e che il figlio seppe usare magistralmente manipolando il suo pubblico senza scrupoli. Il suo patriottismo aggressivo e bellicista trovò sempre ascolto nei circoli imperialistici a Washington e influenzò una politica estera espansionista che soddisfaceva pienamente i bisogni del nascente complesso militar-industriale statunitense e della sua supremazia tecnologica.

Il nuovo impero spesso si scontrava con gli interessi delle altre potenze coloniali, in una spirale competitiva che si sarebbe chiusa solo dopo la fine delle due guerre mondiali. Hearst non esitò mai a istigare e infiammare l'opinione pubblica americana e gli articoli delle sue penne migliori

convinsero l'America a intraprendere nuove imprese contro la "barbarie oscurantista" e per la difesa delle "sacre" libertà.

Gli Stati Uniti non erano più soltanto un "poliziotto" continentale, ormai avevano un ruolo globale e l'aggressivo interventismo fungeva da minaccia alle ambizioni espansionistiche russe e giapponesi in Estremo Oriente. Ma torniamo al suo capolavoro: la guerra ispano-americana e la «liberazione di Cuba dall'oscurantismo spagnolo», nella quale i *media* (soprattutto i suoi) ebbero un ruolo centrale. Da tempo Cuba era considerata dagli Stati Uniti un'appendice geografica naturale, come naturale era considerata una sua futura annessione. Quel che rimaneva del vecchio impero spagnolo era a portata di mano e bastava un pretesto qualsiasi per raggiungere l'obiettivo. Purtroppo, però, malgrado l'isola producesse da secoli movimenti indipendentisti, a Cuba non si respirava aria di rivoluzione. Quando uno dei suoi migliori inviati, ironicamente, fece notare che avrebbe potuto inviare al giornale solo un poema in prosa sulle bellezze dell'isola, Hearst, inviperito, rispose: «Lei invii pure il poema, io fornirò la guerra». Sicuramente apocrifia e cristallizzata nel film di Orson Welles che contribuì a consolidare il suo mito, l'affermazione perentoria di Hearst divenne rapidamente realtà.

Un'esplosione a bordo dell'incrociatore USS Maine, che stazionava minacciosamente davanti alla capitale cubana, divenne l'innesco di una delle più massicce (e totalmente falsa) campagne di stampa che Hearst scatenò per ottenere l'intervento diretto del governo con un *ultimatum* alla Spagna. Ecco il titolo a caratteri cubitali: *LA DISTRUZIONE DELLA NAVE DA GUERRA "MAINE", OPERA*

DEL NEMICO, con (puro stile Hearst) l'offerta di una ricompensa di 50.000 dollari a chi avesse fornito informazioni utili a identificare i responsabili. Le circostanze dello scoppio restarono tutte da chiarire (probabilmente fu causato da un incendio accidentale a bordo), ma il *casus belli* e l'opinione pubblica infiammata dai giornali indussero il presidente McKinley (riluttante) e il Congresso a dichiarare guerra alla Spagna. La stampa stimolò ulteriormente l'inevitabilità della guerra con enfatici articoli sugli agghiaccianti e disumani crimini che il governo e l'esercito spagnolo commettevano sull'inerte e pacifico popolo cubano. Un altro titolo fu: *PRIGIONIERI DATI IN PASTO AGLI SQUALI*. Insomma un turbine di stragi e di massacri che non potevano lasciare indifferenti gli Stati Uniti.

L'impatto fu enorme e la campagna guerrafondaia di Hearst favorì, opportunamente, la carriera politica del repubblicano Teddy Roosevelt (futuro presidente), che cavalcando l'onda si dimise dal suo incarico ministeriale e accorse volontario organizzando e armando un reggimento di cavalleria. La rabbia mutò rapidamente, anche grazie ai numerosi ed eroici "volontari", in un vigoroso entusiasmo tipicamente yankee, mentre la flotta faceva rotta su Cuba nel tripudio e nella soddisfazione generale. Il Congresso ammantò di legalità l'intervento con una solenne risoluzione che garantiva «la fine del dominio coloniale spagnolo e una futura Cuba indipendente e prospera» (*sic!*).

Tutto era pronto, iniziano le operazioni, l'esito era scontato ma, malgrado la massiccia superiorità di uomini e mezzi, i marines incontrano due ostacoli non previsti da Hearst: la sostanziale indifferenza del popolo oppresso verso i liberatori e soprat-

In questa pagina, Joseph Pulitzer (1847-1911), il giornalista di origini ungheresi che divenne editore e segnò la storia dell'informazione negli Stati Uniti e nel mondo.



tutto la natura dell'isola, gioiello dei Caraibi ma dal clima estremo e dal territorio (lontano dalla costa) aspro e difficile. Come sempre, la guerra non fu una parata trionfale di pochi giorni. Durò tre lunghi mesi in cui la maggior parte delle vittime fu dovuta a epidemie, acuite dalla scarsità di servizi logistici e sanitari ritenuti non essenziali nel contesto di una rapida e facile campagna. Dettagli che vennero considerati trascurabili e che non oscurarono la vittoria: governo e giornali (ora non solo quelli di Hearst) si fecero a vicenda i complimenti per i risultati ottenuti, ovvero l'imposizione di un protettorato su Cuba (tutti gli emendamenti, anche quelli solenni, possono essere "rimodellati"), occupazione e annessione delle Filippine e, dopo la pace di Parigi, gli Stati Uniti ottennero anche Guam e Porto Rico. Dopo questa "piccola guerra" il nuovo impero si presentò come il difensore della civiltà. Hearst e l'America si guardarono intorno soddisfatti e orgogliosi di una *pax* americana che non ammetteva dubbi e dissensi.

Ottenuta e vinta la sua epica guerra di libertà e giustizia, l'uomo più influente degli Stati Uniti raggiunse il suo apogeo. I tempi erano maturi, ruppe gli indugi e, inseguendo le orme paterne, decise che era arrivato il momento del suo ingresso in politica, a coronamento di una carriera (e di un'esistenza) esaltante. E invece, per la prima volta nella sua vita, apparve dapprima discreto ma poi sempre più invadente uno spettro. Una presenza a lui del tutto sconosciuta: la sconfitta. Nemesis storica per un uomo che aveva favorito l'ascesa e

deciso la caduta di numerosi politici. L'irresistibile ascesa si fermò di fronte a una serie di sconfitte elettorali, e l'uomo che aveva in pugno il cuore e la mente dell'americano medio,

malgrado l'uso smodato dei suoi potenti mezzi, non riuscì a ottenere alcuna carica pubblica (nemmeno quella di sindaco di New York).

Iniziò così il lungo crepuscolo di una figura titanica che lentamente ma inesorabilmente perse la sua leggendaria influenza. Il "suo" pubblico smise di ascoltarlo, il suo regno cominciò a scricchiolare e, a poco a poco, ne perse il controllo. Quello che era uno degli uomini più potenti della Terra si ritirò nel suo enorme palazzo californiano, circondato dalle migliaia di opere d'arte che costituivano la sua immensa collezione, solo e dimenticato da tutti, vittima della sua smisurata ambizione e delle sue manie di grandezza.

Nel capolavoro della storia del cinema ispirato alla sua figura, assistiamo alla triste fine di un vecchio recluso nel suo castello, prigioniero dei ricordi della sua infanzia lontana. Il massimo della pena per chi era stato così a lungo al centro della scena, in un mondo che era cambiato per sempre e che poteva fare a meno di lui.

Subito dopo la morte di Hearst la sua incredibile e smisurata collezione fu completamente dispersa.

Roberto Croci

[L'articolo è stato realizzato a conclusione del laboratorio "Giornalismo e Storia" tenuto nell'anno accademico 2021-2022 presso l'Università degli Studi di Milano]

LE AGITAZIONI ALLA PIRELLI E ALLA BREDA
NELL'AGOSTO DEL 1943

LA CRONACA DIMENTICATA

IN UN DOCUMENTO INEDITO, LA RICOSTRUZIONE DELLE RIVOLTE OPERAIE SUCCESSIVE AL 25 LUGLIO E ALL'ARRESTO DI MUSSOLINI. LA DECISIONE DI NON STAMPARE NULLA È DOVUTA A "SCELTE DI OPPORTUNITÀ"

di ANDREA MORONI

Presso l'Archivio storico del *Corriere della Sera* è conservato un manoscritto intitolato *Relazione sugli incidenti verificatisi negli stabilimenti Pirelli e Breda*. Fu compilato l'11 agosto 1943 dal giornalista Cesare Boccaletti e narra le proteste contro la guerra verificatesi il 9 e il 10 agosto nelle due fabbriche milanesi. Un resoconto scritto in modo dettagliato e minuzioso, con uno stile asciutto che non si lascia trasportare né da commenti né da note di colore, limitandosi invece alla narrazione quanto più oggettiva possibile dei fatti.

Sono almeno due i motivi di interesse per questo testo. Intanto si tratta forse dell'unica fonte su avvenimenti poco noti se non dimenticati, avvenimenti che, se pure minori, sono tuttavia significativi del clima di speranza nella fine immedia-

ta del conflitto alimentato dalla recente caduta di Mussolini. Inoltre, questo documento rappresenta anche una preziosa testimonianza del sistema con cui il *Corriere* recuperava le informazioni destinate ad essere pubblicate nel giornale, ossia di quel lavoro di raccolta sul campo delle notizie che, giunte in redazione, sarebbero state poi trasformate in un articolo. Un tipo di documentazione, questa, che assai raramente è giunta sino a noi essendo appunto solo dei brogliacci che venivano eliminati una volta composto l'articolo. L'oggetto di questa *Relazione* – i tentativi di inscenare proteste nelle fabbriche pochi mesi dopo gli scioperi del marzo 1943 e in una situazione delicata quale era quella dei giorni successivi al 25 luglio – spiega forse la ragione per cui tale documento è stato conservato e ne potrebbe chiarire anche la genesi, che probabilmente non si

Qui sotto, una via di Milano dopo i bombardamenti.

In basso, prima pagina del giornale clandestino *Il Grido di Spartaco* del 14 agosto 1943.

limitò alle pure finalità giornalistiche e che può essere compresa solo nel contesto del momento storico in cui fu scritto.

Dunque, il 10 o l'11 agosto 1943 il direttore del *Corriere della Sera* Ettore Janni – da poco subentrato ad Aldo Borelli, cacciato per decisione del Comitato di redazione il 26 luglio – decise di inviare uno dei suoi più esperti reporter nella zona delle grandi fabbriche milanesi per indagare sulle agitazioni promosse da gruppi di operai della Pirelli e della Breda. Incaricato di questa missione fu Cesare Boccaletti, nome poco noto ai lettori del *Corriere* perché molto raramente firmava articoli, essendo addetto piuttosto alla redazione di brevi di cronaca. Ma tra i suoi compiti principali vi era soprattutto quello ricordato di recarsi sui luoghi degli avvenimenti per raccogliere le informazioni, le notizie, le testimonianze che successivamente venivano portate in redazione dove un altro giornalista si sarebbe occupato di ricavarne un articolo, mettendo ordine nei fatti, scremandoli e dando loro una veste ordinata, chiara ed efficace. Come ricordò Gaetano Afeltra in seguito, fino agli anni Cinquanta e

Sessanta «il reporter, il raccoglitore dei fatti, poteva servirsi ancora delle sue gambe, della bicicletta, dei tram per mettere insieme il materiale d'attualità da affidare poi all'estensore, al quale toccava di ricavare dalla massa volentieri indifferenziata, ricca di elementi superflui o coloristici, l'essenziale della notizia; e dopo questa operazione di filtraggio e di prosciugamento, “metterla giù” nella forma più semplice, chiara ed efficace possibile» (*Milano,*



dei delitti e delle pene in via Solferino, in Corriere della Sera, 7 febbraio 1997).

Cesare Boccaletti era uno dei migliori «raccoglitori di fatti», ne erano prova i quarant'anni trascorsi nel mondo del giornalismo (di cui venticinque al *Corriere*, essendo stato assunto in Via Solferino nel dicembre del 1918), ma soprattutto le sue qualità erano testimoniate dalla stima che godeva presso giornalisti quali Buzzati, Vergani e Montanelli, che lo avrebbe definito addirittura «il mio primo maestro di giornalismo».

Boccaletti si recò dunque alle officine della Pirelli dove ricostruì come la mattina del 9 agosto tre individui estranei alla fabbrica fossero riusciti ad avvicinare uno dei direttori reclamando che venisse riconosciuto agli operai il diritto di eleggere un consiglio di fabbrica e che fossero allontanati gli addetti che avevano avuto parte attiva nel partito fascista. Alcuni lavoratori «intesero» questa discussione e la voce si sparse nello stabilimento provocando uno sciopero spontaneo. Boccaletti non usa questa parola, ma la descrizione dei fatti è eloquente: «nei vari reparti cominciò a manifestarsi del fermento e molti operai deposero gli arnesi e lanciarono grida reclamando la pace im-

...



VIA SOLFERINO

Qui sotto, la sede del *Corriere della Sera*
in Via Solferino
in una fotografia d'epoca.

DALL'ARCHIVIO STORICO DEL CORRIERE DELLA SERA

mediata». Furono chiamate le autorità militari che diedero ordine ai soldati di fare fuoco: due operai rimasero gravemente feriti, un terzo morì poche ore dopo. Il giorno successivo una protesta ancora più forte avvenne negli stabilimenti della Breda a Sesto San Giovanni: qui le maestranze, in prevalenza donne, inscenarono una manifestazione che fu sciolta solo grazie all'arrivo dei carabinieri e dei soldati (questi ultimi si presentarono addirittura con un'unità munita di un carro armato). Non ci fu bisogno di sparare e venti dimostranti furono arrestati.

Fedele al suo compito di reporter, Boccaletti racconta questi avvenimenti minuziosamente, ricorrendo anche a testimonianze, sia pure raccolte tra le forze militari. La sua relazione contiene dunque abbondanza di particolari e notizie, sufficienti per redigere, se non un lungo articolo, quanto meno una breve di cronaca, ma così non fu e di questi fatti verificatisi in due delle più importanti fabbriche di Milano non si trova eco nelle pagine del giornale. Non si può addebitare questa assenza alla mancanza di spazio: è vero che in quei mesi il *Corriere* usciva su un solo foglio stampato fronte e retro, ma questo non impediva che si pubblicassero anche notizie minori, di cronaca bianca o nera. Basta sfogliare i numeri del giornale usciti attorno a quei giorni per trovarne esempi: nella cronaca milanese uscita l'8 agosto 1943 apparve un articolo corredato di un disegno che illustrava il progetto per il riordino del traffico e delle linee tramviarie in Piazza Cairolì, progetto che – si avvertiva – si sarebbe realizzato alla fine del conflitto; non diversamente il 5 agosto un simile

intervento, anch'esso corredato di un'ampia illustrazione e posto sotto l'occhietto *La città di domani*, illustrava come sarebbe stato il nuovo assetto di Piazza Cavour. O ancora, per fare un altro esempio che sembra stonare con la drammaticità di quei giorni, nell'edizione del pomeriggio del 10 agosto un articolo elencava le tante attrattive che i dintorni di Milano offrivano per gite fuori porta domenicali. Si trattava, in questo caso, del frutto di una scelta editoriale ben precisa, volta a infondere tranquillità nell'animo dei milanesi nei giorni dei più pesanti bombardamenti che la città avrebbe subito, quasi a ricordare che la vita proseguiva lungo i consueti binari nonostante le ristrettezze causate dalla guerra e le notizie delle battaglie che pure occupavano interamente le prime pagine del giornale.



Non dovettero allora essere considerazioni sul pur esiguo spazio a disposizione del giornale a dettare la scelta di non pubblicare la notizia dei disordini accaduti alla Pirelli e alla Breda. Probabilmente la relazione di Boccaletti non era destinata a trasformarsi né in un articolo né in una breve di cronaca: troppo critico l'argomento, troppo rilevanti il luogo e le forme della protesta e troppo delicati i giorni in cui questa era avvenuta. La caduta di Mussolini, la nomina di Badoglio a capo del governo, lo scioglimento del partito fascista, la promessa del ripristino di tutte le istituzioni e garanzie democratiche avevano creato un clima di euforia e di speranza e messo il *Corriere* in una posizione difficile e ambigua: difficile perché si trovava finalmente, dopo diciotto anni, a poter esprimersi

Qui sotto, Fabbrica Ernesto Breda, Reparto Locomotive, Torneria e aggiustaggio, Milano, Via Bordononi, 1910-1920; a destra, Sezione I elettromeccanica e locomotive, Reparto elettromeccanica, Torneria, operai al lavoro, Sesto San Giovanni (Milano), 1930-1940 (Fondazione ISEC, Sezione Fotografica dell'Archivio Storico Breda). Sotto, gli stabilimenti di Pirelli Bicocca al principio del Novecento.



in un regime che riconosceva il diritto alla libertà di stampa, ma entro i limiti e le censure imposti dalla continuazione dello stato di guerra; l'ambiguità nasceva dal fatto di trovarsi in un Paese che si voleva libero, il cui nuovo governo prometteva il ripristino, dopo la guerra, delle garanzie democratiche, ma che era ancora alleato con la Germania, il cui regime dittatoriale negava finanche il diritto di esistenza alla libertà e alle istituzioni che la garantivano. Se si leggono gli editoriali e i commenti scritti nei giorni immediatamente successivi il 25 luglio appare in tutta evidenza la difficoltà a tenere insieme democrazia e fedeltà all'antico alleato. Così ad esempio nell'articolo *False notizie di disordini in Italia e di occupazione tedesca di centri importanti* apparso il 2 agosto: dopo



aver riportato un comunicato dell'Agenzia Stefani che smentiva categoricamente che si fossero verificati disordini e occupazioni da parte dei tedeschi, il *Corriere* affermava che tale smentita «taglia[va] corto a tutte le manovre condotte contro l'ordine e la disciplina» e ricordava che gli anglosassoni avevano due pretese: la prima ideologica, ossia la cacciata del fascismo e il ripristino delle libertà; la seconda militare e politica, vale a dire l'armistizio e la resa incondizionata. La prima, asseriva ancora il *Corriere*, l'Italia l'aveva realizzata di sua iniziativa, la seconda non era accettabile per motivi di fedeltà all'alleato tedesco. Il giornale si trovava così a inneggiare alla libertà riconquistata, a salutare con gioia la fine del regime fascista, ma anche a dover richiamare alla

realtà del conflitto in atto, a invitare perciò i suoi lettori ad avere fiducia nel fatto che, finita la guerra, la democrazia si sarebbe realizzata attraverso libere elezioni col concorso di tutti i partiti; nel frattempo occorreva conservare la disciplina e proseguire nel proprio dovere. Ma la contraddizione logica tra vittoria dell'Asse e ripristino di istituzioni democratiche doveva essere evidente anche agli stessi estensori degli articoli. La linea politica del *Corriere della Sera*, che invocava la fiducia per il futuro destino democratico dell'Italia, ma chiedeva per il presente disciplina e ordine, fu dunque dettata (prima ancora delle stringenti direttive del Governo Badoglio che sarebbero giunte verso la fine del mese e l'inizio di settembre attraverso, ad esempio, inviti del prefetto di Milano a evitare accenni critici alla Germania, a usare toni moderati nelle rievocazioni del passato regime, ecc.) dal timore che la compagine sociale si sfaldasse. Di qui i continui richiami all'ordine, alla necessità di tornare nelle fabbriche e nei luoghi di lavoro, che si leggono nel *Corriere* nei giorni successivi alla caduta di Mussolini.

Ben si comprende allora come mai il *Corriere* non pubblicasse alcun resoconto di quanto accaduto il 9 e il 10 agosto nelle officine della Pirelli e della Breda. La decisione di indagare quanto era effettivamente successo inviando sul luogo uno dei propri migliori «raccoltori di fatti» obbediva certamente al bisogno giornalistico di conoscere quanto di rilevante accadeva a Milano, ma in questo caso era impellente soprattutto la necessità di avere il polso dell'effettivo mantenimento



dell'ordine sociale, nella speranza, vana, che il conflitto e le ambiguità derivanti dalla nuova situazione politico-militare trovassero una definizione a più alti livelli istituzionali, senza pericolosi e incontrollabili coinvolgimenti popolari.

Si propone di seguito la trascrizione integrale del documento manoscritto.
«Agosto 1943

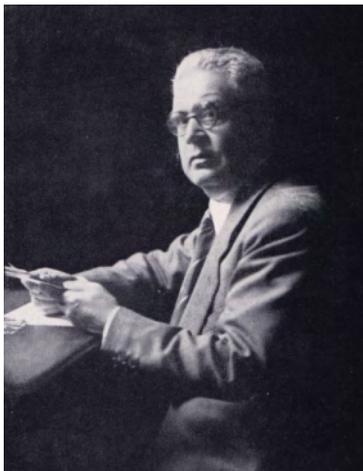
Cesare Boccaletti
Relazione sugli incidenti verificatisi negli stabilimenti Pirelli e Breda

La mattina del 9 corr. si sono presentati alla portineria dello stabilimento Pirelli, alla Bicocca, tre individui, uno dei quali chiese di conferire con l'ing. Rosso. L'ingegnere fece rispondere che non poteva allontanarsi dal reparto. Dopo varie insistenze per entrare, lo sconosciuto diede in escandescenze pretendendo che gli operai avevano diritto di eleggersi un consiglio di fabbrica e di ottenere il licenziamento di addetti allo stabilimento che avevano avuto parte attiva nel disciolto partito fascista. I tre mestatori vennero fatti subito allontanare: ma le loro proteste erano state intese da un gruppo di operai che si trovavano in un cortile. Poco dopo nei vari reparti cominciò a manifestarsi del fermento e molti operai deposero gli arnesi e lanciarono grida reclamando la pace immediata. Riuscite vane le esortazioni dei capi-reparto perché riprendessero il lavoro, si avvertirono le autorità militari, le intimazioni delle quali per l'immediata ripresa del lavoro restando inascoltate, ordinarono ai soldati di far

Qui sotto, Ettore Janni, direttore del *Corriere della Sera* dal 1° agosto all'11 settembre 1943. Sotto, prima pagina del *Corriere della Sera* del 26 luglio 1943. Nella pagina a fianco, prima pagina della *Relazione sugli incidenti verificatisi negli stabilimenti Pirelli e Breda*, compilata l'11 agosto 1943 da Cesare Boccaletti (Archivio storico *Corriere della Sera*).

fuoco. Rimase[ro] feriti gravemente tre degli operai, uno dei quali è poi deceduto nella notte, e si procedette all'arresto dei più riottosi, una quindicina in tutto. Così l'ordine fu ristabilito e non si ebbero a produrre altri incidenti.

A Sesto S. Giovanni stamane, 10 agosto 1943, si sono verificati incidenti non gravi nello stabilimento metallurgico Breda. Le maestranze erano già ai loro posti di lavoro, quando le sirene diedero l'allarme di pericolo aereo. Molti degli operai scesero nei rifugi, altri si sparpagliarono nei campi vicini. Cessato l'allarme e rientrati nelle officine, il lavoro riprese al completo soltanto nei reparti che fanno capo alla Iª Sezione; negli altri della seconda e terza Sezioni [sic] si lavorava a tratti e di malavoglia. Incitati a compiere il loro dovere, le maestranze di queste sezioni, in maggioranza donne, risposero che era inutile spronarli: venisse conclusa la pace e allora avrebbe assicurato un maggior rendimento. Dopo queste dichiarazioni, la terza sezione uscì dai capannoni tentando di fare un corteo con alla testa le donne e dietro gli uomini. Sul luogo sono subito accorsi il colonnello Mosca comandan-



te la Sezione Carabinieri, il capitano Balducci e mezza compagnia di soldati con carro armato. L'apparato di forze armate e il deciso atteggiamento degli ufficiali provocarono lo sbandamento dei dimostranti, tanto che non occorre ricorrere alle armi. Si procedette all'arresto di una ventina di operaie; il lavoro è stato sospeso per tutta la mattinata nelle Sezioni seconda e terza. Si prevede che domani il lavoro sarà ripreso in tutti i reparti.

Da me intervistato, il colonnello Mosca mi ha assicurato che all'infuori di questi due incidenti (Pirelli e Breda) si è lavorato in pieno ovunque, citando fra gli stabilimenti più in vista le officine Caproni, O. M., Alfa Romeo, Acciaierie Falck, Fonderie Redaelli di Rogoredo, Smalterie Italiane, Bianchi di viale Abruzzi (qui una parte delle maestranze furono costrette a sospendere il lavoro per scarsità di energia elettrica), fratelli Innocenti e Safar di Lambrate. In quanto alla diffusione di manifestini comunisti incitanti gli operai ad abbandonare il lavoro e i militari a non partire per i luoghi della guerra afferma che molti individui sono stati arrestati e denunciati alle Competenti autorità. Una tipografia clandestina che stampava detti volantini è stata scoperta in territorio di Greco e quattro tipografi arrestati.

Cesare Boccaletti, cronista
11-8-1943».

Andrea Moroni



LARRY COLLINS, DOMINIQUE LAPIERRE
E LA FINE DELL'INDIA BRITANNICA

CRONISTI DENTRO LA STORIA

COME DUE GIORNALISTI, UNO AMERICANO E L'ALTRO FRANCESE, DECISERO DI RICOSTRUIRE INSIEME I GRANDI EVENTI DEL NOVECENTO DANDO VOCE A TUTTI COLORO CHE LI AVEVANO VISSUTI IN PRIMA PERSONA

di GABRIELE CASPANI



Nella pagina accanto, una fotografia scattata nel giorno dell'indipendenza indiana, avvenuta il 15 agosto 1947. A fianco, il Mahatma Gandhi e l'ultimo viceré dell'India britannica lord Louis Mountbatten.

Venticinque anni dopo la serie di eventi che portarono India e Pakistan ad ottenere l'indipendenza dal Regno Unito, il 15 agosto del 1947, due giornalisti, Dominique Lapierre e Larry Collins, decisero di ricostruire quei fatti ricorrendo alle testimonianze dirette dei protagonisti. I risultati delle loro indagini e delle loro ricerche, durate circa quattro anni, si condensarono nel libro *Stanotte la libertà*.

I due autori si conobbero nel 1954, a Parigi, mentre entrambi stavano svolgendo il servizio di leva militare: Lapierre nell'esercito francese, Collins in quello americano. Fra i due giovani nacque presto una salda amicizia, che cementerà la loro futura collaborazione letteraria quarantennale e li porterà a scrivere insieme sei libri, metà dei quali dedicati ad argomenti di carattere storico. Dopo aver pubblicato insieme *Parigi brucia?* nel 1965 e *Gerusalemme! Gerusalemme!* nel 1971, Lapierre e Collins volsero la loro attenzione al subcontinente indiano, in particolare agli eventi epocali che qui si svolsero fra il 1947 e il 1948: dalla decisione del governo britannico di porre fine al proprio dominio Raj (*regno* in sanscrito) indiano tramite la concessione dell'indipendenza ai propri sudditi, fino all'assassinio di Gandhi a opera di un gruppo di estremisti indù.

Per raccontare ciò che definirà «una delle pagine più importanti per la storia dell'umanità», Lapierre decise, insieme a Collins, di basare la propria ricostruzione attraverso le testimonianze dirette degli uomini e delle donne che si trovarono a vivere quegli eventi. Inizialmente rivolsero la loro attenzione a lord Louis Mountbatten, ultimo

governatore generale dell'India britannica e, nel 1971, unico dei grandi protagonisti degli eventi che portarono all'indipendenza dell'India e del Pakistan ancora in vita. Mountbatten apparteneva all'alta aristocrazia britannica ed era imparentato con alcune case regnanti d'Europa, aveva svolto un ruolo di primo piano durante la Seconda guerra mondiale, avendo il comando delle forze alleate nel settore del Sud-Est asiatico: tutto ciò lo rendeva un candidato ideale per l'arduo compito che lo attendeva a Delhi.

Tra il febbraio e l'agosto del 1947 Mountbatten occupò la massima posizione a cui un suddito britannico potesse aspirare nel governo dell'India. Tuttavia, il suo incarico non consisteva nell'amministrare il "gioiello della Corona britannica", come avevano fatto i suoi predecessori, era stato infatti chiamato a liquidare la più popolosa colonia del Governo di Sua Maestà, divenuta ormai un fardello troppo pesante per Londra. Il primo ministro laburista Clement Attlee si trovava ancora a governare sul più vasto impero che il mondo abbia mai conosciuto, ma la Seconda guerra mondiale aveva inferto un duro colpo alle finanze, al morale e all'ideale della missione imperiale britannica.

A questa già grave congiuntura storica andava aggiunta la propaganda independentista del Congresso Nazionale Indiano, una formazione politica nata negli anni Ottanta del XIX secolo, che intendeva unire le diverse componenti economiche, sociali e religiose del subcontinente indiano contro la dominazione britannica. Il Congresso, sin dalla sua nascita, si affermò come il più influente partito politico indiano, riuscendo a raf-

forzarsi ulteriormente grazie alla guida di Jawaharlal Nehru dal 1929, mentre, nello stesso periodo, l'attività politica del Mahatma Gandhi riusciva a guadagnare sempre più consensi, anche nel contesto internazionale, per la causa indiana. La figura di Gandhi ebbe un ruolo cruciale nella lotta per l'indipendenza indiana, ma il suo ruolo spirituale-religioso e la sua personalità gli impedirono di essere quello che oggi potremmo definire un "uomo di governo". Ciò nonostante, grazie alle sue peregrinazioni nei villaggi più sperduti dell'India britannica, alle sue iniziative improntate alla nonviolenza e alla resistenza civile, unite ai suoi discorsi al popolo, minò il governo coloniale di Londra diffondendo il suo ideale composto da politica e religione, spinta umanitaria e insegnamenti basilari in campo igienico-sanitario.

Gandhi e il Congresso non erano i soli interlocutori con cui Mountbatten dovette confrontarsi nei mesi del suo mandato, un'altra formazione politica, infatti, invocava la fine del dominio britannico sull'India, ma si poneva in contrasto con il partito del Congresso: la Lega Musulmana Pandiana. La Lega era guidata da Muhammad Ali Jinnah e proponeva la creazione del Pakistan, uno Stato per gli indiani musulmani, che sarebbe sorto nelle province dove questa confessione era maggioritaria. La realizzazione del sogno di Jinnah avrebbe quindi significato la divisione dei territori del Raj in due Stati, il Pakistan a maggioranza musulmana e l'India nei territori dove prevaleva la confessione indù o quella sikh. Tanto Gandhi quanto Nehru si proponevano invece di mantenere il subcontinente indiano unito. Nel febbraio del 1947, Mountbatten era chiama-

to a mediare fra due posizioni inconciliabili e, allo stesso tempo, impedire che la fine del potere britannico sull'India desse il via a uno stato di anarchia dominato dalla violenza e dai massacri di natura religiosa.

La testimonianza dell'ultimo governatore generale rilasciata a Lapiere e Collins fece emergere gli sforzi e i numerosi tentativi effettuati da Mountbatten per impedire dapprima la divisione dell'India e che, successivamente, furono volti al mantenimento dell'ordine nelle province del Punjab e del Bengala, spesso appellandosi all'autorità di cui Gandhi godeva fra la popolazione locale. Malgrado gli sforzi compiuti, il viceré dovette piegarsi davanti alla dura realtà dei fatti: Jinnah ottenne la creazione del Pakistan, che sarebbe sorto proprio nelle due province epicentro delle maggiori violenze. Neppure l'appello alla pacificazione di Gandhi era riuscito a porre fine alle lotte fratricide: con la sua presenza mitigò i massacri locali a Calcutta, ma Amritsar, Rawalpindi e Lahore erano in balia della più cieca violenza.

La narrazione degli eventi che Lapiere e Collins dedicarono ai mesi precedenti la dichiarazione d'indipendenza si basò in larga misura sui ricordi e i documenti conservati da Mountbatten. Il punto di vista di quest'ultimo traspare spesso nella narrazione e, malgrado sia spesso molto interessante, a volte è presentato in modo acritico. Lo storico Leonard A. Gordon accusò *Stanotte la libertà* di presentare la visione dell'ex viceré come se fosse «*God's-eye*» e, se ciò poteva essere in qualche modo giustificato dall'impossibilità di intervistare Gandhi, Jinnah e Nehru ormai defunti o nel caso di alcuni dettagli e va-

Qui sotto, Larry Collins, giornalista americano (a sinistra) e Dominique Lapierre, francese. Insieme scrissero molti libri-inchiesta dentro alla storia, tra cui *Stanotte la libertà* sugli eventi che portarono all'indipendenza dell'India e alla nascita del Pakistan.

lutazioni personali, risultava storicamente scorretto se applicato all'interpretazione di complessi fenomeni storici. Le responsabilità della spartizione dell'India e le violenze che seguirono, ad esempio: agli occhi di Collins e Lapierre la colpa di quanto era accaduto ricadeva del tutto sull'inflessibile Jinnah e sul suo rifiuto di accettare un'India unita. L'atteggiamento del futuro padre del Pakistan non fu causato unicamente dalla sua personalità e da una predisposizione caratteriale, ma anche da decenni di conflittualità politica ed economica, spesso fomentata dalla politica britannica del *divide et impera*.

A onor del vero, i due giornalisti non dimenticarono di citare la responsabilità delle autorità coloniali, ma queste motivazioni si perdono nella narrazione degli eventi perché la loro trattazione non viene approfondita. Allo stesso modo Gordon ritenne inadeguata l'analisi svolta nel libro delle cause della grave carestia che colpì il Bengala nel 1943: a suo dire gli autori si basarono su «infondate voci degli indù», trascurando le gravi contingenze determinate dalla Seconda guerra mondiale e le scelte compiute dal governo Churchill in quell'occasione.

Nella prefazione dell'edizione di *Stanotte la libertà* del 1997, gli stessi autori ammisero, a di-



stanza di vent'anni, di essere stati «pro-Mountbatten» nelle loro pagine. Difficilmente avrebbe potuto essere altrimenti, vista l'importanza della sua testimonianza per la loro opera e il rapporto di collaborazione e amicizia che legò i due giornalisti e l'ex viceré dal loro primo incontro nel 1972 fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta a seguito di un attentato dinamitardo dell'IRA sette anni dopo.

Se la prospettiva di Mountbatten risultò essere preponderante nei capitoli dedicati alle trattative per l'indipendenza e ai primi mesi di vita di India e Pakistan, al contrario in molte altre pagine riguardanti gli ultimi giorni delle classi dominanti dell'India britannica si poteva apprezzare lo sforzo di Lapierre e Collins per ricostruire il senso di smarrimento collettivo. I due autori effettuarono



numerose interviste a ufficiali veterani dell'esercito anglo-indiano e a quelli che Lapierre definirà in una sua opera successiva «gli ultimi proconsoli del favoloso impero di Vittoria», ossia i membri dell'Indian Civil Service. Questa istituzione era composta dall'élite burocratico-amministrativa dell'India britannica e, nonostante contasse poche centinaia di addetti, nella stragrande maggioranza di origini europee, riuscì per quasi un secolo a garantire il controllo del governo di Londra sui quattrocento milioni di abitanti del subcontinente indiano.

Gli uomini che un tempo si trovavano ad amministrare il Raj britannico fornirono ai due giornalisti il loro punto di vista sui concitati mesi del «regno» di Mountbatten. Emergeva spesso dai loro ricordi la difficoltà di mantenere l'ordine in un Paese dove gli scontri a carattere religioso erano frequenti, mentre il trasferimento del potere ai nuovi governanti locali sollevava numerosi problemi.

Oltre a uno dei più grandi e sanguinosi esodi della storia contemporanea che si stava svolgendo

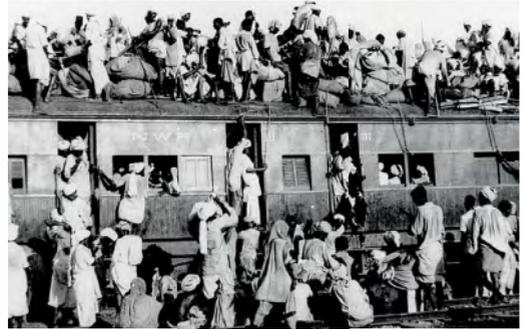
nella regione del Punjab, Nehru e Jinnah dovevano ora organizzare l'esercito, il fisco, la burocrazia, il trasporto pubblico e tutti gli altri servizi che uno Stato comportava negli anni Quaranta del Novecento, ma per realizzare ciò potevano contare su tutti i beni appartenuti allo Stato indobritannico. I funzionari statali dell'India britannica si trovarono così a inventariare principeschi palazzi che furono dimore dei funzionari britannici, locomotive, carrozze e Rolls Royce, ma anche volumi appartenenti alle biblioteche pubbliche, strumenti musicali delle bande militari e oggetti di cancelleria, tanto nelle grandi città di Delhi o Mumbai quanto nelle guarnigioni di confine con l'Afghanistan. Tutto questo patrimonio venne poi spartito fra i due nuovi governi di India e Pakistan e, dopo una serie di trattative, si arrivò alla decisione che i primi avrebbero ottenuto l'ottanta per cento dei beni britannici mentre i secondi il restante venti per cento. Collins e Lapierre definirono questo «il più grande divorzio della storia», una metafora che mostra bene il carattere grottesco della situazione. Da una parte si assisteva all'ultimo grande sforzo organizzativo del potere britannico mentre, allo stesso tempo, la polizia e l'esercito dovettero ammettere la loro impotenza davanti all'incontrollato furore popolare. L'India britannica, ormai avviata sul viale del tramonto, stava per scomparire insieme ai suoi mitici protagonisti.

Insieme al funzionario britannico e all'ufficiale in giubba rossa, l'immagine dell'India coloniale richiamava alla mente i celebri maharaja o nababbi (a seconda che fossero di religione indù o musulmana) e il loro stile di vita principesco. Lapierre e Collins dedicarono alcune pagine alle

In queste pagine, due immagini dei drammatici momenti che portarono alla separazione dell'India britannica nelle due moderne nazioni di India e Pakistan.

favolose ricchezze e alle stravaganze di questi sovrani, ma ricordarono anche i diversi comportamenti da loro adottati davanti alla fine del potere coloniale britannico a cui erano legati. Alcuni accettarono di abdicare e diventarono sudditi dei due nuovi Paesi acquisendo spesso cariche di rilievo, mentre altri cercarono di mantenersi al potere creando numerose difficoltà tanto al Pakistan che all'India.

Per ammissione dello stesso Lapierre, furono i grandi protagonisti della storia ad affascinarlo quando scrisse insieme a Larry Collins *Stanotte la libertà*. Anche se spesso i due intervistarono cittadini comuni e semplici contadini, raccontando le loro storie, il *focus* della narrazione si concentra sui “grandi uomini”: Nehru, Jinnah, Mountbatten e Gandhi. Al racconto delle gesta di quest'ultimo vennero infatti dedicate molte pagine nel corso dell'opera e, soprattutto i capitoli finali, si incentrarono sul suo assassinio, ricostruito grazie alle testimonianze dirette dei cospiratori. Anche storici e giornalisti apertamente critici verso quest'opera riconobbero il valore storico della ricostruzione che Lapierre e Collins realizzarono in questo caso. A distanza di più di vent'anni dall'assassinio di Gandhi, i due giornalisti fecero ripercorrere fisicamente ai congiurati i passi che avevano compiuto nel gennaio 1948 e poterono ricostruire la preparazione dell'attentato grazie alle parole degli attentatori sopravvissuti e dei loro familiari, colmando alcune lacune che l'inchiesta svolta dalle autorità indiane aveva lasciato all'epoca dei fatti. Come lo stesso Lapierre affermò durante un'intervista, il suo incontro con l'India, in occasione delle ricerche per *Stanotte la libertà*, segnò pro-



fondamente la sua vita: sia perché gli fece conoscere il tragico mondo degli slum di Calcutta e ciò diede il via al suo impegno umanitario a favore dei cittadini più poveri del terzo mondo, sia perché gli anni di studio e di ricerca del materiale per scrivere questo libro insieme a Collins lo portarono a innamorarsi del periodo che stava trattando e dell'India. Nella stessa occasione, Lapierre raccontò della sua volontà di rivivere sulla sua pelle le esperienze del passato, e così decise di seguire le orme di Gandhi camminando per alcuni chilometri sotto il sole sull'asfalto bollente indiano. Questo aneddoto può essere efficace per sintetizzare il significato di quest'opera agli occhi di uno dei suoi autori: ricostruire il passato significa riviverlo e perciò la storia ha bisogno delle vive voci dei suoi testimoni.

Gabriele Caspani

[L'articolo è stato realizzato a conclusione del laboratorio “Giornalismo e Storia” tenuto nell'anno accademico 2021-2022 presso l'Università degli Studi di Milano]

INFORMAZIONE E LIBERTÀ DI ESPRESSIONE IN
RUSSIA: VECCHI E NUOVI *MEDIA* A CONFRONTO

NOTIZIE DAL FRONTE PUTIN

ATTIVI SU INTERNET E PRESI DI MIRA DAL GOVERNO,
MOLTI GIORNALISTI RISCHIANO LA VITA OGNI GIORNO

di *RICCARDO MINI*



Чё Происходит #145 | Кудрин забирает «Яндекс», «Дождь» выгоняют из Латвии, протесты в Иране



varlamov
4,01 Mln di iscritti

Abbonati

Iscriviti

Nella pagina accanto, un'immagine tratta dal canale YouTube di Il'ja Varlamov, videoblogger e giornalista con una formazione da architetto e urbanista.

Dal momento in cui cominciò l'ascesa al potere di Vladimir Putin come primo ministro e poi come presidente della Federazione Russa, tra il 1999 e il 2000, l'informazione russa indipendente, che propone una voce alternativa a quella della propaganda governativa, si è trovata a fare i conti con limitazioni e restrizioni sempre più stringenti e con metodi di repressione crudeli e sfrontati. Nel primo decennio degli anni Duemila la repressione è stata diretta in particolar modo contro singoli giornalisti e giornaliste. Si contano fino ad ora trentuno giornalisti assassinati, tra i quali figurano Igor' Domnikov, Jurij Ščekočichin, Anna Politkovskaja, Anastasija Baburova, Natal'ja Estemirova e Stanislav Markelov, ricordati da Dmitrij Muratov, direttore del principale giornale indipendente russo, *Novaja Gazeta*, in occasione del discorso per la consegna del premio Nobel per la Pace del 2021.

Dal 2012, inoltre, il governo ha messo a punto una serie di strategie volte a minare in maniera strutturale intere organizzazioni, tentando dunque di eliminare il problema alla radice. Nel novembre di quell'anno infatti il Roskomnadzor, agenzia federale per la supervisione delle comunicazioni, della tecnologia, dell'informazione e dei mass media, ha pubblicato una lista nera di siti web, che sarebbero stati in seguito bloccati grazie a una legge volta alla «protezione dei minori dalle informazioni pericolose». Quello stesso mese ha visto anche l'entrata in vigore della prima legge contro gli *inoagent*, o agenti stranieri, rivolta inizialmente contro le organizzazioni non-profit russe accusate di ricevere fondi e finanzia-

menti dall'estero. Nel marzo 2014, pochi giorni prima dell'annessione russa della Crimea, i primi siti di informazione, *Lenta.ru* e *Grani.ru*, furono bloccati assieme con l'*Aleksej Naval'nyj's LiveJournal*. Tra il 2017 e il 2019 la legge sugli agenti stranieri è stata progressivamente allargata ai *media* e rinforzata, arrivando a includere tutti i privati cittadini o i gruppi che ricevano qualsiasi tipo di fondi stranieri, e che pubblicino «materiali stampati, audio, audiovisivi e di altro genere». Dopo la repressione delle proteste scaturite dall'arresto di Naval'nyj, nel gennaio 2021, e la svolta autoritaria esplicita del Cremlino, il governo si è scagliato ancor più duramente contro gli organi di stampa indipendente. Emblematici sono i casi di *Doxa* e *Meduza*, accaduti a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro nell'aprile 2021. Il 14 aprile ha visto l'arresto e la condanna agli arresti domiciliari di quattro redattori della rivista online indipendente *Doxa*, Armen Aramjan, Natal'ja Tyškevič, Alla Gutnikova e Vladimir Metelkin. Fondata nel 2017 come rivista studentesca, *Doxa* è diventata, in seguito al supporto ai manifestanti durante le proteste del 2019, rivista indipendente e di opposizione, con un vasto pubblico soprattutto tra i giovani e i giovanissimi. Nel gennaio 2021, in occasione delle proteste a sostegno di Naval'nyj, la rivista ha pubblicato un video-spiegazione in cui rassicurava gli studenti universitari riguardo all'impossibilità legale di essere espulsi per avere preso parte alle manifestazioni; i quattro redattori sono dunque stati accusati di aver incitato dei minori a partecipare ad azioni illegali. Il 23 aprile *Meduza*, magazine online fondato nel 2014 con sede a Riga e pubblicazioni giornaliera in lingua

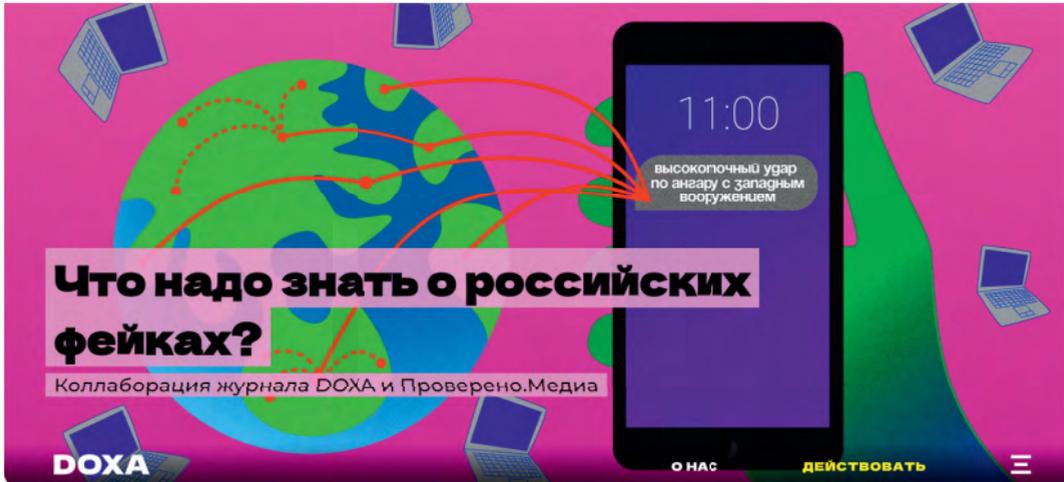
russo e inglese che lo hanno reso uno dei principali canali russi di informazione indipendente (e che ha avuto tra i propri finanziatori il dissidente ed ex oligarca ora in esilio Michail Chodorkovskij, tra i principali oppositori di Putin), è stato inserito nella lista degli agenti stranieri, perdendo così tutti gli investitori e gli sponsor, e ritrovandosi costretto a reggersi solamente su donazioni spontanee. Il 26 aprile, in un comunicato intitolato *Meduza is a "foreign agent" now. What's next? Spoiler: we don't know (Meduza è ora un "agente straniero"). Cosa succederà? Spoiler: non lo sappiamo*, il caporedattore Ivan Kolpakov riportava la notizia e senza mezzi termini definiva quella decisione una decisione politica con il chiaro e unico intento di «uccidere *Meduza*».

In seguito all'inizio dell'invasione e della guerra condotta dalla Russia in Ucraina, il 24 febbraio 2022, Putin ha approvato nuove misure ancora più oppressive. Pochi giorni dopo l'inizio del conflitto, il 4 marzo, sono entrate in vigore la legge contro le "fake news" riguardo alle attività di Mosca al di fuori del proprio territorio e la legge contro il discredito delle forze armate russe, e con esse il divieto di utilizzare le parole "guerra" e "invasione". Le pene per eventuali infrazioni prevedono sanzioni pecuniarie e condanne fino ai quindici anni di carcere. È stata inoltre modificata e ampliata la legge sugli *ino-agent*; rientrare nel novero degli "agenti stranieri" è ora più facile. Si tratta per certi versi di una misura che ricorda il *modus operandi* sovietico, che dava definizioni molto ampie e vaghe – si ricordino ad esempio termini quali "nemico del popolo", "agitazione" o "propaganda antisovie-

tica" – in cui poteva rientrare pressoché qualsiasi categoria di persone o azioni. La nuova definizione di *ino-agent*, infatti, comprende non solamente chi riceve sostegno economico dall'estero, bensì anche chi si trova «sotto influenza straniera di qualsiasi tipo» e si occupi di attività politica, raccolga informazioni riguardo all'esercito russo e la logistica militare dello stesso, oppure si occupi di distribuire «informazioni e materiali a un numero illimitato di persone». Nei primi mesi del conflitto, inoltre, gli organi del controllo hanno limitato i social sul territorio della Federazione Russa, bloccando Twitter, Facebook, Instagram e TikTok, e reso irraggiungibili o parzialmente irraggiungibili molti siti di informazione, tra cui il quotidiano tedesco in lingua russa *Deutsche Welle*, *BBC Russian* e *Radio Svoboda*. La storica radio *Echo Moskvy* si è vista costretta a chiudere, così come l'emittente televisiva privata *Dožd'*.

Restrizioni e repressione hanno favorito lo sviluppo di canali non nuovi, ma che sono diventati ora fondamentali come mezzi di comunicazione e trasmissione dell'informazione indipendente in Russia, vale a dire Telegram e YouTube. Secondo alcuni dati, pubblicati dal *New York Times* nell'aprile 2022, nei primi due mesi di guerra Telegram è diventata l'app più scaricata in Russia, con circa 4,5 milioni di download. Dotata di un sistema anticensura e antiban, l'applicazione, fondata da Pavel Durov, lo stesso creatore del social russo VKontakte, nel 2013, è divenuta con gli anni uno dei principali mezzi di informazione indipendente e di organizzazione di proteste antigovernative. Ha avuto un ruolo centrale durante le proteste a Hong Kong, in Bie-

Qui sotto, il sito di *Doxa*. Fondata nel 2017 come rivista studentesca, è diventata, in seguito al supporto ai manifestanti durante le proteste del 2019, rivista indipendente e di opposizione, con un vasto pubblico tra i giovani.



lorussia e in Iran, e rappresenta oggi uno dei pochi canali rimasti per ottenere informazioni diverse da quelle governative, e l'unico spazio in cui i russi possono scambiarsi opinioni e informazioni quasi liberamente. Vista l'impossibilità di bloccare l'applicazione, diversi governi e regimi autoritari hanno infatti iniziato a servirsene per le proprie comunicazioni e la propria propaganda e per infiltrarsi nelle chat di gruppo, motivo per cui esprimere il proprio pensiero nei gruppi più numerosi non è comunque completamente sicuro. I principali canali di informazione indipendente in lingua russa si sono dunque spostati, totalmente o in parte, su Telegram. Il quotidiano *Novaja Gazeta*, al quale è stato vietato di pubblicare sia in formato cartaceo sia online, ha invitato i suoi lettori a seguire il canale Telegram. Qui le notizie vengono date sotto forma di messaggio,

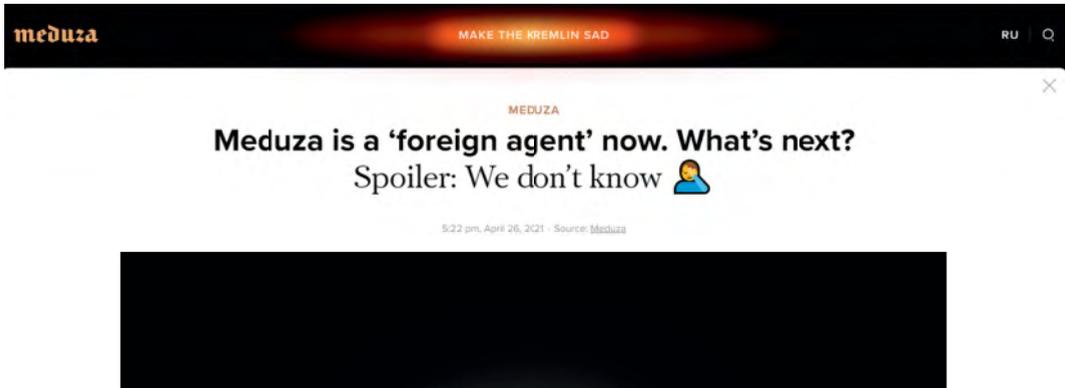
in forma sintetica e riassuntiva. Spesso le notizie principali riportano un link a un nuovo sito del gruppo *Novaja, Svobodnoe prostranstvo (Spazio libero)*, sul quale si possono trovare inchieste e reportage. Quello del progetto *Meduza* è il canale Telegram che maggiormente è cresciuto, arrivando negli ultimi mesi a superare i 1,2 milioni di iscritti. *Meduza*, che in ogni notizia-messaggio riporta il banner che informa che il dato contenuto è frutto della creazione di un agente straniero, si serve moltissimo anche di contenuti audiovisivi e fotografici. Per le notizie che necessitano di approfondimento e per i reportage il canale utilizza, oltre al link che rimanda al sito, il tool *Instant View* di Telegram, che permette di inserire articoli lunghi su pagine leggerissime, che supportano materiale audiovisivo e sono conservate sui server dell'applicazione, il che le rende

accessibili anche in caso di un parziale blocco di Internet. In un'intervista del 22 novembre 2022 la direttrice di *Meduza*, Galina Timčenko, ha ribadito l'importanza del lavoro del giornalista indipendente in lingua russa, che deve ora più che mai ricordare il ruolo dei mezzi di comunicazione di massa come quarto potere. Ha affermato che il lavoro del giornalista è pericoloso ma semplice, e si basa sul non nascondere i fatti, sull'«*idi i smotri*» («vai e vedi»), poiché l'informazione onesta salva le vite. Da ultimo ha detto che ci si è resi conto che la comunità di lettori alla ricerca di informazione libera e indipendente è molto ampia, conta diversi milioni di persone, e che è dunque necessario stare vicini al proprio pubblico, non lasciare solo il lettore in un momento difficile come questo. Anche la Redazione di *Doxa* sul proprio sito afferma di trattare delle «questioni più importanti, della guerra e della dittatura, della disuguaglianza e della crisi climatica», col fine di creare uno spazio di discussione libero che aiuti a rendere il mondo un posto migliore. I giornalisti che vi collaborano affermano anche che, nonostante la censura e il sistema di terrore che il governo ha instaurato contro i mass media, continueranno a chiamare le cose col proprio nome, consci dell'importanza di una voce indipendente. Come detto, *Doxa* si rivolge a un pubblico più giovane; è evidente anche dall'estetica pop e dalla ricercatezza grafica che ne contraddistinguono il sito, molto diverso rispetto agli altri siti di informazione, e dall'attento e assiduo utilizzo dei social media, in particolare Instagram, ora accessibile in Russia con l'utilizzo di Tor o Vpn. Negli ultimi mesi, *Doxa*, oltre ai contenuti quotidiani riguardanti la

guerra e le questioni interne alla Russia, si è distinto per la creazione di contenuti dedicati allo smascheramento delle fake news della propaganda governativa, offrendo la possibilità di scrivere lettere ai prigionieri politici e consigli sui metodi per lasciare il Paese al tempo della mobilitazione. Inoltre, è una delle organizzazioni più attive a supporto della comunità LGBTQ+. Per quanto riguarda l'informazione Telegram, anche *Doxa*, come *Meduza* e *Novaja Gazeta*, propone contenuti quotidianamente, con una media di circa quindici messaggi al giorno tra notizie flash e approfondimenti lunghi. Una particolarità del canale è il doppio link al sito; *Doxa*, infatti, propone un link di collegamento al sito "ufficiale" e un link di collegamento a un sito "specchio". Un sito specchio è la replica completa di un sito web, di cui rappresenta una copia esatta, ma con URL diverso e su un server differente. In questo modo, in caso di un blocco parziale o totale del sito web principale, l'utente Telegram avrà modo di collegarsi e trovare gli stessi contenuti sul sito specchio del canale. *Doxa* ha inoltre creato una "newsletter contro la guerra", con una rassegna giornaliera degli ultimi sviluppi in Russia e sul campo di battaglia, che contiene anche note sull'esperienza personale del redattore, che varia di giorno in giorno, e che compone la newsletter. Infine, risulta al momento fondamentale il lavoro di *Mediazona*. Sul proprio sito *Mediazona* fornisce un resoconto giornaliero a scansione oraria della guerra in Ucraina (il 10 dicembre titolava *Vojna v Ukraine. 290-j den'*, ovvero *Guerra in Ucraina. 290esimo giorno*), con un riassunto dei fatti principali e notizie aggiornate in tempo reale circa ogni mezz'ora.

ACCUSE INFONDATE

Qui sotto, il comunicato di autodenuncia del 26 aprile 2021: «Meduza is a foreign agent now» (*Meduza* è un agente straniero).



Sul proprio canale Telegram invece, oltre a notizie flash e approfondimenti con fotografie e video, vi è ogni sera un riassunto per punti delle notizie principali della giornata.

Su YouTube, i fenomeni più interessanti sono le redazioni giornalistiche e i canali personali di politici, singoli giornalisti e blogger-divulgatori. Per quanto riguarda le redazioni, si tratta di veri e propri canali televisivi che presentano solitamente un'impostazione da telegiornale o video-inchiesta. Tra i più noti vi sono *Nastoljaščee Vremja*, *Naval'nyj LIVE*, *Redakcija*. I primi due contano poco più di tre milioni di iscritti. *Nastoljaščee Vremja*, nella propria descrizione, afferma di affrontare gli argomenti aggirati dai *media* ufficiali e di promuovere una sorta di pluralismo, offrendo uno spettro completo di opinioni e commenti riguardo a tematiche controverse. Negli ultimi mesi il *focus* del canale è rivolto quasi esclusivamente alla guerra e ai ri-

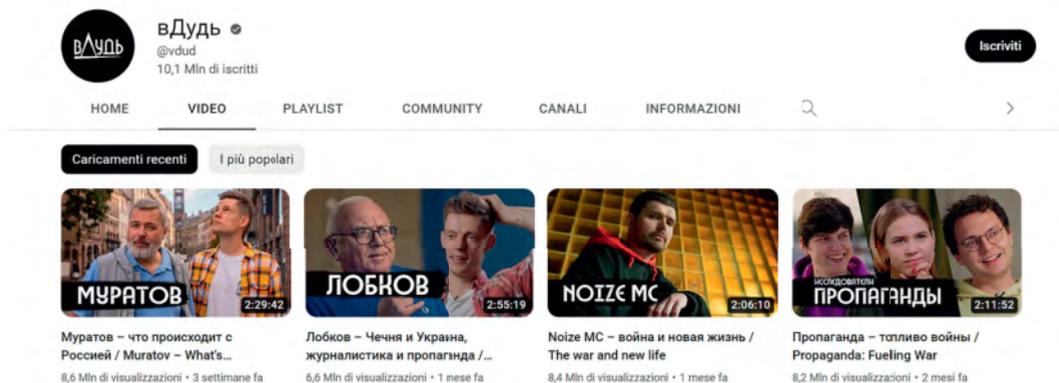
svolti interni del conflitto, come ad esempio la mobilitazione e la possibile introduzione della legge marziale. *Naval'nyj LIVE*, canale della squadra dell'oppositore Aleksej Naval'nyj, del quale vedremo anche il canale personale, ha, per forza di cose, un'impostazione più politica, e nei suoi servizi dichiara di dire la verità su politica e corruzione. *Redakcija* è invece un canale gestito dal giornalista Aleksej Pivovarov, dichiarato di recente agente straniero. Il canale supera i 3,5 milioni di iscritti e propone report settimanali in cui lo stesso Pivovarov espone e commenta le notizie principali in video di circa quaranta minuti ciascuno, con l'aggiunta di due video di approfondimento, con la cadenza di uno ogni due tre giorni, in cui altri colleghi giornalisti discutono di argomenti diversi (tra gli ultimi video pubblicati un profilo storico della città di Cherson e una video-inchiesta sulle tecniche di manipolazione psicologica dei cittadini utilizzate dallo

Stato). I canali personali sono invece di due tipi: vi sono i canali dei politici di opposizione, come quelli di Aleksej Naval'nyj e Il'ja Jašin, e quelli di giornalisti o divulgatori, tra cui Il'ja Varlamov, Maksim Kac, Jurij Dud' e Elizaveta Osetinskaja. I primi, non avendo possibilità di esprimersi ufficialmente poiché esclusi dalla politica russa, hanno trovato modo di farsi sentire sul web. Il caso più famoso è quello di Aleksej Naval'nyj, il cui canale ha oltre 6 milioni di iscritti. Nei suoi video Naval'nyj si batte – dopo l'incarcerazione del febbraio 2021 è la sua squadra a mantenere attivo il canale – contro la corruzione del sistema politico vigente in Russia, e in particolare contro il presidente Vladimir Putin. Il pubblico che riesce a raggiungere, non solo russo ma anche internazionale, è enorme. Tra i video più visti vi sono quello della telefonata al membro dell'FSB che lo ha avvelenato nell'agosto 2020 e quello riguardo al lussuosissimo palazzo di Putin sul Mar Nero, che hanno raggiunto rispettivamente 29 e 125 milioni di visualizzazioni. Il canale di Jašin conta invece un milione e mezzo di iscritti. Anche in questo caso gli argomenti principali sono la politica e l'abuso di potere da parte del governo e del presidente. Dal 24 febbraio tutti i suoi video hanno come tema la guerra. Il 9 dicembre 2022 Jašin è stato condannato a otto anni e mezzo di carcere per aver parlato, in uno stream in diretta, del massacro di Buča. Il video della diretta e il video dell'*ultima parola* del politico in tribunale sono stati visti al momento da più di un milione e mezzo di persone. Il'ja Varlamov è un videoblogger e giornalista con una formazione da architetto e urbanista. Su YouTube dal 2008, Varlamov gestisce un canale attivis-

simo, con 4,1 milioni di iscritti, sul quale pubblica quattro video a settimana. Nella propria presentazione il blogger afferma di voler raccontare come si vive in Russia e nel mondo. In effetti, nei suoi video Varlamov affronta temi molto eterogenei (negli ultimi video si affrontano le elezioni in Kazakistan, la guerra in Ucraina, ci si sofferma sul corso del dollaro e su fatti o episodi curiosi dell'Unione Sovietica). Il suo progetto di punta è una rubrica settimanale, *Čë proischodit* (*Cosa sta succedendo*), in cui Varlamov in modo dettagliato e molto informale – ancora negli ultimi video lo si vede su una spiaggia thailandese o in casa alle prese col suo gatto – parla per due ore e mezza di alcune notizie scelte tra le più importanti della settimana (l'episodio pubblicato il 5 dicembre 2022 era intitolato: *Cosa sta succedendo #145| Kudrin si prende "Yandex", "Dožd" viene espulso dalla Lettonia, Le proteste in Iran*). Anche Maksim Kac sul suo canale (1,6 milioni di iscritti) parla di argomenti vari che spaziano dall'attualità alla storia, con un *focus* rivolto maggiormente a ciò che accade in Russia ma senza tralasciare gli avvenimenti che interessano altri Paesi, come, per esempio, le attuali proteste in Iran. Lo stile di Kac è leggermente diverso da quello di Varlamov; si tratta di video più brevi (tra i dieci e i trenta minuti), a cadenza quasi giornaliera, in cui il blogger, ex politico e attivista, si presenta sempre alla scrivania, con un'impostazione più simile a quella di Naval'nyj e Jašin. Tutti i video sono sottotitolati in inglese, e possono dunque essere fruiti anche da un pubblico non russofono. I due blogger hanno un pubblico molto fidelizzato, i loro video superano molto spesso il milione di visualizzazioni. Esiste

PICCHI DA 30 MILIONI DI VISUALIZZAZIONI

Qui sotto, il canale YouTube di Jurij Dud', format basato su interviste. Jurij Dud' è un blogger e giornalista anche sportivo tra i più popolari in Russia, con oltre 10 milioni di iscritti e con video che superano puntualmente i 5 milioni di visualizzazioni, arrivando a picchi di 30 milioni.



inoltre la possibilità di supportarli tramite Patreon, e le donazioni di supporto danno accesso a chat esclusive in cui chiunque ha la possibilità di fare domande e approfondire qualsiasi argomento. I canali di Jurij Dud' e Elizaveta Osetinskaja, *vDud'* e *Russkie norm!*, presentano un format diverso e sono entrambi basati su interviste. Jurij Dud', blogger e giornalista anche sportivo, è uno degli youtuber più popolari in Russia, con oltre 10 milioni di iscritti e con video che superano puntualmente i 5 milioni di visualizzazioni, arrivando a picchi di 30 milioni. Quelle di Dud' sono interviste lunghe, si va generalmente dall'ora e mezza alle tre ore, a importanti esponenti del mondo culturale, musicale e politico di lingua russa; si ricordano ad esempio le interviste al già citato Dmitrij Muratov, giornalista e direttore di *Novaja Gazeta*, insignito del premio Nobel per la Pace nel 2021, allo scrittore Boris Akunin, a Maša Gessen, figura di spicco del panorama letterario e giornalistico, al regista Kirill Serebrennikov e ai trapper FACE e Morgenštern. Dud' si è da subito esposto contro la guerra ed è in seguito stato iscrit-

to tra gli agenti stranieri. Lo stesso è accaduto a Elizaveta Osetinskaja. *Russkie norm!*, il canale di Osetinskaja, è basato su interviste della durata di circa due ore ciascuna, condotte dalla stessa giornalista, ex redattrice di *Forbes Russia* e *RBC*, ad alcuni tra i personaggi più in vista del mondo russofono per quanto riguarda soprattutto l'ambito economico, politico e tecnico-scientifico. Anche *Russkie norm!* raggiunge un pubblico molto vasto: uno degli ultimi video pubblicati, un'intervista al già citato Michail Chodorkovskij, ha raggiunto il milione e mezzo di visualizzazioni in appena dieci giorni.

YouTube e Telegram si rivelano dunque, accanto ai siti tradizionali, mezzi di comunicazione e trasmissione preziosi, e imprescindibili, per l'informazione indipendente nel panorama russo contemporaneo. I due canali permettono infatti di aggirare la censura e le restrizioni governative, e di trasmettere messaggi alternativi rispetto a quelli della propaganda governativa a un pubblico vastissimo ed eterogeneo, in Russia e fuori dalla Russia.

Riccardo Mini

IL RISORGIMENTO E L'ITALIA UNITA NELLA STAMPA STRANIERA DELL'OTTOCENTO

PER LA CAUSA ITALIANA

DA MARGARET FULLER E CRISTINA DI BELGIOJOSO
A JESSIE WHITE MARIO: CONTRIBUIRONO ALLA
"LOTTA" ANCHE RACCONTANDO A LETTORI LONTANI
L'ANELITO DI LIBERTÀ CHE ANIMAVA LA PENISOLA

di *MARIACHIARA FUGAZZA*

Margaret Fuller e Cristina Trivulzio di Belgiojoso
Il 19 luglio 1850 la nave *Elizabeth* proveniente dall'Europa fece naufragio in prossimità del rientro a New York. Tra le vittime della sciagura vi furono una giornalista statunitense di quarant'anni, Margaret Fuller, il marchese italiano Giovanni Angelo Ossoli, marito di lei, e il loro figlioletto nato nel 1848. Dotata di notevole cultura e impegnata nella questione femminile, Margaret era arrivata nel 1846 nel vecchio continente. Qui aveva espresso la sua passione per la causa della libertà dei popoli e in particolare per la situazione italiana, sulla quale inviava periodicamente da Roma corrispondenze alla testata *New York Daily Tribune*, di cui era collaboratrice.

La Repubblica romana, proclamata nel febbraio 1849 e strenuamente difesa dai volontari, l'aveva indotta a un coinvolgimento crescente. Mentre iniziava l'assedio francese, aveva accettato l'incarico di organizzare i soccorsi ai feriti in uno degli ospedali cittadini, il Fatebenefratelli, adoperandosi al pari di altre donne coordinate da Cristina Trivulzio di Belgiojoso. Ai primi di luglio 1849 la Repubblica cadde. In conseguenza dei fatti intervenuti, Margaret programmò il rientro negli Stati Uniti. Nel disastro che con i suoi cari le costò la vita, andarono distrutte anche le carte che aveva con sé e che era intenzionata a utilizzare per la stesura di una storia dell'esperienza romana. Se i suoi progetti furono troncati dalla sorte, la sua traiettoria esistenziale e intellettuale ha su-

GLI "ANGELI" DELLA REPUBBLICA ROMANA

Qui sotto, Cristina Trivulzio di Belgiojoso, ritratto di Vincent Vidal, 1835 circa, Castello di Masino, Caravino (Torino), e, a destra, Margaret Fuller in un dagherrotipo di John Plumbe Jr., 1846.



scitato nel tempo un prolungato interesse. Lo confermano le riedizioni delle comunicazioni da lei inviate, fonte di notizie sulla sua biografia e sulle vicende di Roma (ad esempio, M. Fuller, *“These sad but glorious days”. Dispatches from Europe, 1846-1850*, a cura di L. J. Reynolds e S. Belasco Smith, New Haven-London, Yale University Press, 1991).

Successivamente al tragico evento che segnò il destino di Margaret, il giornale che si era valso della sua collaborazione annunciò che avrebbe accolto lettere di “Madame Belgiojoso”, la quale durante le giornate romane era stata in contatto con lei, guidando l’assistenza sanitaria ai feriti. In effetti *New York Daily Tribune* pubblicò tali corrispondenze a partire dal 2 settembre 1850 e attraverso alcune pause fino al novembre 1853.

Il titolo *Letters of an Exile* si riferisce al fatto che, dopo la fine della Repubblica, allontanandosi da Roma Cristina Trivulzio intraprese un nuovo esilio. Sue mete furono Malta, Atene, Costantinopoli e infine una sperduta località anatolica, dove rimase per vari anni. Il giornalismo come strumento di propaganda, di partecipazione alle lotte patriottiche e di ripensamento di ciò che aveva vissuto era una dimensione che aveva ampiamente sperimentato.

Molto intenso era stato il ricorso della principessa alla stampa nella fase che aveva preceduto la stagione rivoluzionaria e nelle giornate delle sollevazioni quarantottesche. Già nel 1848, ripensando alla sconfitta con cui si era conclusa la campagna contro l’Austria, aveva pubblicato in Francia un resoconto nel *National* e soprattutto



aveva avviato una sequenza di saggi nella *Revue des Deux Mondes*. Anche riguardo agli avvenimenti che la coinvolsero a Roma l'anno successivo scrisse lettere e testimonianze, alle quali fece seguire le riflessioni stese in terra turca. Punto di partenza dei nuovi testi erano considerazioni sulla situazione politica del momento. L'analisi toccava la condizione di varie parti d'Italia e d'Europa ed esprimeva una netta avversione per la Francia, sia per il ruolo svolto nel determinare le sorti della Repubblica romana, sia per le prospettive proprie del Paese, con pesanti critiche a Luigi Napoleone e alle conseguenze del consolidamento del potere di quest'ultimo. Accanto alle corrispondenze destinate agli Stati Uniti, altre erano diffuse in ambito francese. Parallelamente all'esordio della collaborazione americana, Cristina teneva infatti con l'amica Caroline Jaubert uno scambio epistolare, che venne pubblicato in ventitré puntate fra il settembre e l'ottobre 1850 nel feuilleton del *National*

sotto il titolo *Souvenirs dans l'exil*.

I testi inviati dalla Turchia davano ampio spazio ad aspetti del mondo che l'autrice aveva di fronte: un filone orientale che avrebbe avuto molta importanza nelle sue pagine. In uno stato d'animo che oscillava tra il desiderio di ricevere notizie, l'agitazione per la situazione presente e l'ansia per il futuro, erano frequenti le sue osservazioni sulla nuova realtà con la quale si confrontava, miste a impressioni e ricordi di un più o meno recente passato. Non pochi erano i passi riguardanti i caratteri della società turca, con attenzione rivolta soprattutto alla

condizione delle donne. In seguito argomenti analoghi, compreso il resoconto di un viaggio a Gerusalemme, furono materia di contributi dell'aristocratica milanese usciti come altri precedenti nella *Revue des Deux Mondes* e poi raccolti in edizione a sé (*Asie Mineure et Syrie: souvenirs de voyages* par M.me la Princesse de Belgiojoso, Paris, M. Lévy Frères, 1858). Situazioni e personaggi osservati furono per la stessa spunti anche per alcune prove letterarie, sfociate in racconti pure ospitati dalla *Revue*.

La fase dell'unificazione italiana la indusse a fare ritorno in Italia. Ancora attiva nella scrittura, nell'ultima parte della vita, fino alla morte, avvenuta nel 1871, collaborò con varie testate e pubblicò saggi come *Osservazioni sullo stato attuale dell'Italia e sul suo avvenire* del 1868, in cui tentò bilanci sul cammino compiuto dalla nazione. Altro suo testo significativo fu *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* del 1866, nel quale discusse temi legati alla

situazione femminile, esprimendosi in termini realistici rispetto alle possibilità di cambiamento.

Nella ormai estesa letteratura a lei dedicata, le sue produzioni giornalistiche e saggistiche sono state oggetto di attenzione, con frequenti ma non sistematiche ripubblicazioni. Mentre ad esempio ciò che è uscito in Italia e in Francia è stato più volte ripreso, le corrispondenze americane sono state identificate ed esaminate solo in anni relativamente recenti (nella rivista *Storia in Lombardia* n. 3/2010 da un ricercatore, Sandro Fortunati, che da tempo si dedica alla raccolta di materiali e documenti legati a questa figura e cura il sito web a lei intitolato www.cristinabelgiojoso.it).

Jessie White Mario

Nel periodo seguito alla morte di Margaret Fuller e coincidente con la permanenza di Cristina Trivulzio Belgiojoso in Turchia, un'altra giornalista di una generazione più giovane cominciò ad assumere un ruolo significativo. Era l'inglese Jessie White che, nata nel 1832 in un piccolo centro nelle vicinanze di Portsmouth, aveva compiuto gli studi in sedi diverse. Viaggiando e approfondendo la sua formazione si era andata sempre più interessando alla situazione dell'Italia, dove venne una prima volta nel 1854, accostandosi soprattutto al pensiero di Mazzini. Grande fu il suo impegno nel reperimento di fondi e nella scrittura a favore della causa nazionale che aveva deciso di sostenere, come dimostrò la serie di articoli affidati al *Daily News* di Londra nel



1856-57.

In contatto con vari esponenti tra cui Carlo Pisacane, nel 1857 a Genova la giovane fu arrestata con l'accusa di coinvolgimento nella cospirazione mazziniana e di concorso nell'organizzazione della spedizione di Sapri. Nella città ligure conobbe il patriota veneto Alberto Mario, anch'egli incarcerato, al quale si unì in matrimonio dopo la liberazione e il ritorno in Inghilterra. Fece quindi con il marito un giro di propaganda negli Stati Uniti, interrotto dalle notizie della guerra del 1859 all'Austria, che determinò il rientro in Italia, dove gli spostamenti in varie località non evitarono loro la carcerazione. Ottenuta la libertà ma costretti ad allontanarsi, i due si rifugiarono a Lugano, dove vissero per qualche tempo in contatto con Carlo Cattaneo.

Nuove svolte decisive erano alle porte: nel 1860 i fatti in corso li indussero a raggiungere la Sicilia e a seguire l'impresa dei Mille, nella quale Jessie si prodigò nell'assistenza ai feriti. La loro

scelta di affiancare Garibaldi durò nella fase successiva alla proclamazione del Regno d'Italia; continuava intanto la collaborazione di entrambi i coniugi con varie testate, essendo lo stesso Alberto impegnato nell'attività giornalistica. Certamente



importante è il fatto che Jessie, attingendo all'esperienza diretta e ai materiali accumulati, divenne biografa di alcuni dei protagonisti del cammino nazionale, da Garibaldi a Mazzini, da Giovanni Nicotera a Carlo Cattaneo e ad Agostino Bertani. Sua cura fu inoltre la pubblicazione con l'aiuto di Giosue Carducci di scritti del marito, morto nel 1883.

Un dato da sottolineare è l'attenzione parallelamente da lei rivolta allo stato delle popolazioni italiane. L'esperienza del 1860 nel Sud le aveva dato occasione di osservare direttamente le condizioni di vita degli abitanti. Il che la portò a concentrarsi sulla necessità, accanto all'obiettivo politico, di un percorso di trasformazione sociale. Nel periodo seguente i suoi testi si soffermarono ancora su tali problemi. L'analisi dei quartieri popolari di Napoli, condotta per impulso di Pasquale Villari, sfociò nei resoconti usciti sulla stampa e quindi raccolti da Jessie nel volume *La miseria in Napoli*, edito nel 1877.

Negli anni postunitari il suo sguardo continuò a posarsi sugli aspetti più critici della società e sul-



le esigenze più pressanti come la lotta a criminalità e analfabetismo, l'assistenza all'infanzia, le questioni sanitarie. Molto vivo fu il suo interessamento allo stato di alcune categorie quali i lavoratori delle solfatare siciliane. La sua sensibilità la rendeva attenta alle

carenze che colpiva-

no anche parti differenti d'Italia, come mostrano gli articoli dedicati alle agitazioni nel Mantovano e nel Polesine. Significativa a questo proposito fu la collaborazione con Agostino Bertani, promotore dell'analisi delle condizioni dei lavoratori della terra nel quadro dell'inchiesta agraria Jacini. I contributi della giornalista inglese sulle emergenze della Penisola, frutto in molti casi di osservazioni dirette, si trovano raggruppati in una raccolta che offre una panoramica d'insieme su questo importante filone della sua attività (J. White Mario, *Le inchieste sociali*, a cura di P. L. Bagatin, Treviso, Antilia, 2015).

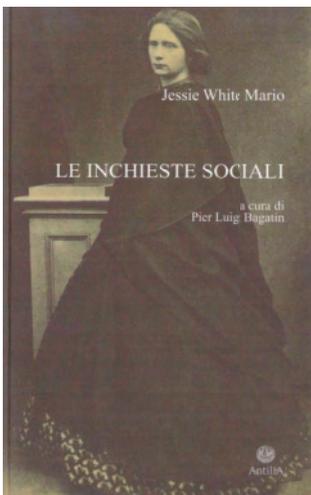
La varietà di argomenti che aveva approfondito fu la materia a cui la stessa attinse per gli articoli pubblicati non solo sulla stampa italiana, ma anche all'estero e in particolare negli Stati Uniti. Di rilievo la collaborazione – avviata nel 1866 e destinata pur tra discontinuità e interruzioni a durare un quarantennio – con la testata statunitense *The Nation*, un settimanale fondato nel 1865 ad opera di Edwin Lawrence Godkin allo

Nella pagina accanto, da sinistra, *New York Daily Tribune*, 2 settembre 1850, col primo articolo di Cristina Trivulzio di Belgiojoso, *Letters of an Exile*; *The Nation*, 4 gennaio 1866, testata statunitense con cui collaborò a lungo Jessie White Mario. Qui sotto, la copertina del volume *Le inchieste sociali*, a cura di P. L. Bagatin, Treviso, Antilia, 2015.

scopo di affrontare temi al centro della vita americana e di aggiornare il pubblico sulle questioni aperte in ambito europeo.

Nella serie di oltre centoquaranta pezzi dovuti a Jessie White apparsi in quattro decenni nella rivista si ritrovano tutti i principali motivi che furono alla base dei suoi lavori: l'intento di presentare episodi e personaggi del Risorgimento italiano, poi protagonisti della vita del nuovo Stato, e parallelamente di disegnare la realtà della Penisola dal punto di vista giuridico, sociale ed economico. Non mancano riferimenti ad aspetti specifici come l'Esposizione industriale di Milano, oggetto di un articolo del maggio 1881. Da segnalare nel corso del tempo testi sulla condizione delle donne italiane. Il desiderio di rispondere alle esigenze dei lettori spinse Jessie ad affrontare anche il campo artistico e letterario.

Il soggiorno stabilmente fissato nell'ultima fase della vita a Firenze, dove insegnava lingua inglese, le diede nuovo alimento per trattare questi contenuti, mentre rimaneva viva la specifica attenzione per l'evoluzione politica del Paese e per la classe dirigente che ne guidava il cammino. L'ultimo pezzo uscito oltreoceano poco dopo la morte dell'autrice, avvenuta nel 1906, diede modo al periodico di rendere omaggio alla sua figura e alla sua testimonianza (sugli articoli da lei destinati a *The Nation* è disponibile un'edizione, *La "nuova Italia" nelle corrispondenze america-*



ne di Jessie White Mario (1866-1906), a cura di I. Biagianti, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1999).

Tre anni dopo la sua scomparsa vide la luce in Inghilterra una raccolta postuma di scritti, riordinati secondo le tappe principali del percorso unitario cui aveva rivolto il suo interesse (*J. White Mario, The Birth of Modern Italy. Posthumous papers*, edited, with introduction, notes and epilogue by the duke Litta-Visconti-Arese, London-Leipzig, T. Fisher Unwin, 1909). Con Jessie White veniva meno una figura che era stata testimone di momenti decisivi del-

la recente storia d'Italia. Prima di lei altre donne come Margaret Fuller e Cristina di Belgiojoso avevano seguito da vicino momenti salienti del Risorgimento e avevano fatto ricorso agli strumenti del giornalismo per coinvolgere l'opinione pubblica di altri Paesi. Nel caso di Jessie, la lunga traiettoria biografica le diede modo di testimoniare per oltre un quarantennio la vita del nuovo Regno. Attraverso la collaborazione con *The Nation* poté seguire i passi di uno Stato in costruzione, da osservare nelle espressioni politiche e istituzionali, ma anche nelle esperienze culturali e nel profilo sociale della popolazione: il ritratto di una nazione dall'importante passato, chiamata a condurre una grande lotta contro i disagi e le arretratezze che ancora affliggevano larghe masse.

Mariachiara Fugazza

BAMBINI TRA PROPAGANDA, PEDAGOGIA
E POLITICAMENTE SCORRETTO

GIORNALINI IN GUERRA

OGGI SI EDUCANO I GIOVANI A PACE E TOLLERANZA. NEL PERIODO FASCISTA, MA ANCHE PRIMA, LE RIVISTE PER I PICCOLI FOMENTAVANO IL RAZZISMO E RACCONTAVANO LA GUERRA COME ATTO DI EROISMO

di MATTIA LUIGI BELGIO

È concetto diffuso nel caso della stampa per bambini, che tutto il contenuto offerto come notizia o intrattenimento venga pedagogicamente filtrato per togliere tutto ciò che secondo i moderni principi non è adatto alla lettura o alla vista per motivi d'età e quindi debba essere censurato. Perciò, la maggior parte dei periodici filtrano i contenuti e offrono al pubblico lettore quelli più adatti in base a chi legge quel particolare giornale. Tutto ciò che riguarda la guerra, come nel caso dell'attuale crisi Ucraina, viene preventivamente esaminato e non si trova normalmente nei settimanali dedicati ai bambini, come ad esempio *Topolino*. Questo però non accadeva cento anni fa, quando le riviste italiane per bambini erano nate da pochi decenni e i contenuti pubblicati

erano talmente differenti dai canoni attuali da far storcere il naso a qualsiasi lettore a noi contemporaneo. Nei giornalini e nei mensili per bambini si potevano tranquillamente trovare riferimenti alla guerra, alla giustificazione del colonialismo italiano, alle differenze razziali oltre che a storie di avventure in terre straniere dove i protagonisti compivano ogni sorta di burla alla popolazione locale. Questi contenuti erano molto diffusi nei giornali per bambini come il *Corriere dei Piccoli*, nei quali possono essere ritrovati nelle forme più svariate.

Qual era lo scopo nell'offrire questo tipo di contenuti? Molto chiaramente l'interesse era quello di sfruttare una forte propaganda nazionalistica per fomentare uno spirito patriottico che mancava nei giovani italiani di un Regno nato solo da

Qui sotto, tavola di Antonio Rubino, tra i primi collaboratori del *Corriere dei Piccoli*, per il quale disegna la testata, divenendone autore di punta e pubblicandovi numerose illustrazioni, rubriche e una serie di personaggi che lo rendono il più noto creatore di tavole per l'infanzia.

una cinquantina d'anni. Mettere in luce un'Italia coloniale forte sugli altri popoli contribuiva a questo processo. Si nota sia nelle prime pubblicazioni del *Corriere dei Piccoli* nel 1908, sia nelle seguenti annate, un tono sempre più nazionalistico e incalzante all'avvicinarsi del primo conflitto mondiale.

Quali riviste caratterizzavano il panorama italiano delle pubblicazioni giornalistiche per bambini e adolescenti nella prima metà del XX secolo?

Il *Corriere dei Piccoli* fu una rivista settimanale per bambini, nata nel 1908 per mano di Silvio Spaventa Filippi e pubblicata con tale cadenza fino al 1995, salvo brevi interruzioni. Lo scopo della rivista era quello di formare ed educare pedagogicamente i giovani lettori. Assoluta protagonista nel suo settore di pubblicazioni, fu per molti la principale lettura settimanale della loro infanzia. In Italia ebbe diverse riviste concorrenti nel suo genere. *L'Intrepido*, ad esempio, fu un'altra importante rivista che dagli anni Trenta agli anni Novanta, sotto l'editrice Universo, pubblicò settimanalmente fumetti d'avventure per bambini e adolescenti. Negli stessi anni venne pubblicata anche la rivista *Il Monello* con contenuti simili.

Ponendo di nuovo l'attenzione sul *Corriere dei Piccoli*, protagonista e principale modello per l'argomento di cui si tratta, possiamo notare come le prime pubblicazioni avessero quale tema



centrale il colonialismo africano e le avventure esplorative in terra d'Africa, il cui riscontro si può trovare nelle rubriche, nei racconti d'avventure e nei fumetti. Principale protagonista dei primi fumetti è Bilbolbul, caricatura di un ragazzino africano, nato dalla penna di Attilio Mussino. Questi fumetti presentano la caricatura della guerra di Libia, raccontando una guerra giocosa, presentando un colonialismo italiano benefattore. Si irridono i costumi degli abitanti del luogo e ci si fa scherno degli animali "selvatici" di questo continente. La guerra e il colonialismo sono rappresentati come una burla divertente e questo processo di trasformazione da dramma in divertimento scherzoso, si ritrova onnipresente nel periodo della Grande guerra. Tale approccio serviva a ottenere il sostegno della popolazione alle azioni del governo; così la stampa, tramite fumetti, articoli e storie divertenti, costituiva il mezzo

più efficace in quel momento, soprattutto per comunicare con le fasce d'età più basse della popolazione. Durante la Prima guerra mondiale, mentre i padri di famiglia muoiono al fronte, i giovani lettori si divertono ridendo dell'Austria. Come spiega molto bene Fabiana Loparco nel suo *I bambini e la guerra*, pubblicato da Nerbini nel 2011, il *Corriere dei Piccoli* fu la rivista che più delle altre si fece carico di questo compito. Allegata al *Corriere della Sera*, nel periodo precedente all'entrata in guerra dell'Italia, sostenne posizioni neutraliste contrarie alla guerra, salvo poi cambiare schieramento dopo l'entrata del Paese nel conflitto. La posizione del *Corriere della Sera* fu molto importante perché, letto in tutto il Paese, fu capace di influenzare le idee di milioni di persone. I giornali cartacei erano la principale fonte di informazione scritta e perciò avevano un ruolo cruciale nello spingere i cittadini e il governo a compiere determinate scelte e sostenere certe posizioni. Luigi Albertini, direttore del *Corriere*, in un primo momento successivo all'attentato di Sarajevo (28 giugno 1914), che provocò lo scoppio del conflitto mondiale, vide nella neutralità maggiori vantaggi per la causa nazionale. Successivamente, collegando l'entrata in guerra dell'Italia alla possibile soddisfazione delle ambizioni nazionali in caso di vittoria, schierò il *Corriere* su posizioni apertamente interventiste, muovendo di conseguenza verso le stesse anche il *Corrierino*. Utilizzando le storie e i racconti dei giovani personaggi del *Corriere dei Piccoli*, già conosciuti dai lettori, i cui principali autori erano Attilio Mussino e Antonio Rubino, il *Corrierino* spingeva i bambini a impersonarsi nei protagonisti vincitori delle sue

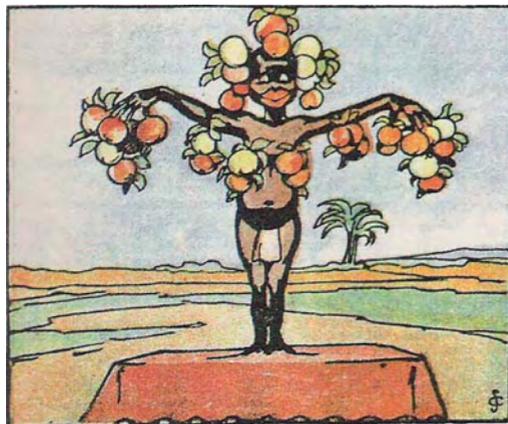
storie festose e allegre, i cui toni non rasentano mai quelli della vera vita di trincea. I personaggi imitano le gesta degli adulti in modo giocoso avvicinando un evento terribile al mondo felice dei bambini.

Prima Bilbolbul, ora Schizzo (sempre dalla penna di Mussino) e Italino (ideato e disegnato da Rubino) combattono a colpi di scherzi tra filo spinato, bombe e generali cattivissimi quanto facilmente turlupinati, mentre difendono l'Italia, baluardo della civiltà, contro un Impero austro-ungarico brutale, bestiale e disumano ma, soprattutto, puntualmente impacciato. Sia nella figura dei suoi generali sia dei simboli stessi. L'aquila bicefala è spesso bistrattata dai personaggi italiani. Questa propaganda, riscontrabile in tanti numeri del *Corrierino* di quegli anni, era voluta e giustificata per sostenere il fronte interno, che doveva essere spinto a supportare la guerra fisicamente, tramite il lavoro di intere famiglie impiegate nell'industria bellica e, moralmente, soprattutto nei momenti difficili delle sconfitte quali per esempio Caporetto. Formare nuovi bambini-soldato avrebbe garantito un sostegno in termini di numeri per le guerre future. Forse anche a causa di un'educazione bellicista, le nuove generazioni cresciute durante la Grande guerra furono in parte poi le stesse generazioni sostenitrici dei movimenti di massa di stampo nazionalista che portarono al secondo conflitto mondiale.

La Seconda guerra mondiale vede riproposti gli stessi meccanismi e gli stessi contenuti nelle riviste per ragazzi. Si giustificano le aggressioni al nemico, si sostiene il fronte interno, si dedicano pagine agli articoli sulle iniziative intraprese a sostegno della guerra così come capitò per il pri-

mo conflitto mondiale. Vengono proposti nelle pagine gli stessi giochi a tema bellico con innovazioni e tecnologie disparate. Dopo lo sbarco alleato in Sicilia, avvenuto nel luglio 1943, e il conseguente crollo del fascismo come governo e come movimento nazionale, la stampa giocò un ruolo rilevante nel sostegno delle fazioni in campo nell'uno e nell'altro fronte interno. Nel *Topolino* numero 558, pubblicato il 24 agosto 1943, possiamo vedere un esempio di come la stampa repubblicana sostenga la propria fazione proponendo un fumetto con protagonisti dei sommergibilisti italiani. Nella breve storia, l'equipaggio scorge degli aerei americani dirigersi verso l'Italia e, dopo aver chiesto spiegazioni al capitano, si scopre che l'Italia è sotto bombardamento alleato. Così, con una semplice vignetta si spiegava ai bambini il motivo dei bombardamenti sulle loro città, rassicurandoli che i soldati italiani sarebbero stati in ogni caso in grado di difenderli. Queste storie sostituirono completamente i personaggi Disney del *Topolino* a cui siamo oggi abituati.

Nel dopoguerra, l'esigenza di ottenere, tramite mezzo stampa, un consenso e un sostegno allo sforzo bellico venne meno. Conseguentemente verrebbe da pensare che cessi quasi totalmente la presenza del tema "guerra" nelle storie, nei fumetti, negli articoli dei giornali e nelle riviste per bambini e adolescenti. In realtà, la guerra come tematica rimase ricorrente, soprattutto con l'accendersi della Guerra fredda, che vide un Occidente schierato nel blocco compatto del Patto Atlantico (4 aprile 1949). Di contro, tutti quegli Stati che non si schierarono con gli Stati Uniti ma presero una posizione antagonista, trovarono



5. Studia molto e un po' si svaga; Dramai lo vedon tutti.
la mamma n'è lieta e paga! Bilbolbul dà buoni frutti!

nel Patto di Varsavia (14 maggio 1955) a guida sovietica una risposta allo schieramento occidentale. Questa contrapposizione di sfere di influenza generò numerosi attriti nel continente europeo, provocando una ripresa del lavoro della propaganda di ciascuno Stato a favore del blocco di appartenenza, pur con resistenze di alcuni partiti politici che fecero sentire, anche tramite mezzo stampa, la loro voce. La paura di un conflitto tra i due blocchi alimentò sia la voce della propaganda sia la voce di coloro che si schierarono in posizione opposta.

Tutto si intensificò negli anni caldi della Guerra fredda: gli anni Sessanta. Il rischio di un'*escalation* militare portò la stampa ad occuparsi massicciamente del problema. Ritornarono, alcuni contenuti a tema militare nelle riviste per l'infanzia. Vi erano nuovi scenari da spiegare e raccon-

tare ai bambini italiani, soprattutto quelli legati al rischio di una guerra atomica di cui tutti parlavano. Il *Corriere dei Piccoli* si dimostra di nuovo protagonista nello spiegare ai bambini italiani i nuovi eventi. Ad essi dedica infatti interi articoli, sul modello degli articoli di stampo bellico che parlavano delle iniziative nel fronte interno, durante la Prima guerra mondiale. I contenuti, leggermente diversi per via dell'epoca storica, ricalcano lo stile degli articoli a sostegno di un eventuale nuovo evento bellico pubblicati durante le due guerre mondiali. Si enfatizzano le tecnologie a disposizione degli alleati, si forniscono istruzioni per costruire mezzi militari giocattolo e i fumetti sono immersi nel contesto contemporaneo affrontando tematiche che lo richiamano. Un buon esempio lo offre il numero 1 del 3 gennaio 1960 del *Corriere dei Piccoli*. In prima pagina un fumetto in otto riquadri mostra una felice rappresentazione della corsa allo Spazio, là dove la Guerra fredda si combatteva a colpi di tecnologia e scienza applicata. A pagina 8 di quel numero, due articoli forniscono un buon esempio: il primo invita a costruire un aeroplanino da caccia Fiat G-91, all'epoca il principale aereo militare dell'Aeronautica italiana, il secondo invece, il cui titolo è *Una nave atomica: il Savannah*, descrive la nuova tecnologia atomica in campo navale. Si parla delle qualità di questo naviglio, delle potenzialità dovute all'autonomia lunghissima, al basso consumo di uranio U-235 quale



combustibile, della sicurezza dovuta alla schermatura della sezione motore nucleare e del carburante le cui scorie rappresentavano all'epoca il principale problema non essendo facilmente smaltibili. Come si può vedere in quell'articolo, non si voleva parlare negativamente ma positivamente della tecnologia atomica, in un momento in cui essa rappresentava uno dei rischi maggiori per l'incolumità del mondo stesso.

Il *Corriere dei Piccoli* – come detto – non è stato il solo protagonista della stampa per ragazzi.

Dal 1949, anche *Topolino*, edito dalla Mondadori e pubblicato in formato di libretto, iniziò ad avere successo nelle vendite tanto da essere pubblicato settimanalmente dal 1960 in poi. *Topolino* contribuì alla causa occidentale nel periodo della Guerra fredda e, recentemente nel 2015, dopo l'invasione della Crimea ucraina da parte russa nel 2014. Abbiamo come esempio delle storie dedicate interamente alla questione Russia. Nell'ottobre 1957 viene pubblicata sul *Topolino* italiano la storia scritta da Carl Barks, *Zio Paperone e il tesoro sottozero*,

nella quale durante le loro avventure i personaggi Disney sono alle prese con gli abitanti, i militari e i sommergibili di Brutopia, caricatura dell'Unione Sovietica, presentata come nazione distopica e pericolosa. Questo tipo di propaganda viene ripreso in tempi recenti. Nel febbraio 2015 uscì infatti in edicola un *Topolino* contenente una storia in tre puntate, dal titolo *Topolino e l'Impero Sottozero*. Brutopia è ora sostituita da Gelonia,

Qui sotto, il primo numero del *Corriere dei Piccoli*, apparso il 27 dicembre 1908. Sotto, copertina de *Il Monello* e, nella pagina accanto, quella dell'*Intrepido*.

una nazione in grado di minacciare di conquistare l'intero mondo e che minaccia continuamente, tramite spie e agenti governativi, il protagonista e i suoi amici. Essi riescono a sventare, alla fine della storia, una catastrofe che richiama volutamente la guerra atomica. Oggi, a causa delle tensioni generate dalla crisi pandemica mondiale e, successivamente, dall'aggressione russa a uno Stato indipendente e riconosciuto come vicino al continente europeo, l'Ucraina, ci troviamo di nuovo in una situazione di tensione che molti paragonano alla crisi degli anni Sessanta. I principali giornali nazionali condannano le azioni della Russia e del suo governo, il cui presidente Vladimir Putin è il principale protagonista delle scelte che hanno condotto all'attuale evento bellico. I più importanti quotidiani nazionali, sebbene con qualche distinguo nelle proprie valutazioni, condannano chiaramente le scelte e le azioni recenti del presidente russo. Per quanto riguarda le pubblicazioni per ragazzi, non sembra vi siano ancora esempi degni di nota o assimilabili alla vecchia propaganda per influenzare l'opinione dei più piccoli. Tuttavia, vi è già vasta trattazione dell'argomento con le pubblicazioni nei giornali nazionali, le dirette dei tg nazionali e, soprattutto,



gli articoli e le immagini provenienti dal mondo di Internet, nuovo *medium* protagonista dell'informazione, ampiamente fruito dai giovani italiani, in cui possono essere rintracciati con immediatezza e facilità anche contenuti poco adatti alla fascia d'età dei minori. Ultimamente, a differenza delle modalità "mediate" utilizzate dal *Corriere dei Piccoli* cento anni fa, i giornali e i telegiornali mostrano immagini dirette della guerra e dell'inferno che i civili ucraini e i soldati di entrambe le fazioni sono costretti a vivere quotidianamente. Ad oggi, infatti, grazie all'ingresso di *media* sempre più tecnologici ed efficaci nel fornire informazioni immediate e facilmente reperibili, le modalità "storiche" con cui venivano offerte ai più piccoli determinate informazioni, non contemplano più i vecchi filtri propedeutici o propagandistici se non in alcuni casi specifici. I nuovi *media* hanno abbracciato un nuovo modo di fornire informazioni, più diretto e scevro da filtri.

Mattia Luigi Belgio

[L'articolo è stato realizzato a conclusione del laboratorio "Giornalismo e Storia"

tenuto nell'anno accademico 2021-2022 presso l'Università degli Studi di Milano]

DELITTO SU COMMISSIONE?

Nella pagina accanto, la giornalista del Tg3 e l'operatore tv Miran Hrovatin uccisi il 20 marzo 1994 in Somalia.

"MARTIRI" DEL GIORNALISMO D'INCHIESTA

LA MORTE DELL'INVIATA DEL TG3 E DELL'OPERATORE NELLA GUERRA CIVILE IN SOMALIA

TRAGEDIA NELLA TRAGEDIA

ILARIA ALPI E MIRAN HROVATIN: COSA SUCCESSE QUEL 20 MARZO 1994? E PERCHÉ? UN MISTERO IRRISOLTO, SENZA COLPEVOLI, TRA DEPISTAGGI E COLPI DI SCENA, CONDANNE E ASSOLUZIONI

di MARGHERITA RUGIERI

Un mistero lungo 28 anni, con ancora oggi molti interrogativi, quello dell'omicidio della giornalista del Tg3 Ilaria Alpi e dell'operatore tv Miran Hrovatin, avvenuto il 20 marzo 1994 a Mogadiscio, nel pieno della guerra civile in Somalia. Per parlare di questo caso, dobbiamo però osservare la travagliata situazione del Paese africano di quegli anni e come si è arrivati alla sanguinosa guerra civile scoppiata nel 1991.

Nazione già sotto scacco delle potenze straniere nel Diciannovesimo secolo, viene infatti divisa tra Francia, Impero britannico e quello denominato ancora come "Regno d'Italia". Dopo il secondo conflitto mondiale, la "neonata" ONU affida la Somalia a un'amministrazione possiamo dire "di transizione"; essa accompagnerà il Pa-

se verso l'indipendenza, ottenuta nel 1960 dall'unione delle ex colonie britanniche e italiane.

Questo processo porta alcune minoranze somale presenti nelle vicine Etiopia e Kenya ad unirsi al nuovo Stato. Ma la stagione democratica e di pace non è destinata a durare: nel 1969 il presidente Abdirashid Ali Shermarke viene assassinato da una sua guardia del corpo; a questo punto, dopo qualche giorno, l'esercito attua un colpo di Stato che porta al potere Mohammed Siad Barre, il quale instaura un governo di tipo "socialista". Ben presto, quello di Siad Barre si rivela essere un governo autoritario, che riesce a mettere contro i vari clan somali. Ciò porta nel 1978 a un primo tentativo di rovesciare il governo tramite un colpo di Stato militare, che però fallisce.

La situazione cambia negli anni Ottanta, quando il dittatore avrà una ferma opposizione da parte

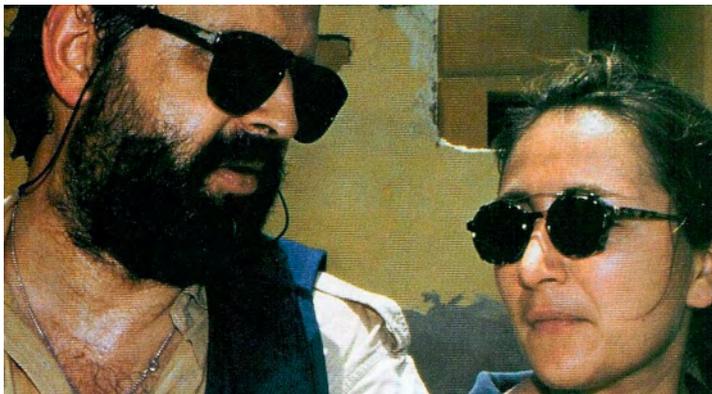
del Fronte democratico per la salvezza somala, che attraverso azioni di guerriglia, riuscirà a rovesciare il regime di Barre, che cade ufficialmente il 26 gennaio 1991.

Estromesso dal potere, l'ex dittatore fugge dal Paese, ormai sprofondato in una vera e propria guerra tra fazioni; nel frattempo la regione del Somaliland annuncia la sua indipendenza.

A quel punto la questione somala diventa un caso internazionale; ovviamente interviene l'ONU. Nell'aprile 1992 vi è il primo tentativo di mediazione per un cessate il fuoco e per proteggere gli aiuti umanitari (fondamentali, in quanto nel Paese si è diffusa rapidamente la carestia); la missione si chiama UNOSOM I, che però fallisce dopo qualche mese.

A dicembre inizia la missione UNITAF, comunemente conosciuta come Restore Hope (Ripartire la pace), sotto il comando degli Stati Uniti. Tra i vari Paesi che mandano le truppe, vi è anche l'Italia, con il contingente militare ITALFOR. La missione di pace non è facile, a causa, soprattutto, delle fazioni somale; tra gli obiettivi, oltre a portare cibo e medicinali, vi è quello di disarmare i vari gruppi armati somali.

Nel maggio del 1993 termina anche questa missione, che viene sostituita dalla UNOSOM II. Accadono però eventi tragici: a luglio tre soldati italiani perdono la vita nella famosa "battaglia del Checkpoint Pasta", in un'imboscata compiuta dagli uomini del "Signore della guerra" Mo-



ammed Farah Aidid; a settembre altri quattro soldati italiani cadono in un'imboscata presso il porto di Mogadiscio; in ottobre, durante quella che è passata alla storia come la "battaglia di Mogadiscio", gli uomini di Aidid (ritenuto un ostacolo per la pace) si scontrano con il contingente americano, abbattendo due elicotteri Black Hawk.

Nel 1994 inizia il ritiro delle truppe, prima da parte degli Stati Uniti, poi da parte degli altri Paesi. L'anno successivo, a gennaio, con l'operazione United Shield, inizia l'evacuazione del personale rimasto; la missione si conclude il 7 marzo.

Come in tutte le recenti guerre, nelle zone interessate vi sono giornalisti che raccontano quello che accade; nel dicembre 1992 arriva in Somalia la giornalista Ilaria Alpi, inviata di guerra per il Tg3. Farà numerosi viaggi in Somalia, fino a quel tragico 20 marzo 1994.

Dopo essere stata accompagnata dall'operatore tv Alberto Calvi, nel suo ultimo viaggio Ilaria è affiancata da Miran Hrovatin. Il 20 marzo 1994,

MISSIONE DI PACE

Qui sotto, l'inviata speciale in zone di guerra del Tg3 Ilaria Alpi con i militari impegnati per riportare la pace in Somalia.

"MARTIRI" DEL GIORNALISMO D'INCHIESTA



mentre sono a bordo di un'auto, vengono fermati da un'altra autovettura, dove scendono uomini armati che iniziano a sparare: i due muoiono. Perché una giornalista e un operatore, che stavano svolgendo il proprio lavoro, sono stati uccisi? Forse avevano scoperto qualcosa, ma qualcuno (non si sa chi) li ha messi a tacere. Alcuni giorni prima della loro morte, Ilaria e Miran si sono recati a Bosaso, in quanto si parla di una nave sequestrata; non è una nave qualsiasi, ma un peschereccio donato dall'Italia alla Somalia. A Bosaso, Ilaria intervista il sultano Abdullahi Mussa Bogar, che parla della società Shifco e di un certo Mugne, che amministra proprio alcune imbarcazioni.

I due giornalisti iniziano a indagare su un sospetto traffico di armi e di rifiuti tossici. Dalla loro morte inizia una lunga serie di depistaggi, che cercano in tutti i modi di sviare la verità. Nel 1998 una svolta: viene arrestata una persona; si tratta di Hashi Omar Hassan, il quale si trova in Italia

per testimoniare sulle presunte violenze commesse dai militari italiani su alcuni civili somali. Storia conclusa? Purtroppo, no. Tra condanne e assoluzioni, Hassan rimane comunque l'unico colpevole. Nel frattempo, viene creata anche una commissione parlamentare d'inchiesta, che però sostiene la tesi di un rapimento finito male; quindi, non c'è stata alcuna esecuzione (come però attestava la perizia balistica) ma una morte accidentale. Passano alcuni anni e si apre un altro

processo, questa volta a carico dell'accusatore di Hassan, tale Ali Ahmed detto "Gelle", accusato di calunnia. Il supertestimone però scappa all'estero, ma affermerà di aver depistato le indagini, accusando un innocente (dopo la sua fuga non è stato cercato, forse qualcuno lo ha aiutato a scappare?). Solo nel 2016, dopo la riapertura del caso nel 2014, con diciassette anni di carcere scontati, Hassan viene assolto.

Da quel momento è un susseguirsi di richieste di archiviazione, ma per Ilaria e Miran non è stata fatta ancora giustizia. Chi ha voluto la loro morte? Non si sa se lo scopriremo ma sicuramente rimane viva e forte la loro memoria e non dimenticheremo mai il loro sacrificio.

Margherita Rugieri

[L'articolo è stato realizzato a conclusione del laboratorio "Giornalismo e Storia" tenuto nell'anno accademico 2021-2022 presso l'Università degli Studi di Milano]

GALLERIE D'ITALIA
TORINO

GREGORY CREWDSON Eveningside

2012 - 2022, LA TRILOGIA
PER LA PRIMA VOLTA IN MOSTRA.

12/10/22
22/01/23

Gallerie d'Italia - Torino
Piazza San Carlo, 156

CON IL PATROCINIO DI



GALLERIEDITALIA.COM

INTESA  SANPAOLO

CRONACA DI UNA FINE
ANNUNCIATA

ANCORA UNA NOTTE

DOPO AVER RAGGIUNTO TIRATURE MOLTO ALTE, CON L'AVVENTO DELLE TV PRIVATE, I QUOTIDIANI DEL POMERIGGIO COMINCIARONO A PERDERE LETTORI. NEGLI ANNI NOVANTA, ANCHE LA TESTATA MILANESE...

di *CLAUDIO MINOLITI*



Nella pagina accanto, giornalisti e fotografi assistono ai soccorsi al piccolo Alfredo Rampi, 12 giugno 1981. Gianni Rivera al telefono de *La Notte* risponde ai lettori, gennaio 1989, Università degli Studi di Milano-Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), Archivio *La Notte* (per gentile concessione). Un'edicola in Viale Corsica a Milano.

L'ultima *Notte* della storia di un giornale è una trama che si svolge fra domenica 29 e lunedì 30 gennaio 1995. Il giorno di festa è stato funestato da un episodio gravissimo, che lascia l'Italia sgomenta. Prima della partita di calcio fra Genoa e Milan, nello scontro fra le opposte tifoserie, viene accoltellato a morte Vincenzo Spagnolo, venticinquenne genoano, colpito da un rivale milanista. La notizia si diffonde sugli spalti dello stadio "Luigi Ferraris" di Marassi. La tensione è altissima. Le due squadre decidono di non rientrare in campo dopo la fine del primo tempo, la gara viene interrotta. Un evento inaudito. I supporter locali sono decisi a invadere il settore ospiti per farsi giustizia. A stento vengono fatti defluire dalle forze dell'ordine. Il tempio del rito pagano del pallone diventa una prigione per settecento sostenitori rossoneri. Restano nell'impianto fino a mezzanotte. Poi, fatti salire sui pullman, arrivano sotto scorta a Milano alle quattro del mattino. Ad attenderli, oltre agli agenti di polizia pronti per schedarli, il cronista e il fotografo del quotidiano *La Notte*. Sei ore dopo, giornalisti e tipografi sfogliano le pagine, fresche di stampa e ancora sporche di inchiostro, pronte per le edicole.

ECCOLI, è il titolo che campeggia su una grande foto, che occupa metà della prima pagina, dove sono immortalati cinque tifosi (con il volto oscurato) mentre vengono fotografati da un poliziotto della Scientifica. Due gli editoriali. *Il veleno di Milano*, firmato da Nando dalla Chiesa, e *Lo show di Matarrese* di Cesare Lanza. «[...] Chi volesse capire l'assassinio del giovane genoano

perpetrato ieri dai tifosi milanisti è obbligato a interrogarsi insieme su questo sport e questa città. [...]», scrive il sociologo. Che aggiunge: «[...] Milano ha bisogno di unire tutte le persone e le forze di buona volontà per sconfiggere il veleno che le circola nel sangue. Ogni odio di gruppo – razziale, religioso, sportivo – non è che il contenitore di tanti odi individuali legittimati, non dimentichiamolo. [...]». Parole che, seppur legate alla drammatica contingenza, appaiono ancora attuali. Come quelle di Lanza, editorialista sportivo del giornale di cui è stato direttore pochi anni prima. «[...] La verità – si legge – è che la cittadella del calcio non è certo migliore e forse è anche peggiore, rispetto a quanto accade al di fuori degli stadi. Com'è noto ci sono droga e tangenti, totoscommesse e bilanci falsi. Ed efferati delitti. L'aggravante è che tutto si consuma nel nome dello sport e con la copertura dello sport. [...]».

A mezzogiorno del lunedì i lettori del quotidiano milanese possono leggere cronache, testimonianze e reazioni, corredate di un ampio servizio fotografico, che nessuno dei giornali in edicola, andati in stampa ad avvenimento ancora in corso, può offrire loro. E nemmeno nella mente dei più visionari esperti di comunicazione si è fatta ancora strada l'idea di una *all-news* televisiva o di un sito Internet. Nelle stanze della redazione di Via Vitruvio, dove *La Notte* si è trasferita dopo aver lasciato il Palazzo dell'Informazione di Piazza Cavour, è palpabile la soddisfazione per la copertura dei tragici fatti di Genova, in una giornata non banale che ha visto a Fiuggi (Frosinone) la chiusura del primo congresso di Alleanza Na-

zionale, dove Gianfranco Fini è stato eletto presidente del partito, e la fine della fuga di Walter Armanini, ex assessore socialista del Comune di Milano, primo imputato di Tangentopoli per il quale una sentenza (cinque anni e sette mesi di carcere) è diventata definitiva. Ma non c'è tempo da perdere. Bisogna preparare il nuovo numero del giornale. Tutti al lavoro per cercare notizie, interviste, preparare inchieste, disegnare le pagine sui menabò. Alle cinque del pomeriggio il direttore Massimo Donelli chiama il suo vice Luigi Santambrogio e il capocronista per una riunione. «Perché così presto?», si chiedono i due. Normalmente, l'appuntamento è fissato poco prima delle venti. Si guardano insieme i sommari dei tg della sera, poi viene impostata la prima pagina, in attesa che le notizie che arriveranno in nottata e nelle prime ore del mattino vadano a completarla, o a stravolgerla se è il caso. «Dal primo febbraio il giornale è in liquidazione», sono le parole del direttore che gelano i suoi più stretti collaboratori. In altri termini, il giornale chiude. Quarantadue giornalisti e trenta poligrafici sono in cassa integrazione. Sconcerto, rabbia, paura, delusione. Sono ore febbrili. Si discute se mandare in stampa il quotidiano del 31 gennaio, preparato in larga parte. La redazione chiede che il titolo di prima pagina sia: *Paolo Berlusconi chiude La Notte*. È l'editore del giornale, fratello dell'ormai ex presidente del Consiglio, Silvio Berlusconi, che della promessa di un milione di posti di lavoro aveva fatto uno degli slogan più efficaci della sua campagna elettorale. «No», viene obiettato, titoli, rilievo e collocazione delle notizie spettano alla direzione. Nessun accordo, il giornale non sarà in edicola. L'edizio-

ne del 30 gennaio 1995 è l'ultima *Notte*.

È la fine di un'avventura editoriale (e non solo) iniziata il 6 dicembre di quarantatré anni prima, sotto la guida di Nino Nutrizio e la proprietà dell'imprenditore del cemento Carlo Pesenti. Ivano Granata ha raccontato nel numero 7 di *PreText* del maggio 2018 l'epopea della direzione Nutrizio, che si chiude nel '79 quando la parabola del quotidiano milanese ha già cominciato a declinare. Resterà ancora in vita per poco più di tre lustri, un periodo di profondi cambiamenti nella vita politica, economica e sociale italiana. Quando Livio Caputo viene nominato direttore de *La Notte*, è in carica il quarto governo di Giulio Andreotti. Quel 30 gennaio '95 si è appena insediato il primo esecutivo cosiddetto "tecnico" della Repubblica, presieduto da Lamberto Dini, al quale il presidente Oscar Luigi Scalfaro ha affidato l'incarico dopo le dimissioni di Berlusconi. Nel frattempo, alla guida del quotidiano, dopo Caputo, si succedono Pietro Giorgianni, Carlo Palumbo, Cesare Lanza, Giuseppe Botteri e Massimo Donelli. Mentre la proprietà è cambiata nel 1984 e fino al '93 è stata nelle mani dell'editore Edilio Rusconi. Ma il quotidiano che aveva intercettato, e a volte anticipato, le novità della società milanese (e italiana) viene travolto dall'avvento impetuoso della televisione, che cambia radicalmente non solo le abitudini, ma anche la modalità di fruizione dell'informazione.

Sembra un paradosso ma è proprio *La Notte* a cogliere subito l'importanza del nuovo *medium*. Se con Nutrizio la notizia di una vincita milionaria al quiz televisivo *Lascia o Raddoppia?* aveva guadagnato l'onore della prima pagina, negli anni Ottanta e Novanta, quando alla Rai si aggiun-

Qui sotto, l'ultima edizione de *La Notte* in edicola il 30 gennaio 1995; prima pagina di un'edizione "straordinaria" de *La Notte* composta con servizi dattiloscritti e titoli scritti a mano con un pennarello a causa di un "crash" dei computer, 9 gennaio 1987.

A sinistra, il Palazzo dell'Informazione in Piazza Cavour a Milano, sede storica de *La Notte*.

gono le tv di Berlusconi e decine di emittenti locali, si allargano gli spazi dedicati alla televisione. Sul modello della guida alla programmazione cinematografica (la famosa pagina *DAS, Dove Andiamo Stasera*), il medesimo spazio è dedicato ai programmi delle varie reti, arricchiti dagli



stessi asterischi e pallini che valutano il giudizio dei critici e il gradimento del pubblico. Le trasmissioni e i loro protagonisti occupano le pagine degli spettacoli, in netta prevalenza su argomenti e protagonisti di cinema, teatro e musica. Appare, per la prima volta su un quotidiano, la rubrica dedicata alla critica televisiva, affidata alla penna affilata di Enzo De Mitri, che nel corso dell'intera notte può vedere e giudicare l'offerta del piccolo schermo. Aldo Grasso (*Corriere della Sera*) e Antonio Dipollina (*la Repubblica*), per citare i più noti, arriveranno comunque dopo.

La televisione si fa strada nella vita e nelle abitudini degli italiani («Torna a casa in tutta fretta, c'è un biscione che ti aspetta», è il celebre spot autopromozionale di *Canale 5*). Amplia e arricchisce la sua proposta. Ai tradizionali spettacoli del sabato sera, i quiz, i film, gli sceneggiati e i programmi sportivi, si affiancano i primi talk show, i programmi di intrattenimento e approfondimento. Si scopre il "bello della diretta". Anche se per raccontare un evento tragico. Dal 10 al 13 giugno 1981 decine di milioni di telespettatori restano incollati alla tv per seguire minuto per minuto il

dramma del piccolo Alfredo Rampi, caduto in un pozzo artesiano nelle campagne di Vermicino, vicino a Roma. Si moltiplicano le edizioni dei telegiornali che, dal mattino fino a tarda sera, riferiscono le notizie dell'intera giornata e della notte. Non bisogna più correre in edicola a comprare *La Notte* per apprendere del delitto al Giambellino, conoscere le quotazioni di Borsa, leggere com'è andata la tappa del Giro d'Italia.

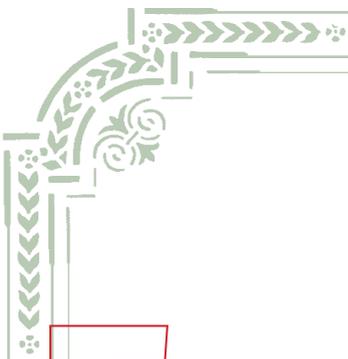
Le copie cominciano a calare, inesorabilmente. Dalle 250mila del periodo d'oro della direzione Nutrizio, si è passati alle 140mila dichiarate nel 1987, fino a poco meno di 30mila, secondo il sindacato dei giornalisti, prima della chiusura. Senza perdere la sua identità – la vocazione popolare, i titoli strillati a caratteri cubitali, l'ampio spazio dedicato a cronaca e sport, le rubriche di servizio –, il giornale milanese cerca un nuovo linguaggio per il racconto dell'attualità. Non è casuale che



gli ultimi due direttori arrivano da esperienze professionali nei periodici: Botteri dal femminile *Donna Moderna*, Donelli dal newsmagazine *Epo-ca*. Si assiste a quella che, nel gergo giornalistico, viene definita “settimanalizzazione”: gli argomenti forti della giornata vengono trattati con articoli più lunghi, interviste e approfondimenti che occupano un’intera pagina. Una tendenza che prenderà piede anche sulla carta stampata del mattino, ormai diventata una sorta di rotocalco quotidiano. Non solo. *La Notte* adotta presto le nuove tecnologie: via le macchine per scrivere e il piombo della tipografia, entrano videoterminali e fotocomposizione. Ma il cambio di rotta editoriale e i nuovi metodi di stampa non bastano. Ora le notizie si possono leggere su *Televideo*. Cominciano ad arrivare anche in forma di breve sms sui telefoni portatili e il web si affaccia all’orizzonte. È il quotidiano del pomeriggio che è destinato ad estinguersi. Dopo la chiusura de *La Notte*, resiste solo per qualche anno, nella versione pomeridiana, il *Corriere Mercantile* di Genova, che cesserà definitivamente le pubblicazioni nel 2015. *Milano-sera* chiude nel novembre del ’54. Dodici mesi dopo tocca a *Il Carlino Sera* di Bologna, per decisione di Giovanni Spadolini, arrivato alla direzione del *Resto del Carlino*. Il *Corriere Lombardo* viene assorbito da *La Notte* nel ’66. Il *Corriere d’Informazione*, che nel corso della sua storia non fu soltanto l’edizione pomeridiana del *Corriere della Sera*, è vittima alla fine del 1981 della crisi che travolge l’editore Angelo Rizzoli, in seguito al crac del Banco Ambrosiano. A Torino, l’ultimo numero di *Stampa Sera* esce nel ’92. Come *L’Ora* di Palermo. A Roma, *Paese Sera*, quotidiano vicino al Partito comunista ita-

liano, termina la sua originaria avventura nel ’94. Inutili i tentativi di riportare in vita, sotto varie forme, alcuni di quei giornali che hanno scritto la storia dei quotidiani in Italia. Pensiamo al *Corriere d’Informazione*, diretto da due giganti del giornalismo come Gaetano Afeltra e Gino Palumbo, che ha ospitato gli esordi di Dino Buzzati. Sulle pagine di *Paese Sera* hanno firmato Norberto Bobbio, Natalino Sapegno, Umberto Eco e Andrea Barbato, solo per citarne alcuni. *L’Ora* del mitico direttore Vittorio Nisticò ha visto crescere Antonio Calabrò, Marcello Sorgi, Giuseppe Sottile e Attilio Bolzoni. Grandi scuole, come quella de *La Notte*. Oggi quotidiani e periodici offrono ai propri lettori, oltre alla carta stampata, edizioni digitali, online e *account* sui principali social media, essi stessi veicolo di notizie. Alle informazioni si può accedere in qualsiasi luogo e in qualsiasi ora grazie agli smartphone. La televisione ha creato canali di news 24 ore su 24, reti a pagamento e programmi on demand. Viene utilizzato lo streaming. Anche la vecchia, cara radio ha resistito all’usura del tempo e con le notizie ha arricchito il suo palinsesto. Le possibilità di conoscere i fatti sono praticamente illimitate, come la platea dei fruitori. Anche se inevitabilmente la Rete non è sinonimo di attendibilità. Anzi, può moltiplicare all’infinito disinformazione e fake news. Se il destino dei fogli del pomeriggio era segnato, in una società profondamente cambiata nei ritmi e nelle abitudini (uno fra tutti, il lavoro da remoto o, impropriamente, *smart working*), è lecito chiedersi, provocatoriamente, se abbia ancora senso il rito del giornale a colazione.

Claudio Minoliti



Focus Braidense

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

LIBRI RARI

Qui sotto, *Frederici Ruyschii anatomes & botanices professoris... Thesaurus magnus & regius qui est decimus Thesaurorum anatomicorum. In quo præcipuae [!] corporis humani partes, ceu [!] in statu vivo... Met kopere platen, Tav. II, Amstelædami, apud Janssonio-Waesbergios, 1716 (Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Haller).*

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 1

TRA POLITICA E CULTURA, LA TRAVAGLIATA STORIA
DEL PATRIMONIO LIBRARIO ITALIANO

UN TESORO DA TUTELARE

EVENTI NATURALI FECERO CAPIRE CHE SENZA
LA "CONSERVAZIONE" LA CIVILTÀ ERA IN PERICOLO

di FRANCA ALLOATTI

Il lungo percorso per l'affermazione del libro come bene culturale

La Biblioteca Nazionale Braidense di Milano ha sede insieme ad altre istituzioni culturali nel palazzo di Brera. Le sue origini risalgono alla seconda metà del XVIII secolo. Non è qui mia intenzione ripercorrerne la storia, interessante e complessa, ma sottolineare la sua natura di biblioteca storica, una caratteristica che comporta diverse implicazioni. Come altre biblioteche che hanno sede in palazzi storici contiene molti libri di diverse epoche su cui hanno studiato generazioni di studiosi.

I libri non sono solo oggetti finalizzati allo studio, ma anche oggetti che per le loro caratteristiche si collocano in un percorso storico. Stabilendo delle tappe essenziali si

intende intraprendere il cammino che da "cose da fruire" li rende protagonisti della storia.

Circa duecento anni dalla fondazione della Braidense, il senatore Giovanni Spadolini parlamentare repubblicano, giornalista e studioso si era fatto promotore presso l'allora presidente del

Consiglio dei Ministri, Aldo Moro, di un ministero deputato alla conservazione e valorizzazione dell'importantissimo patrimonio culturale italiano. Il 29 gennaio 1975 veniva varato il Ministero per i Beni culturali e ambientali. Una data importante, un traguardo storico, in quanto la nuova istituzione, testimone dell'impegno e delle energie spese dalle generazioni precedenti, ridefiniva ai fini della conservazione e della conoscenza quel patrimonio ricchissimo che è vanto del nostro Paese. Venivano quindi ri-



In questa pagina, legatura lombarda “alle armi” di un membro della casata Borromeo della seconda metà del XVIII secolo. Materiale di copertura costituito da tasselli lignei. La cornice delimita un ampio stemma prelatizio borromaico con scudo bipartito e sei fiocchi per parte entro uno sfondo di piccoli cubi (Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Morbio*).

valutati anche quegli oggetti storici che per le loro caratteristiche erano tutelati da altri ministeri: i beni librari dal Ministero della Pubblica Istruzione, già dell’Educazione nazionale e i beni archivistici dal Ministero dell’Interno che aveva anche la responsabilità di esercitare un’azione di stretto controllo sulla “qualità degli stampati”. La conservazione e valorizzazione dei libri era per lo più destinata a quelle unità bibliografiche la cui caratteristica li avvicinava ad oggetti d’arte.

A capo del Ministero dell’Educazione nazionale, il primo giugno del 1939, il ministro Giuseppe Bottai emanò la legge n. 1089, *Tutela delle cose d’interesse artistico e storico*, che privilegiava comunque quei beni con spiccate caratteristiche di rarità e bellezza. Questa legge in ambito librario sebbene riproponesse il rapporto tra libri e valore artistico estetico prevalente nella cultura ottocentesca, quindi i manoscritti, gli incunaboli, le edizioni pregiate, le legature decorate, tuttavia ebbe il grande merito tra tutte le categorie di beni culturali di mettere ordine tra le normative frammentarie e lacunose fino ad allora esistenti nel campo della conservazione e soprattutto delegare allo Stato un ruolo centrale a cui si affidava la responsabilità della tutela del patrimonio culturale italiano. La Legge Bottai, pur con i suoi limiti, rimane ancor oggi un pilastro sia nei confronti della precedente legislazione, sia come guida per gli anni futuri. L’art. 9 della Costituzione del 1948 ne riassume l’essenza: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

Il progetto di ricognizione sul territorio e la conseguente catalogazione dei beni furono purtroppo



interrotti dallo scoppio del secondo conflitto mondiale che bloccò per molto tempo ogni iniziativa. Dovranno passare quasi venti anni dalla fine della guerra, perché il progetto del ministro Bottai venisse ripreso da un nuovo gruppo di studio presieduto dall’onorevole Francesco Franceschini. È importante sottolineare che il Ministero per i Beni culturali fu creato anche a seguito dei risultati conseguiti dalla Commissione Franceschini. «Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, ar-

ESEMPLARE UNICO

Qui sotto, *Missale Diyense*, Paris, Jean Du Pré, 29 aprile 1499. Eccezionale esemplare, unico conosciuto al mondo, stampato su pergamena e splendidamente decorato. Oltre alla silografia miniata il volume reca lo stemma di Pierre Rabot, decano e protonotaro della Diocesi di Die dal 1493 (Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Gerli*).

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 1

cheologico, artistico, ambientale, archivistico, librario». Istituita nel 1964 produsse nel 1967 tre copiosi volumi intitolati *Per la salvezza dei Beni culturali in Italia*. Il lavoro svolto e i risultati ottenuti ebbero come effetto anche un approfondimento ed estensione del concetto di bene culturale, non più solo oggetto raro e di pregio ma «ogni bene che costituisca testimonianza materiale di civiltà».

Anche i libri diventavano oggetti storici e non solo strumenti per la conoscenza e l'istruzione o soddisfacenti canoni estetici. Il messaggio scritto di cui bisogna conservare la memoria risulta indipendente dalle componenti della materia a cui è stato affidato e che ne ha permesso in alcuni casi la trasmissione alle generazioni future. Papiro, pergamena, carta, inchiostri, miniature e illustrazioni, organizzazione della composizione dei fogli nel rotolo o nel codice, gli elementi e materiali di cucitura che formano la legatura, la protezione esterna dei fogli, non sono che alcuni esempi delle componenti materiali di un documento.

Nel titolo dell'opera, come si può notare, com-



pare la parola *salvezza*. Il termine può prestarsi ad una doppia interpretazione, da un lato la prevenzione e manutenzione del bene dall'altro il recupero in caso di gravi condizioni di conservazione e di eventi distruttivi. Il novembre 1966 è una data tristemente nota per chi ha vissuto o ricorda l'alluvione che colpì molte regioni. L'esondazione dell'Arno identificò tragicamente Firenze e la sua Biblioteca Nazionale Centrale dove circa un milione di unità bibliografiche furono investite dalle acque del fiume e da detriti di ogni genere. Un evento tragico che non aveva precedenti nella storia delle biblioteche e da cui tuttavia maturò un'esperienza dalla quale emersero riflessioni

che determinarono non solo modalità di interventi ma anche una diversa metodologia di restauro basato sull'elaborazione di una teoria che non solo si fondava sull'esperienza e sulla collaborazione internazionale ma anche sull'accostamento delle discipline del libro (codicologia, paleografia, bibliologia...) alle specializzazioni scientifiche. Una situazione che ci rimanda ad un altro evento, accaduto nel lontano 1904. Nella notte tra il 25 e

Qui sotto, Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio a Gerusalemme*, sec. XV. Scrittura corsiva romaneggiante, con qualche abbreviazione; titoli rubricati, iniziali calligrafe. 145 disegni a penna acquerellati con vividi e chiassosi colori gettati alla brava (Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Castiglioni*).

il 26 gennaio di quell'anno scoppiò un incendio nella Regia Biblioteca Nazionale di Torino, dove cinque delle trentotto sale di cui era composta la biblioteca andarono distrutte. Le perdite più notevoli furono subite dalle preziose collezioni di manoscritti orientali, francesi e italiani. Fuoco, calore, acqua di spegnimento, alterazione immediata delle temperature (dal fuoco alla neve della strada sottostante le finestre da cui furono fatti cadere i libri per salvarli dalle fiamme), causarono la distruzione e gravi menomazioni a molte unità bibliografiche. Anche in questo caso per procedere al recupero dei libri compromessi, ai bibliotecari locali si affiancarono scienziati e bibliotecari esterni. Tra i più noti il prefetto della Vaticana Franz Ehrle, già promotore nel 1898 della Conferenza di San Gallo che aveva riunito i conservatori dei documenti antichi per stabilire direttive utili a prolungare la vita di documenti unici di grande valore storico. Ma la biblioteca torinese fu anche punto d'incontro di chimici, biologi e medici che misero la scienza e le proprie capacità al servizio del recupero per quanto allora possibile, limitatamente alle conoscenze del tempo, del materiale danneggiato. Il restauro si protrasse per circa un secolo e, esaminando i risultati delle operazioni effettuate, si può notare come le tecniche di recupero siano mutate nel tempo secondo le teorie prevalenti e abbiano scritto un capitolo della storia del restauro.

Non c'è dubbio che la collaborazione tra le discipline librarie e le scienze della natura abbiano costituito un antecedente, un esempio, ma anche un movente per approfondire e raffinare gli studi sulla materia e il suo comportamento sollecitato da condizioni anche così estreme. Anche da que-



sto evento, sempre nell'ambito delle riforme promosse da Giuseppe Bottai deriva nel 1938 la creazione di un centro specializzato nella cura dei libri. Ad Alfonso Gallo, il suo ideatore, era affidato l'Istituto di Patologia del Libro.

Il restauro del libro

Alfonso Gallo può essere definito un ingegno dai molteplici interessi. Già a ventidue anni nel 1912 furono pubblicati i suoi scritti di paleografia e diplomatica e dopo la laurea in Lettere ottenuta in quell'anno all'Università di Napoli, si iscrisse

alla facoltà di Medicina (forse per continuare la tradizione di famiglia: suo padre era un medico) superando gran parte degli esami senza tuttavia conseguire la laurea. Questi studi fondamentali soprattutto per l'attività negli anni a venire, non arrestarono i suoi interessi di paleografo e lo sensibilizzarono ai problemi della conservazione dei documenti. La sua carriera di paleografo, storico, insegnante, documentata da numerose pubblicazioni, lo promosse alla nomina nel 1926 di Ispettore superiore bibliografico della Direzione generale delle biblioteche. L'incarico lo avvicinò alla frequentazione sempre più assidua degli istituti bibliotecari pubblici e privati che lo introdussero al tema delle alterazioni chimiche, fisiche e biologiche del materiale librario.

Partendo dallo studio della bibliografia esistente, delle ricerche, studi e teorie elaborati fino ad allora (già emersi nella Conferenza di San Gallo del 1898, di Dresda '99, di Parigi del 1900 e di Düsseldorf del 1906) e grazie alla competenza in ambito medico maturò la necessità di far precedere al restauro dei libri azioni preliminari di ricerca compiute in laboratori specializzati. Il piccolo laboratorio da lui creato nel 1929 presso l'Abbazia di Grottaferrata è il primo esempio di una struttura di biologi e chimici abilitati allo studio della materia alterata per individuare le cause del deterioramento, stabilire regole di prevenzione e quindi di recupero.

L'incendio della Regia Biblioteca di Torino del 1904, il terremoto di Messina del 1908, i danni derivati dalla guerra del 1915-18, offrirono una triste casistica documentata da diverse pubblicazioni di cui una in particolare, *Le malattie del libro. Le cure ed i restauri* del 1935 (Milano,

Mondadori), rappresenta la prima opera organica sull'argomento. Dalla convinzione che la ricerca dovesse essere ampliata derivò il progetto della creazione di una struttura statale il cui programma fu presentato al ministro Bottai nel 1938 che l'approvò. Nasceva così l'Istituto di Patologia del Libro, una realtà nuova non solo in Italia che si proponeva lo studio della prevenzione, dell'individuazione e della cura delle alterazioni della materia dei libri. L'attività dell'Istituto non subì interruzioni negli anni della Seconda guerra mondiale come dimostrato da un costante lavoro nel campo della ricerca. Alla grande attività svolta dall'Istituto condotto dal suo fondatore e direttore fino al 1952, anno della sua prematura scomparsa, succedettero anni di cui non restano particolari testimonianze. Ai direttori pur competenti studiosi nel campo del libro antico, ma impreparati a ricoprire un ruolo che imponeva una formazione scientifica, si alternarono reggenti che determinarono quella chiusura ideologica e pratica che caratterizza per oltre vent'anni l'interruzione di contatti e documentazione di rilievo.

Gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso sono dominati dalla figura di Emanuele Casamassima, paleografo di fama internazionale e direttore per cinque anni dal 1965 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La sua straordinaria capacità emerse soprattutto nel fronteggiare l'alluvione del 4 novembre del 1966 che fece di Firenze una città aperta alla collaborazione anche internazionale, l'unica su cui poté contare, considerata l'assenza e il disaccordo con le istituzioni ministeriali. Anche l'Istituto di Patologia del Libro si dimostrò totalmente impreparato ad affrontare un disastro senza precedenti.

Qui sotto, Francesco Berlinghieri, *La Geografia*. Il contenuto del codice, sia per il testo sia per le carte geografiche non differisce dall'unica edizione a stampa di questo libro impresso, fra il 1480 e il 1482, in Firenze per Nicolò Tedesco. 31 carte geografiche (Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Carlo Pertusati*).

Il ventennio 1985-2005 fu il periodo più fortunato per quanto riguarda l'attività dell'Istituto. Si inaugurava una nuova tendenza che trova le sue radici nell'esperienza della Scuola franco-belga di indirizzo spiccatamente paleografico e codicologico già attiva da anni, contemporanea alla nascita dell'Istituto, di cui tuttavia non si ha riscontro nell'opera di Gallo né negli anni successivi. Gli studi che caratterizzarono questo indirizzo rappresentano un'inversione di tendenza rispetto al dominio della biologia e della chimica che aveva circoscritto la ricerca, limitandone il contenuto storico. La nuova disciplina che trova le sue basi nella paleografia, nella codicologia, nella biblioteconomia e nella storia, sarà definita "archeologia del libro" perché caratterizzata dallo studio archeologico della materia, delle strutture, delle tecniche che presiedono alla creazione di un oggetto storico. Ispirati da questa nuova disciplina i ricercatori dell'Istituto avviarono nel 1985 il *Censimento delle legature medioevali*, una grande iniziativa che si basava nella prima fase del rilevamento sui luoghi di conservazione dei manufatti, poi nel coinvolgimento dei bibliotecari e infine nella descrizione riportata su una scheda delle particolarità archeologiche delle componenti della legatura, accompagnata da una documentazione fotografica e dal calco dei ferri impresso sulla pelle del rivestimento dei piatti di legno. Vennero portate alla luce quindicimila legature che costituirono una banca dati a disposizione degli studiosi. Nel ventennio si intensificarono studi, convegni e indagini che avevano come oggetto le caratteristiche del libro antico, i materiali dei codici, le legature bizantine, le pergamene e la carta degli incunaboli e dei mano-



scritti del Quattrocento. È importante far notare che se il dialogo era avvenuto solo tra pochi privilegiati, a partire dagli anni Novanta il coinvolgimento nel campo della conservazione fu esteso a tutti gli addetti ai lavori e avvicinò l'Istituto in uno stretto e produttivo contatto alla realtà delle biblioteche.

Per definire lo stato di un patrimonio librario si usano talvolta indifferentemente termini come *tutela*, *manutenzione*, *conservazione*, *restauro*. La conservazione si definisce come un insieme

di azioni dirette e indirette volte a prolungare la vita di un bene culturale. La prevenzione si esercita direttamente con azioni che non alterano la composizione dei materiali (supporti di scrittura, inchiostri, illustrazioni) o le strutture che riguardano l'organizzazione dei fascicoli, la cucitura, la legatura. La spolveratura, la costruzione di contenitori, fodere protettive sono esempi di prevenzione diretta che stabiliscono un contatto fisico con l'oggetto. Le azioni indirette sono invece caratterizzate dall'assenza di contatto e si rivolgono per lo più all'ambiente di conservazione: il controllo dei parametri ambientali (luce, umidità e temperatura), la scelta degli arredi e dei loro materiali, il controllo del grado di inquinamento, la progettazione dell'edificio e la vigilanza sulle sue espansioni nel tempo sono tipici elementi di questa attività.

L'attenzione rivolta alla costruzione degli istituti bibliotecari è peculiarmente testimoniata dal trattato *De Architectura* di Vitruvio. Il più famoso architetto dell'antichità, vissuto nella seconda metà del I secolo a.C., raccomandava la prevenzione per i rotoli contenuti nelle teche. Il supporto su cui si scriveva era il papiro organizzato in fogli appositamente trattati per ricevere la scrittura, tenuti insieme da adesivi vegetali poi avvolti in un rotolo di variabile lunghezza. Il papiro, che sarà sostituito gradualmente dalla pergamena a partire dal II secolo d.C., era un materiale di per sé molto fragile come tutti quelli derivati dalle piante e particolarmente sensibile alle variazioni delle condizioni ambientali.

Le stesse preoccupazioni (muffe, alterazioni degli inchiostri, assottigliamento del supporto) sono condivise da Richard de Bury, bibliofilo in-

glese vissuto tra il XIII e XIV secolo. Il suo amore per i libri è testimoniato da un'opera molto significativa per i tempi, il *Philobiblon*. Grande raccoglitore, collezionista di codici che per pochi denari sottraeva a monasteri e a conventi, formò una grande raccolta che sarebbe diventata il nucleo di una biblioteca annessa ad un college ad Oxford; purtroppo la preziosa raccolta fu dispersa nella soppressione dei conventi al tempo di Enrico VIII. Non mancano nella sua opera le raccomandazioni per evitare forme di degrado dovute per lo più ad una collocazione in ambienti trascurati, umidi e oscuri dove i volumi erano facilmente attaccati dagli insetti bibliofagi e agenti microbici.

La pergamena, supporto per eccellenza del libro antico, richiede un materiale, la pelle (il materiale proteico è molto più resistente del papiro e della carta) e una lavorazione lunga e attenta. Se a questo aggiungiamo la scrittura a mano, ci rendiamo conto del valore che al di là dei giudizi di estetica e vetustà, già per i contemporanei rendeva il libro un oggetto prezioso a cui riservare per la sua fruizione e conservazione molte cure, una delle quali riguardava la collocazione nelle antiche biblioteche conventuali dove si sconsigliava la disposizione dei codici e dei rotoli sotto i tetti per evitare infiltrazioni d'acqua e nei piani più bassi, che in caso di incendio rendeva più arduo il salvataggio. Tuttavia rifacendoci ad una esperienza recente, le raccomandazioni già consolidate nei secoli non evitarono (al di là di quei disastri provocati da guerre, terremoti, incendi naturali) errori derivati dalla costruzione impropria degli edifici. La memoria corre ancora all'irrompere dell'Arno nella biblioteca fiorentina

Qui sotto, legatura verosimilmente dei Paesi Bassi “alle armi” eseguita nel XVIII sec., Ufficio della B.V. Maria Con il Vespro, & officio de morti, Ms. membranaceo sec. XVIII, pp. 164 numerate, dimensioni della legatura: mm 150 x 85 x 25, provenienza: Biblioteca dei Duchi di Parma (Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Gerli*).

costruita nel 1935 tra Santa Croce e il fiume in uno dei punti più depressi della città. Molti fondi storici collocati nei locali più bassi furono facilmente invasi dall’acqua e dal fango. Di fronte a una calamità del genere si è ricorsi necessariamente a delle azioni estreme e invasive nei confronti della materia libraria e della struttura del libro.

Il Codice dei Beni Culturali del 2004 rifacendosi alle definizioni espresse nell’opera della Commissione Franceschini ha stabilito che i concetti di rarità, pregio e unicità non sono legati all’antico e al bello, ma al suo valore di testimonianza storica. Il manoscritto ha un evidente rilievo che deriva dall’essere un esemplare unico, non così il libro a stampa che dalla sua comparsa nella seconda metà del XV secolo ha aumentato la produzione e la serialità dei libri. Ma anch’esso dal momento in cui gli si riconosce il legame con la civiltà che lo ha prodotto diviene un bene culturale. I libri moderni pervenuti per deposito legale, donazioni o acquisti di collezioni con determinate caratteristiche, nel momento in cui sono affidati ad una *biblioteca di conservazione* entrano a far parte di un patrimonio da tutelare.

La conservazione dei beni librari nel nostro Paese avviene su più livelli. Se si giustifica l’anomalia dell’esistenza di due biblioteche nazionali centrali, quella di Firenze e di Roma, a cui pervengono tutti gli stampati e la produzione editoriale italiana, poiché alla prima si attribuisce la funzione di archivio del libro e alla seconda un più rilassato compito di fruizione e circolazione,



è anche molto importante individuare il secondo livello di conservazione rappresentato dalle biblioteche statali e talvolta comunali della regione a cui è affidato il patrimonio editoriale.

Alla Biblioteca Braidense di Milano dalla seconda metà del Settecento perviene per decreto imperiale la produzione libraria uscita dai torchi dello Stato di Milano. Un privilegio ma anche una responsabilità che ha incrementato da sempre le raccolte braidensi. La creazione della Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (BEIC), riconosciuta il 6 febbraio 2004, ha privato la biblioteca storica del deposito legale regionale, limitando così la destinazione alla Braidense della sola produzione editoriale della provincia di Milano. Se il ruolo della BEIC, come da sua definizione, è l’informazione che prevede la libera circolazione dei documenti svincolata dalle attenzioni costose e impegnative della conserva-

zione, si ritiene che questa decisione abbia sottratto alla biblioteca storica il suo ruolo di tutela perdendo quelle collezioni da quell'anno interrotte in favore di un'altra istituzione.

Se il restauro librario si realizza solo sui beni e non sugli oggetti d'uso (enciclopedie, dizionari, repertori e altre categorie librarie estranee al deposito legale) è concettualmente avvicinato a quello dell'opera d'arte; tuttavia è bene sottolineare che i beni librari, diversamente da quelli artistici e storici, prevedono il contatto fisico, la manipolazione, ovviamente la lettura. Il cambiamento dei parametri ambientali da un locale all'altro, l'uso e/o l'abuso e il trasferimento dai depositi decentrati, rientrano tra i fattori di rischio di fronte ai quali necessariamente si devono proporre delle alternative alla consultazione diretta. I giornali da tempo sono collocati, quando acquistano lo *status* di bene, sottovuoto in ambiente modificato considerata la loro fragilità intrinseca. La loro consultazione diretta sarà sostituita dalle riproduzioni digitali.

A distanza di anni e per l'esperienza maturata si ritiene che il restauro più idoneo di un libro sia il cosiddetto *piccolo restauro* che non comporta lo smontaggio, diversamente da quello totale che prevede anche per effettuare operazioni ad umido, la separazione dei fogli dalla legatura, distruggendo le cuciture originali. Occorre ricordare che il restauro è sempre caratterizzato dall'invasività, dal cambiamento, dall'inquinamento dei materiali nuovi accostati a quelli originali. Alla base del restauro è stata stabilita la progettazione realizzata dal bibliotecario/conservatore attraverso la compilazione di una scheda ministeriale che comprende la descrizione biblio-

grafica dell'opera, lo stato di conservazione, il degrado presente e la prescrizione degli interventi di recupero.

Ma è bene ricordare che il restauro non è un'azione obbligatoria determinata da un'esigenza di restituzione della funzionalità. La necessità dell'intervento si verifica quando si rilevi la perdita di quelle informazioni materiali, strutturali e tecniche che individuano l'oggetto. La perdita può derivare da agenti esterni oppure da cause interne come la reazione chimica che produce l'acidità, e l'ossidazione della carta, l'azione degli inchiostri ferrosi che perforano i fogli, legature non idonee a sostenere il peso dei volumi e che possono favorire la penetrazione di agenti inquinanti.

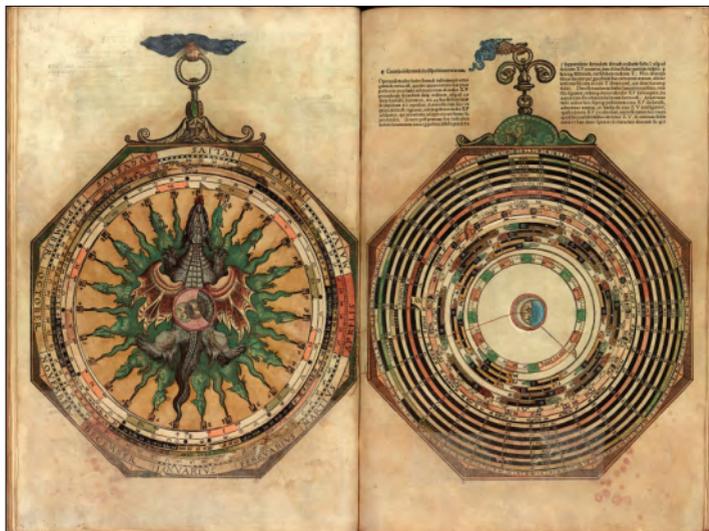
Una delle conquiste nel campo della tutela consiste nell'aver formato il personale bibliotecario addetto alla conservazione che ha permesso un controllo e una più stretta collaborazione con i restauratori esterni evitando in questo modo operazioni altamente invasive come lo smontaggio, il lavaggio, la deacidificazione delle carte, la ricollatura e nuove cuciture e rilegature; un tempo questi passaggi erano quasi obbligati per ottenere un restauro "a regola d'arte".

All'inizio del nuovo millennio i restauratori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e dell'Istituto Centrale di Patologia del Libro hanno elaborato una guida, il *capitolato tecnico*, per i bibliotecari che si occupano di restauro in quelle biblioteche, quasi tutte, dove non esiste un laboratorio interno. Il capitolato indica tutte le possibili operazioni di restauro abbinate ai materiali, ai tempi di esecuzione e ai costi. Questo lavoro che ha dimostrato la vasta professionalità dei suoi autori è un'utile guida ma concettual-

mente non rispecchia la complessità delle componenti, la varietà delle strutture, la fantasia che distingue certe tecniche nonché il comportamento nel tempo e le sollecitazioni esterne che ne hanno modificato lo stato. Uno strumento siffatto forse potrebbe rispecchiare maggiormente le esigenze di recupero del materiale moderno molto più fragile del libro antico la cui salvaguardia è fortemente subordinata alla prevenzione.

I giornali, i periodici, la letteratura di consumo non hanno ancora oggi trovato una valida collocazione nel panorama della conservazione. Ai libri moderni compresa la produzione editoriale dell'Ottocento (una terra di nessuno dove si assiste anche al passaggio dalla carta ottenuta con la macerazione degli stracci alla più economica pasta di legno) in generale sottovalutati in quanto prodotti in serie, concettualmente si dovrebbe riservare la stessa attenzione che si dedica al materiale antico.

Se il restauro librario spesso si accomuna a quello architettonico (si considerino le implicazioni storico estetiche elaborate nel secolo XIX da Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin) qui forse dovremmo puntare ad una valorizzazione come quella sostenuta dall'*archeologia industriale*. Se tutte le teorie più moderne sulla conservazione si basano sulla conoscenza scientifica abbinata alle discipline del libro per realizzare uno studio ar-



cheologico, è purtroppo vero che questa tendenza si è verificata più a livello teorico che pratico. Al momento attuale sotto la spinta di tecniche innovative stanno scomparendo, così come gli istituti che li hanno testimoniati con la loro attività. Pare che le energie anche finanziarie stiano deviando, a scapito degli studi storici, sulla conservazione digitale. Il trionfo dell'immaterialità dovrebbe quindi risolvere il problema della conservazione della materia. Un'evidente contraddizione che si realizza riproducendo all'infinito testi servendosi di tecniche e apparecchiature che richiedono un rinnovamento costante. Per quanto riguarda la ripresa di quegli studi di cui abbiamo trattato finora non possiamo che augurarci l'avvento di tempi migliori.

Franca Alloatti

ISTRUZIONE TECNICA

Qui sotto, Giovanni Bonacci, *Volontà e azione. Antologia italiana per le scuole e gli istituti d'istruzione tecnica*, illustratore Ottorino Schipani, Firenze, Rivista delle Arti Grafiche, 1940, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Scolastici.

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 2

BREVE STORIA DI CONDANNE E FORTUNOSI SALVATAGGI

MINORE? MINORE SARÀ LEI!

NELLE BIBLIOTECHE IL MATERIALE CONSIDERATO "MINORE" COMPRENDE I LIBRI SCOLASTICI CHE, SE RACCOLTI SECONDO ADEGUATI CRITERI, POSSONO DIVENIRE PREZIOSI FONDI SPECIALI

di ROSSELLA COARELLI

Il tema della memoria di un passato che, pur recente, è spesso a rischio di essere velocemente disperso e dimenticato alimenta sempre più la discussione, già viva, attorno al tema “conservare-scartare” (si pensi, per esempio, ai convegni *Conservare il Novecento*). Costantemente le biblioteche di pubblica lettura e maggiormente quelle di conservazione si trovano di fronte a un bivio: data la carenza di spazi occorre compiere una selezione delle pubblicazioni e *ubi maior minor cessat*. Dare una definizione rigida di “materiale minore” è complicato e forse vano. La discriminazione vera e propria nasce a monte, al momento della valutazione preliminare che di-

pende da una scelta di tipo culturale. In quanto “documento”, nessun documento dovrebbe essere considerato minore; quante volte nel trattare della tutela dei “fondi speciali” è stato detto che

tutto andrebbe conservato, ordinato, reso fruibile. Nei fatti, nel momento in cui una tipologia cartacea viene individuata come “minore”, spesso secondo la connotazione di “fonte desueta”, ossia testimonianza di un periodo storico limitato, questa viene accantonata in qualche locale di fortuna, contrassegnata con il solo numero di ingresso.

Tra la stampa considerata non degna di un adeguato trattamento conservativo sono tradizionalmente compresi i libri scolastici dei quali, secondo

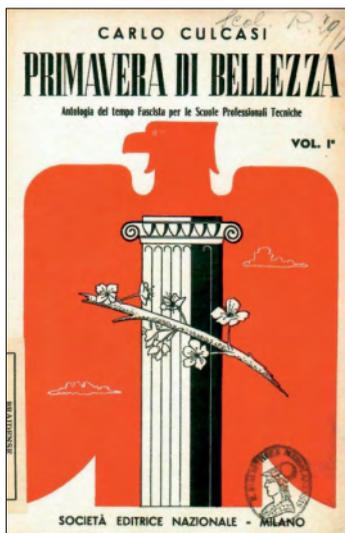


DA NON DISPERDERE

Qui sotto, Carlo Culcasi, *Primavera di bellezza. Antologia del tempo Fascista per le Scuole Professionali Tecniche*, vol. I, Milano, Società Editrice Nazionale, 1940. A destra, Francesco Morra, *Numeri e Figure. Matematica per la scuola media. Elementi di algebra per la III^a classe*, Milano, Trevisini, 1941, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Scolastici.

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 2

gnata in una meritoria opera di recupero e rivalutazione di questo genere di editoria. Si trattò allora di un vero e proprio salvataggio: libri scolastici che nella seconda metà del Novecento, per mancanza di spazi e probabilmente per una distorta valutazione culturale, trattandosi di editoria scolastica del ventennio fascista, erano stati spostati dal locale situato sopra la *Sala Manzoniana* dove giacevano da tempo, e portati in una delle cantine del palazzo di Brea, lì dimenticati per decine di anni, alla mercé di allagamenti, umidità, muffe, ecc. Riportati alla luce, con un lavoro sincronico i testi non ancora attaccati inesorabilmente da microrganismi, insetti e roditori vennero sottoposti a interventi conservativi minimi evitando, ove possibile, un restauro sostitutivo e invasivo, a salvaguardia dell'integrità di copertine, grafica, fotografie, colori. Contemporaneamente fu avviato uno studio storico da parte dei bibliotecari insieme con Fulvio De Giorgi e con l'Archivio per la Storia dell'Educazione in Italia di Brescia, fondato e diretto da Luciano Pazzaglia; un lavoro che fu approfondito anche dal punto di vista editoriale e illustrativo. Presi nel loro insieme i testi venivano a costituire un "fondo speciale", un adeguato campione di editoria scolastica di epoca fascista, prezioso, non in senso commerciale, ma in sé per la sua rarità e per la sua peculiarità; si era infatti di fronte a una raccolta di volumi rivolti alle scuole secon-



darie che, seppur carente circa la produzione della riforma Gentile irreparabilmente danneggiata, rappresentava, dagli anni Trenta in poi, un'ottima documentazione della scuola professionale e della riforma Bottai per la scuola media, in un trionfo di illustrazioni firmate dai più noti disegnatori.

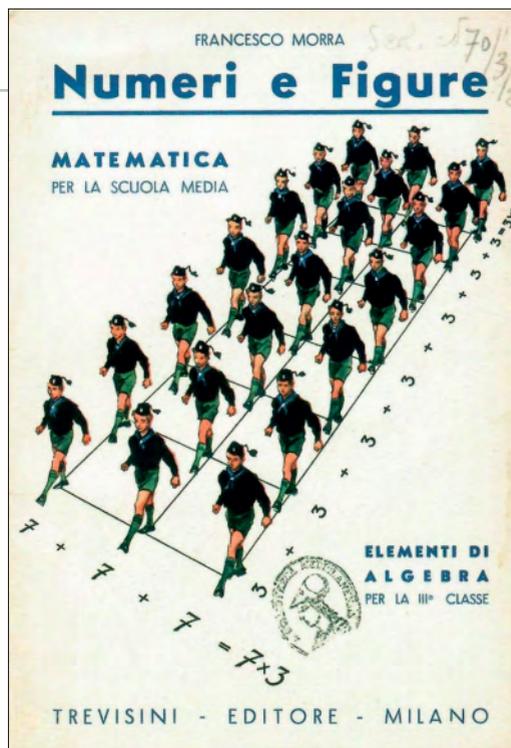
La Braidense aveva dunque costituito il suo *Fondo Scolastici*, ordinato in due repertori: *Dalla scuola all'impero. I libri scolastici del fondo della Braidense (1924-1944)* e *Istruiti e laboriosi. Gli anni della Ricostruzione.*

I libri scolastici del fondo della Braidense (1945-1953), entrambi pubblicati da viennepierre rispettivamente nel 2001 e nel 2004. Due mostre, abbellite da grandi pannelli riproducenti immagini simbolo tratte dai libri, furono allestite nella *Sala Maria Teresa*, raccogliendo un grande successo di pubblico.

Senza timore di enfattizzare, possiamo dire che la Braidense tutta partecipò all'operazione; i collezionisti di varie parti d'Italia vollero dare in prestito i loro "pezzi", compresi gli eredi di autori ed editori, come Giorgio Bonacci, editore e nipote di Giovanni Bonacci (scrittore che a Firenze aveva fondato una sua piccola casa editrice, "Rivista delle Arti Grafiche"). Molto gradito il contributo offerto dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Luisa Finocchi), con il prestito di vari documenti. Le suggestioni evocate dai vecchi libri di scuola portarono alla partecipazione di

molta parte della cittadinanza, qualche anziana signora donò il suo libro per sottrarlo al malsano solaio. La stampa, da *Charta* alla terza pagina del *Corriere della Sera*, dette grande risonanza all'iniziativa. Gli storici dell'educazione e della scuola intravedevano il risveglio di una nuova sensibilità e, finalmente, la possibilità di consultare un materiale ordinato (autori, editori, ordine e grado di scuole): «Una delle più importanti biblioteche italiane ha ordinato e pubblicato il fondo *Libri Scolastici* – scrisse Giorgio Chiosso – mettendo a disposizione due utili repertori per cogliere, ad esempio, il fenomeno della transizione tra fascismo e post fascismo». A coronamento dell'operazione seguì il recupero catalografico e l'immissione successiva del posseduto nell'Opac SBN, mentre si pensava già di proseguire il lavoro relativamente agli anni della Repubblica democratica fino all'istituzione della scuola media unica. Nonostante gli esemplari schedati nei due cataloghi fossero circa novecento e di modeste dimensioni, tipiche dei vecchi testi di scuola, i volumi non riuscirono a trovare alloggio all'interno della Biblioteca; ebbero però ugualmente una dignitosa collocazione in una parte del Castello di Vigevano, posti su moderne scaffalature, a disposizione del pubblico.

Una bellissima storia a lieto fine, dunque... Ebbene, no. Dopo il 2010 lo spazio nobiliare fu rivendicato e ripreso dal Comune di Vigevano e, come la carrozza di Cenerentola allo scadere della mezzanotte ritornò "zucca", così i testi scolastici tornarono a essere "materiale minore". Gravata dagli eterni problemi di spazio, la Braidense decise di raccogliere nuovamente i volumi in scatoloni, immaginiamo con qualche ramma-



rico, dato il lavoro che aveva comportato mettere insieme questo "genere di nicchia", di cui gli utenti specialisti della materia venivano privati. La speranza che molti hanno continuato a nutrire in questi anni è che il provvedimento preso si possa ancora considerare provvisorio, che la fruizione possa essere ripristinata, e, chissà, un piccolo spazio possa forse essere ritagliato all'interno del palazzo, prima che il laborioso e prezioso ritrovamento venga definitivamente distrutto dal tempo. A oggi manuali, compendi, antologie, album, alcuni reperibili esclusivamente in Braidense, giacciono in un deposito esterno, lì condannati al chiuso e all'inaccessibilità, con sentenza sull'Opac SBN: «Opera esclusa dalla circolazione – non disponibile».

Rossella Coarelli

LA RACCOLTA DELLA SINOLOGA
EDOARDA MASI

STELLA ROSSA SULLO SCAFFALE

UN FONDO MOLTO IMPORTANTE COLLEZIONATO NEGLI
ANNI VISSUTI IN CINA E STUDIANDONE I CLASSICI

di MARINA ZETTI

Nel 2012 la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano ricevette, per lascito testamentario, una raccolta di 2.117 volumi. Questi volumi costituivano la biblioteca di Edoarda Masi, una raccolta che aveva collezionato nell'arco della sua vita. Edoarda Masi è stata un'importante sinologa italiana, le sue traduzioni hanno reso possibile la scoperta di alcune opere della letteratura cinese del periodo classico e contemporaneo, ponendosi nella sua attività come vera pioniera. Nel 1964 pubblicò per la casa editrice UTET, *Hong lou meng* (*Il sogno della camera rossa*), un capolavoro della letteratura cinese pubblicato per la prima volta nel 1792. Con questa traduzione Edoarda Masi apre una porta su un mondo allora sconosciuto in Italia, se non a specifici studiosi della materia. Pietro Citati in un commento alla traduzione della sinologa afferma: «Fino a ieri il lettore italiano conosce-

va *Il sogno della Camera Rossa* solo nella fortunata contraffazione a cura di Franz Kuhn (Einaudi) che lo ridusse e lo confezionò per avvicinarlo a dei "palati occidentali". Ma oggi può fare a meno di questo assurdo tentativo di adattamento. Una sinologa italiana, Edoarda Masi, ha pubblicato presso UTET la traduzione completa del *Sogno della Camera Rossa*, cercando di seguire e di trasporre fin dove era possibile le costruzioni e le locuzioni della frase cinese» (*Il Giorno*, 10 febbraio 1965, ritaglio di giornale conservato in una copia della traduzione *Hong lou meng* del 1964, presente nella raccolta donata).

Edoarda Masi nasce a Roma il 21 settembre 1927, diventa bibliotecaria nel 1950, svolgendo la sua attività presso le due biblioteche nazionali centrali di Firenze e Roma, dal 1950 al 1960, e dal 1961 al 1972 alla Biblioteca Braidense di Milano. La scelta di donare la sua intera raccolta a un'istituzione, il cui compito principale è quello di sod-



disfare i bisogni di ricerca e di conoscenza, ha avuto probabilmente origine proprio dalla sua professione. Il lascito era accompagnato inoltre da un importo pari a 10mila euro, con lo scopo di permettere la catalogazione dei libri, consentendo la fruibilità del materiale bibliografico in tempi rapidi, senza alcun aggravio oneroso per l'istituzione ricevente.

Il suo interesse per la lingua e la cultura cinese si palesa negli anni Cinquanta. Nel 1956 la Direzione della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma le affida la catalogazione delle opere straniere di acquisto e di dono e l'incarico di rivedere la sezione dei libri cinesi, poiché conoscitrice della lingua inglese, francese, russa e cinese. Il 1° ottobre partirà per Pechino; lo scopo del viaggio è di perfezionare la lingua e compiere uno studio sui sistemi di catalogazione e organizzazione delle biblioteche cinesi. Ha trent'anni e questa esperienza presso l'università della capitale del Paese, sarà una delle avventure più importanti e interessanti della sua vita. Assieme ad altri due studenti italiani frequenta i corsi universitari, grazie ad una borsa di studio; sono tra i primi italiani a vivere nella Repubblica Popolare Cinese per un lungo periodo, quando ancora fra Italia e Cina non esistevano rapporti diplomatici.

Nel 1971 consegue la libera docenza in Letteratura cinese moderna e contemporanea, che le permette di insegnare presso l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente di Roma e all'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Nel 1973 Edoarda Masi lascerà la Biblioteca Braidense su sua richiesta di riposo anticipato. Tre anni dopo accetterà l'incarico d'insegnamento della lingua italiana presso l'Istituto Universitario di Lingue Straniere a Shanghai. Sarà l'ennesima esperienza che le permetterà di es-



sere testimone diretta di ciò che accadeva in Cina. Il 1976 è l'anno in cui muore Mao Zedong, presidente della Repubblica Popolare Cinese dal 1949. Attraverso le lettere che spedisce da Shanghai, all'amica Letizia Vergnano Pecorella – direttrice della Braidense dal 1971 al 1984, grazie al cui interessamento arriverà in Biblioteca l'intera raccolta della studiosa, secondo le volontà testamentarie della stessa –, si ha modo di conoscere uno spaccato della sua vita quotidiana, ma anche di percepire i cambiamenti della Cina nei vent'anni successivi alla sua prima permanenza. Edoarda Masi continua il suo percorso di studi, pubblica opere sia come autrice sia come traduttrice e curatrice, interviene a seminari e conferenze. Morirà all'età di ottantaquattro anni, il 28 luglio 2011 a Pfäffikon (Svizzera).

La donazione

La collezione è giunta in Braidense nel 2012, le operazioni di trasporto e la collocazione in un'apposita sala, destinata ad accogliere la collezione, sono avvenute in pochi giorni. Il riordinamento e la catalogazione delle opere, compresa la trascrizione in caratteri latini della lingua cinese (pinyin, letteralmente “trascrizione dei suoni”, si tratta della trascrizione fonetica dei caratteri cinesi nell'alfabeto latino), sono terminati nel maggio del 2013. L'ordinamento del fondo librario, con l'assegnazione di una collocazione, che avrebbe distinto i libri della biblioteca donata dall'intero patrimonio bibliografico della Braidense, ricadde sul nome della donatrice: Masi. Ogni libro fu quindi contrassegnato da un numero progressivo che seguiva il nome attribuito, individuandone la sua posizione sullo scaffale (esempio, “Masi 1”). In seguito si è provveduto alla catalogazione informatizzata, ogni libro è stato descritto singolarmente (autore, titolo, luogo, editore, data di pubblicazione, descrizione fisica dell'opera e collocazione attribuita dalla Biblioteca).

La collezione di Edoarda Masi comprende 2.072 titoli di opere, di alcune pubblicazioni sono presenti più copie (un centinaio di volumi non sono stati ancora catalogati); si tratta di una collezione multilingue con esemplari in cinese, italiano, francese, inglese, tedesco e russo. Le pubblicazioni presenti nella donazione, sono state stampate in maggioranza fra gli anni 1950 e 1970, la lingua dominante è quella cinese con 766 volumi, seguono le opere in inglese per un totale di 524 testi, in lingua italiana per un totale di 516 titoli, mentre ci sono 219 opere in francese, 14 in tedesco e 5 in russo. Sono quattordici i titoli posseduti da altre biblioteche italiane: quella del Dipartimento di Studi Orientali dell'Uni-

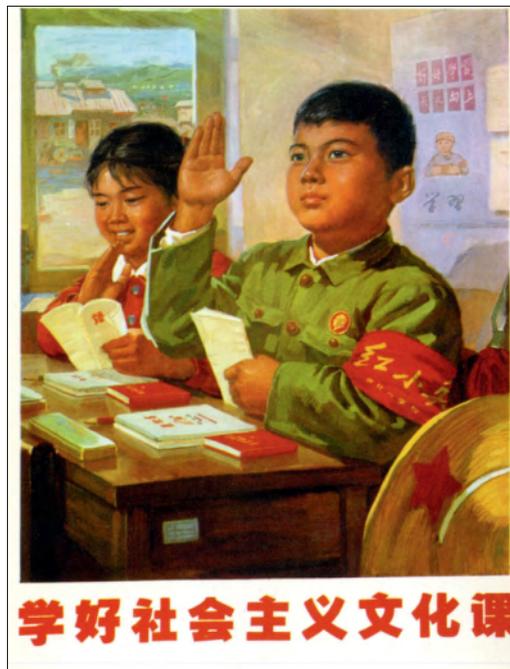
versità di Roma “La Sapienza”, quella del Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia e quella del Dipartimento dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna.

Il luogo di pubblicazione delle opere vede molteplici Paesi, la Cina è la nazione che prevale con 858 titoli, segue l'Italia con 506 pubblicazioni, 231 libri sono editi negli Stati Uniti d'America, 149 in Francia, 102 in Gran Bretagna, stessa quantità per quelli pubblicati a Hong Kong. Si hanno infine 94 testi pubblicati in altri quattordici Paesi, quali Paesi Bassi, Giappone, Germania, Australia, Belgio, Canada, Cecoslovacchia, Svizzera, Haiti, India, Mongolia, Taiwan, Polonia, Vietnam. L'intero materiale librario della collezione può essere considerato suddiviso in sette aree tematiche. La visione diretta dei 2.117 libri catalogati e la loro soggettazione – ovvero l'«analisi concettuale del libro fatta attraverso la lettura di alcune parti precise e significative della pubblicazione, che può dare indicazioni sugli argomenti trattati» (Giorgio Montecchi e Fabio Venuda, *Manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 2006, pp. 130-134) – hanno reso possibile tale suddivisione. Le sette aree tematiche sono: *letteratura* (comprensiva di 960 testi), *storia* (434), *politica* (223), *linguistica* (197), *filosofia* (93), *sociologia* (77) ed *economia* (47).

Letteratura: di questa sezione fa parte il *corpus* più numeroso dell'intera raccolta con 960 pubblicazioni edite tra il 1900 e il 2011. Di queste, 456 sono in lingua cinese, tra cui 4 dizionari di letteratura cinese pubblicati tra il 1956 e il 1959; 305 sono pubblicazioni tradotte in lingua occidentale (inglese e francese) e stampate quasi tutte a Pechino da due case editrici: Foreign Languages, fondata nel 1952, e

People's Literature, attiva sempre a Pechino dal 1949. In quest'area compare una pubblicazione stampata negli Stati Uniti di Cyril Birch, del 1974, dal titolo *Studies in Chinese Literary Genres*; l'autore ha tradotto numerose opere letterarie cinesi e ha insegnato presso l'Università di Berkeley. Tale segmento della raccolta mostra testi che fanno parte della letteratura cinese sia classica sia contemporanea, la produzione poetica, gli studi critici e gli epistolari. Sono presenti tutte le traduzioni della Masi, così come quelle di altri studiosi, come la traduzione di Martin Benedikter, importante sinologo italiano, *Le trecento poesie T'ang* del 1972.

I libri di questa sezione hanno permesso alla scrittrice di raccogliere conoscenze e materiali per pubblicare la sua opera *Cento capolavori della letteratura cinese* (Macerata, Quodlibet, 2009), un testo adottato da numerosi corsi di laurea nelle università italiane. Della letteratura contemporanea troviamo i romanzi di Qiu Xiaolong, scrittore trasferitosi negli USA nel 1988, dove insegna Letteratura cinese alla Washington University di St. Louis, divenuto famoso per i libri gialli che hanno come protagonista l'ispettore Chen; del premio Nobel Mo Yan, conosciuto per il romanzo *Sorgo Rosso*, e dello scrittore Su Tong che è presente con il famoso libro *Mogli e concubine* del 1990, da cui è ispirato il film *Lanterne rosse*. Ci sono anche 11 pubblicazioni di letteratura giapponese, 7 libri illustrati in lingua cinese per bambini, opere di letteratura inglese, francese, coreana e vietnamita. Nella sezione si segnalano anche i poemi e le poesie di Mao. In uno di questi volumi è stato trovato un foglio dattiloscritto con la traduzione di una poesia di Mao, nella cui parte inferiore compare la nota manoscritta di Edoarda Masi: «traduzione corretta da Franco Fortini 27/10/86»; tale



nota presuppone che tra i due intellettuali esisteva un rapporto non solo di amicizia ma anche di aiuto reciproco. La raccolta comprende anche una pubblicazione che può apparire speciale e singolare: la traduzione cinese del 1955 del romanzo *L'Agnese va a morire*, romanzo del cosiddetto periodo neorealista, firmato da Renata Viganò e pubblicato nel 1949 da Einaudi.

Storia: sono 434 i volumi di questa sezione, pubblicati tra il 1929 e il 2009. Di questi, 155 sono scritti in inglese e pubblicati in Cina, Gran Bretagna e USA. 93 sono in lingua cinese, pubblicati in Cina e

a Hong Kong, 76 in italiano, i rimanenti sono in francese e pubblicati in Cina e in Francia. I libri narrano sia l'intera storia della Cina, dall'antichità al periodo contemporaneo, sia specifici accadimenti storici. Alcuni affrontano il periodo in cui in Cina operavano i Gesuiti, in particolare si concentrano sulla figura del padre missionario Matteo Ricci, che visse in Cina più di quindici anni. Altri testi esaminano episodi come la rivolta dei Boxers, il movimento del 4 maggio 1919, il periodo repubblicano pre-comunista (1919-1949). La maggioranza delle opere ha come argomento la rivoluzione maoista, dalla lunga marcia alla conquista del potere; tra questi libri ci sono edizioni di importanti studiosi, come Charles Bettelheim, Henri Cordier, René Grousset, quest'ultimo membro dell'Académie française, Joseph Richmond Levenson, professore di Storia all'Università di Berkeley dal 1951 al 1969, e l'italiana Enrica Collotti Pisichel. Nella sezione troviamo anche altri testi interessanti per gli argomenti che trattano. Un esempio è *L'inferno degli esami. Studenti mandarini e fantasmi nella Cina imperiale*, pubblicato nel 1988 da Bollati Boringhieri; l'autore del testo è Ichisada Miyazaki, professore di Storia orientale dell'Università di Kyoto. Un altro esempio è un libro cinese sulla rivolta degli schiavi nell'antica Roma, edito a Pechino nel 1973. All'interno di quest'area ci sono anche testi che si riferiscono alla storia del Vietnam, della Corea, del Giappone, di India e Russia.

Politica: 223 volumi in tutto, pubblicati tra il 1936 e il 2007. Gli scritti di Mao sono quelli più rappresentati, editi in maggioranza a Pechino in francese e in inglese, tra il 1950 e il 1960. Tra le tante opere scritte da Edoarda Masi, si ritiene di mettere in risalto due pubblicazioni, una edita a Berlino nel 1970,

dal titolo *Die chinesische Herausforderung. Beiträge zu einer sozialistischen Strategie*, l'altra stampata in Italia nel 1975, intitolata *Qualche spunto per la discussione del pensiero di Mao Tse-tung*.

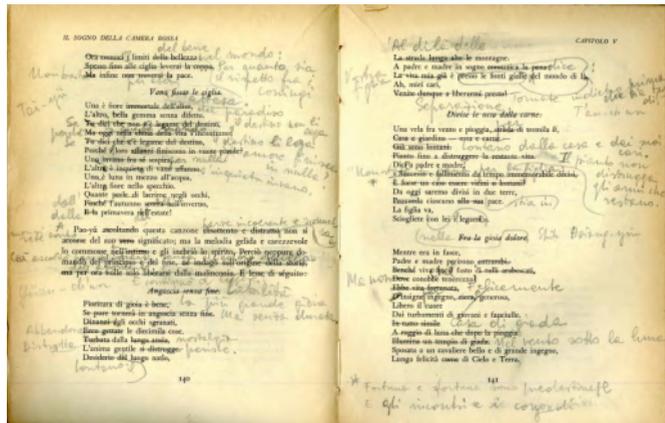
In questa sezione troviamo anche le pubblicazioni di documenti congressuali del Partito Comunista Cinese: uno riporta l'intervento di Mao e si riferisce al Congresso del Partito del 1966, altri sono di periodi contemporanei, come gli atti del congresso del 2007. La sezione comprende altresì opere che confrontano i due modelli politici della Cina e dell'Unione Sovietica, testi che trattano le relazioni intercorse tra i due Paesi, altri riguardanti le relazioni internazionali del Paese cinese, alcuni libri che approfondiscono invece il tema della rivoluzione e il pensiero di Mao.

Linguistica: a questa sezione corrispondono 197 volumi, pubblicati dal 1911 al 2005. Sono prevalentemente dizionari, in particolare cinese-inglese e cinese-francese. Singolare è la presenza di un dizionario russo-cinese-inglese del 1995 dell'Università di Hawaii. Non mancano glossari, lessici cinesi, così come 17 grammatiche. Differenti sono i manuali: per esempio, quello sulla scrittura cinese semicorsiva del 1970, uno del 1973 che descrive come utilizzare la punteggiatura nella lingua cinese, mentre un altro titolo educa il lettore alla calligrafia con la penna stilografica. Nella partizione linguistica si trovano anche documenti relativi ad altre lingue, come una grammatica tedesca del 1941 e dizionari di lingua greca, latina, giapponese, tedesca e francese. Nei testi vi sono molte annotazioni della scrittrice ed esercizi di scrittura che eseguiva su fogli di carta, rinvenuti all'interno dei volumi. Curioso è il ritrovamento di un *Piccolo dizionario italiano-cinese* pubblicato a Shanghai nel 1939 e di un dizionario

Qui sotto, Ts'ao Chan, *Il sogno della camera rossa*, a cura di Edoarda Masi, Torino, UTET, 1964, cap. V, pp. 140-141, con correzioni manoscritte di Masi, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Edoarda Masi.

cinese-francese del 1959, quest'ultimo uno dei primi dizionari impostati secondo l'ordine alfabetico. L'ordine alfabetico è stato realizzato attraverso il sistema di trascrizione pinyin adottato dalla Repubblica Popolare Cinese nel 1958 e tuttora in uso. *L'ABC Dictionary of Chinese Proverbs*, pubblicato nel 2002, è un altro libro originale e singolare, scritto da John S. Rohsenow, professore di Linguistica all'Università dell'Illinois di Chicago, che ha raccolto 4.000 proverbi cinesi.

Filosofia: 93 volumi in tutto, in maggioranza in lingua cinese, pubblicati tra il 1900 e il 2009. In questa sezione si trova il testo classico per eccellenza, *I Ching o libro dei mutamenti*, un manuale di divinazione. Non potevano mancare i testi di Confucio, tra cui l'edizione del 1989 pubblicata da Rizzoli con la prefazione di Pietro Citati e l'introduzione, la traduzione e le note di Edoarda Masi. Si trovano inoltre opere di carattere religioso, come quelle riguardanti il buddismo, religione che si afferma in Cina nel II secolo d.C. Sono molti gli esempi che si possono citare, come l'edizione pubblicata nel 1995 sul buddismo e la società cinese di Jacques Gernet, sinologo francese e professore alla Sorbona, del quale Masi ha tradotto due libri: *La vita quotidiana in Cina ai tempi di Marco Polo* (Milano, Fabbri Editori, 1998) e *La Cina alla vigilia dell'invasione mongola: (1250-1276)* (Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000); o ancora, l'opera del 1930 del missionario gesuita francese Léon Wieger, dal titolo *Textes philosophiques: Confuciusme. Taoïsme. Buddhismisme*, e quella del 1958 del professor Lionel Lanciotti, *Religioni della Cina*.



Sociologia ed economia: questa sezione comprende 124 volumi, nei quali sono analizzate le trasformazioni sociali della Cina contemporanea, sia dal punto di vista generale che in alcuni aspetti particolari. Alcuni testi si riferiscono all'emigrazione verso l'Occidente, un paio prendono in esame il fenomeno della comunità cinese in Italia, in particolar modo quella di Prato; altre pubblicazioni hanno come argomento l'educazione scolastica e la trasformazione del ruolo della donna nel contesto sociale e nella famiglia. Gli anni di edizione dei libri di questa sezione, in maggioranza in lingua inglese, sono compresi tra il 1936 e il 2008. Il segmento di economia prende in considerazione i piani economici dei governi della Repubblica Popolare Cinese nei diversi anni, le esportazioni, le condizioni economiche e sociali dagli anni Sessanta in poi e lo sviluppo cinese del XX secolo.

Nella biblioteca di Edoarda Masi è presente anche un centinaio di opere come libri d'arte (pittura, scultura, danza, musica, ecc.), cataloghi di mostre (sulla Cina in generale ma anche specifiche, come ad esempio un catalogo sulle porcellane cinesi), di te-

atro, di viaggi, di astronomia e di medicina tradizionale cinese, accanto a cui si trovano anche testi di autori come Tiziano Terzani e Fosco Maraini.

La donazione è ricca non solo di libri ma anche di altre tipologie di materiali, quali cartoline di propaganda politica degli anni 1973-75, probabilmente acquistate dalla Masi durante l'ultima permanenza a Shanghai. Alcune cartoline sono monocrome, altre coloratissime; molte hanno come soggetto Mao o comunque temi di propaganda politica, altre paesaggi o personaggi famosi, come quella di Lu Xun. Si trova anche un'edizione del famoso *Citazioni del Presidente Mao* del 1967, ed è presente una scatola di legno su cui è impressa la scritta: «*Flash Cards. One Thousand Basic Chinese Characters (Yi qian jiben Zhongguo zi)*, Hong Kong, New Asia Yale in China, Chinese Language Center»; al suo interno ci sono quadratini in cartoncino con i caratteri cinesi, una sorta di abbecedario.

La raccolta Masi: una biblioteca d'autore

La raccolta Masi può essere definita una biblioteca d'autore in quanto composta da libri che testimoniano il pensiero e gli interessi di chi l'ha creata e posseduta. A differenza di altre raccolte librarie, questo tipo di collezione possiede la qualità di raccontare e illustrare l'intera vita del suo proprietario. «Le biblioteche private [...] in quanto vengono formate e sviluppate rispecchiando precisi e costanti interessi di ricerca o di passione erudita e culturale, che, appartenendo ad un solo individuo, hanno generalmente il pregio di una interna armonia ed uniformità», ha sottolineato Alfredo Serrai (*Breve storia delle Biblioteche in Italia*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006, pp. 77-78).

I volumi che compongono queste particolari biblio-

teche, sono ricchi di elementi paratestuali che esprimono il pensiero del possessore della raccolta. Le note manoscritte presenti in questi libri ci permettono di conoscere il rapporto che s'instaura tra il lettore e l'autore dei testi, un rapporto che si realizza in annotazioni, riflessioni e sottolineature (cfr. Giuseppe Frasso, *Premessa*, in Edoardo Barbieri, a cura di, *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte: una raccolta di studi*, Milano, C.U.S.L., 2002, pp. VII-VIII). I volumi che entrano a far parte di queste biblioteche personali, si trasformano in esemplari unici, intendendo per unicità la presenza di informazioni scritte all'interno delle pagine. Alcuni libri diventano degli scrigni, nei quali sono conservati fogli manoscritti, inviti, cartoline e segnalibri, un patrimonio intellettuale che illustra sia l'attività di studio e di ricerca sia la personalità e il contesto culturale in cui ha vissuto il possessore della raccolta (cfr. Silvia Tripodi, *Biblioteche e archivi d'autore: questioni aperte e riflessioni metodologiche*, in *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 12, luglio-dicembre 2018, disponibile all'indirizzo <http://www.arabeschi.it/biblioteche-e-archivi-dautore-questioni-aperte-riflessioni-metodologiche/>, consultato in data: dicembre 2022).

L'interesse che si è sviluppato nei confronti delle raccolte contemporanee appartenute agli autori, presenti nelle biblioteche italiane per lascito o per acquisizione, ha prodotto in questi ultimi anni un ampio dibattito all'interno del mondo accademico e in ambito bibliotecario, in riferimento alla definizione stessa di biblioteca d'autore. L'Associazione Italiana Biblioteche (AIB) ha costituito un apposito gruppo di studio, composto da bibliotecari di primo piano e da importanti esponenti del mondo accade-

mico, che ha elaborato tale definizione quale «raccolta di libri accorpata in maniera funzionale alla propria attività da un soggetto significativo per la comunità culturale [...] la raccolta deve documentare gli interessi e le relazioni del proprietario nel contesto storico e culturale in cui ha operato» (<https://www.aib.it/aib/cg/gbautd04>, consultato in data: dicembre 2022).

La visione diretta dei libri ha rilevato che la maggioranza ha una nota manoscritta di possesso: «Edoarda Masi» o «E. Masi» o semplicemente «Masi». La maggior parte dei volumi contiene note manoscritte della studiosa, oppure fogli annotati. Molti libri sono doni e hanno dediche degli autori, che sono espresse in diverse lingue; altri hanno al loro interno inviti a mostre o pieghevoli di convegni.

Due sono gli esempi più indicativi per definire questa donazione *una biblioteca d'autore*. Il primo riguarda una delle due copie presenti della traduzione de *Il sogno della camera rossa* del 1964. Dal capitolo I al capitolo V, ci sono correzioni manoscritte di Edoarda Masi, mentre per i capitoli successivi compare un foglietto di carta (originariamente doveva essercene più di uno), con correzioni relative alle pagine dei rimanenti capitoli. Attraverso il confronto tra l'edizione del 1964 e quella del 1981 (ancora UTET), si è riscontrato che la quasi totalità di queste correzioni manoscritte sono state utilizzate per la revisione testuale dell'edizione del 1981.

Il secondo esempio riguarda l'opera *Cento capolavori della letteratura cinese*, edita nel 2009 da Quodlibet. La prima edizione, uscita da Rizzoli nel 1991 con il titolo *Cento trame di capolavori della letteratura cinese*, è conservata nella raccolta e contiene molte correzioni manoscritte dell'autrice. Tali correzioni sono riportate integralmente nell'edizio-

ne del 2009. Queste annotazioni manoscritte non riguardano tanto la parte testuale ma le note bibliografiche a piè di pagina o a fine capitolo, concernenti nuove traduzioni pubblicate in lingua occidentale oppure con riferimenti a studi critici successivi al 1991; tale revisione documenta la continua ricerca bibliografica operata dalla scrittrice.

Edoarda Masi ha dedicato l'intera vita allo studio e alla ricerca. Il suo impegno era determinato dalla volontà di far conoscere una cultura che lei amava. Questo è stato il contributo maggiore che Masi ha lasciato, un'eredità presente nella sua biblioteca. Il *Fondo Edoarda Masi* racconta i suoi interessi e le sue passioni, e pone lo studioso di fronte a un grande "libro aperto", dove è possibile leggere molte più cose di quelle contenute nel volume che ha davanti agli occhi.

[Le informazioni qui contenute sono ricavate altresì dalla consultazione della seguente documentazione, di cui si dà riferimento al lettore che desideri approfondimenti: Archivio storico Biblioteca Nazionale Braidense (d'ora in poi AsBNB), *Serie Personale cessato, Faldone 1966-1990 Manz.-Masi*, Ministero della Pubblica Istruzione, Prot. N. 4344 del 26/04/1950; Prot. N. 10471 del 24/07/1951; Prot. N. 428/U del 05/02/1973; AsBNB, *Serie Personale cessato, Faldone 1966-1990 Manz.-Masi*, Rapporto informativo, anno 1961, del 13/01/1962; AsBNB, *Serie Personale cessato, Faldone 1966-1990 Manz.-Masi*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Note di qualifica per l'anno 1956 del 20/01/1957; AsBNB, *Serie Personale cessato, Faldone 1966-1990 Manz.-Masi*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Prot. N. 2096 del 09/08/1957; AsBNB, *Archivio Doni*, Estratto per riassunto atto di morte del 16/09/2011, Comune di Milano, Ufficio Stato Civile, allegato alla pubblicazione di testamento olografo, Repertorio n. 56690 del 20/10/2011].

Marina Zetti

CONSIDERAZIONI DI UN'ARCHEOLOGA "CONVERTITA" ALLA BIBLIOTECONOMIA

SCAVARE TRA I LIBRI

A VOLTE AIUTA IL CASO, MA I GRANDI RITROVAMENTI
SONO QUASI SEMPRE IL RISULTATO DI STUDI ACCURATI

di ANNA RITA ZANOBI

Ho una formazione da archeologa (Scuola Archeologica Italiana di Atene con esperienza di scavo presso la Missione Archeologica Italiana a Iasos in Turchia) e sono stata bibliotecaria (presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano) e docente di indicizzazione e classificazione bibliografica. Vorrei condividere alcune riflessioni su un parallelismo fra queste attività che esercitano l'"arte maieutica" di portare alla luce testimonianze, informazioni e conoscenze.

Scovare o scavare?

L'esercito di terracotta di Xi'an in Cina sorveglia la tomba dell'imperatore cinese Qin Shi Huangdi, e lo ha fatto silenziosamente per 2.200 anni prima di essere scoperto il 29 marzo del 1974, quando un contadino cinese trovò *per caso* tre dei 7.000 guerrieri a grandezza naturale mentre stava sca-

vando un pozzo. I bronzi dorati da Cartoceto di Pergola sono un gruppo statuario equestre romano composto da due cavalieri, due cavalli e due donne in piedi, databili tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.; unico gruppo di bronzo dorato giunto dall'età romana ai nostri giorni. Alcune centinaia di frammenti di bronzo dorato, del peso di nove quintali, vennero scoperti *per caso* il 26 giugno 1946 da due contadini che stavano scavando nel proprio campo, a Cartoceto, nel comune di Pergola (provincia di Pesaro e Urbino). L'Antifonario del 1100 nella Biblioteca Universitaria di Pavia: il 23 luglio 2018, durante il restauro sul volume di Giovanni De Deis, *Succesores Sancti Barnabae Apostoli in Ecclesia Mediolanensi ex biblioth. Vaticanae manuscr. (Mediolani: apud Melchioris Malatestae impresores, 1628)*, è emerso *per caso* un foglio in pergamena manoscritta, che si è rivelato essere un antifonario del 1100; il documento, oltre alle

Qui sotto, *Reveillon III*, illustrazione di Japhet tratta da *Noël joyeux* di Armand Silvestre, illustrazioni di Japhet e A. Besson, Parigi, E. Bernard & C^{ie}, 1894, Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Riservata Erotica*.

iscrizioni, contiene minutissime notazioni di musica medievale. E ancora, manoscritti all'arsenico. Una ricerca condotta dalla University Library of Southern Denmark di Odense, su tre volumi antichi della collezione dell'ateneo risalenti al XVI-XVII secolo, avrebbe rivelato *per caso* la presenza di arsenico sulle copertine. I curatori in realtà volevano verificare se le legature dei volumi fossero state realizzate riciclando frammenti di pergamena; l'analisi ai raggi X ha effettivamente rivelato una struttura "collage", composta da vari pezzi di pergamena, ma ha mostrato anche la presenza di una patina verdastra. Si è ipotizzato che gli artigiani rilegatori avessero voluto così proteggere i volumi da insetti.

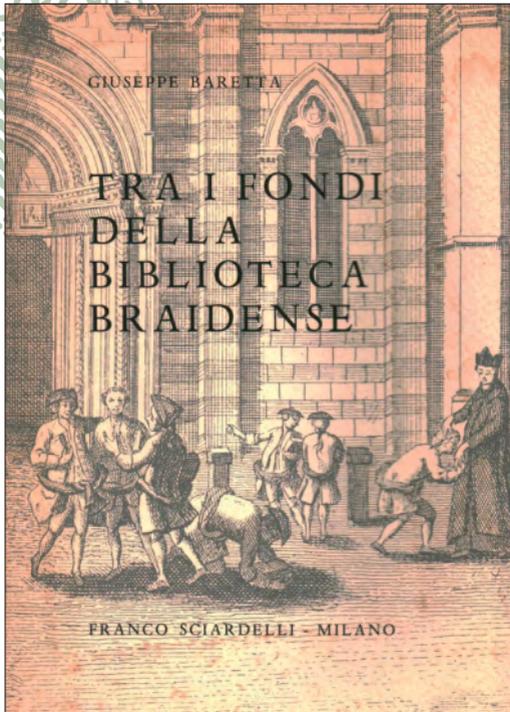
Ho riportato alcuni esempi di eclatanti scoperte di resti archeologici e documenti bibliografici avvenute *per caso*. Essi ci restano impressi nella mente e alimentano l'idea di un'archeologia avventurosa "alla Indiana Jones" e una visione segreta e intrigante dei Sancta Sanctorum delle biblioteche, come nel romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, le scoperte archeologiche sono frutto di studi approfonditi in testi antichi, alla ricerca di testimonianze che ne comprovano l'esistenza e, solo successivamente, di indagini sul terreno. Lo stesso avviene nella ricerca bibliografica; infatti, accanto alle scoperte occasionali e di grande impatto mediatico, anche il lavoro quotidiano del

bibliotecario consiste nella ricerca, nell'interpretazione e nella concatenazione dei fatti tratti da documenti e testimonianze delle fonti.

La stratigrafia dello scavo archeologico e la storia dei fondi delle biblioteche

Per arrivare alla contestualizzazione di ogni reperto in uno scavo archeologico è fondamentale avere un'esatta visione della stratigrafia dei vari livelli storico-cronologici in cui esso è stato ritrovato. Oggi le moderne tecniche di scavo non procedono più alla ricerca dei manufatti più preziosi scartando "coccetti e manufatti minori"; ogni testimonianza è presa in considerazione per interpretare la civiltà che l'ha prodotta. Anche nelle biblioteche avviene la stessa cosa: da una





parte infatti è fondamentale conoscerne i fondi storici e la loro sovrapposizione nei secoli che ne ha prodotto la fisionomia attuale, dall'altra va riconsiderato anche quello che un tempo veniva indicato come "materiale minore" e che invece può essere indicativo del costume e della società che lo ha prodotto. A questo proposito riporto di seguito un paragone fra la stratigrafia relativa all'antica città di Troia e la stratificazione delle collezioni storiche relativa ai fondi della Biblioteca Nazionale Braidense.

La città di Troia è stata diverse volte distrutta e

ricostruita sulle sue ceneri. Presenta una conformazione di circa nove strati sovrapposti, ognuno risalente a una determinata epoca storica, dal 3000 a.C. al 300 d.C. Gli scavi di Heinrich Schliemann, eseguiti nel 1873 senza tenere conto della stratigrafia, non portarono alla luce la Troia omerica, ma una civiltà di mille anni precedente. Solo l'attento esame dei vari strati condotto dall'americano Carl William Blegen dal 1932 al 1938, individuò nel VII strato la Troia omerica.

La Biblioteca Braidense di Milano nacque dalle biblioteche del conte Carlo Pertusati e della disciolta Compagnia di Gesù, quando l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, con il rescritto del 1770, decise di costituire «una biblioteca aperta ad uso comune di chi desidera di maggiormente coltivare il proprio ingegno, e acquistare nuove cognizioni». Dal 1786, anno della sua apertura, a oggi il patrimonio della Biblioteca si è arricchito di nuovi fondi per dono o acquisizione, che ne hanno definito il profilo e le caratteristiche; inoltre, in virtù delle normative vigenti sul diritto di stampa, la Biblioteca riceve dagli editori di Milano e provincia il 40 per cento delle pubblicazioni nazionali, il che concorre ad accrescerne di continuo il patrimonio. Oggi possiede circa 1.500.000 unità. Tra i maggiori sottoinsiemi di quest'ingente patrimonio ricordiamo: i 2.367 manoscritti, i 40.000 autografi, i 2.368 incunaboli, le 24.401 cinquecentine, le oltre 23.000 testate di periodici di cui 4.500 correnti, le 5.200 stampe fotografiche anteriori al 1950, i 50.000 negativi su lastra, le 30.000 bobine di microfilm che riproducono 1.300 testate di periodici, le 120.000 microforms. Il più noto dei fondi è senza dubbio il *Fondo Manzoniano*: oggi comprende 250 manoscritti, 550 volumi della biblioteca di Manzoni di cui

Nella pagina accanto, Baretta Giuseppe, *Tra i fondi della Biblioteca Braidense*, Milano, Franco Sciardelli, 1993. Qui sotto, tavola sciolta tratta da *La fleur lascive orientale. Contes libres inédits, traduits du mongol, de l'arabe, du japonais,...*, Oxford, Impr. de la Bibliomaniac Society, 1882, Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Riservata Erotica*.

200 postillati, circa 5.000 pezzi di carteggio, oltre 1.000 volumi di opere di Manzoni, quasi 3.000 volumi di critica di cui 1.800 in miscellanea. Attualmente solo alcuni fondi hanno mantenuto un'identità topografica (per esempio, il *Fondo Manzoniano* è prevalentemente ospitato nell'omonima sala); altri invece sono stati da tempo smembrati in funzione di una collocazione organizzata secondo criteri logistici più funzionali. Mi sono trovata nella mia esperienza di bibliotecaria a indagare e ricostruire due fondi: quello del cardinal Durini (cfr. *Il fondo Cardinal Durini della Biblioteca Nazionale Braidense. Catalogo dei libri a stampa*, a cura di Anna Rita Zanobi e Giovanna Valenti, Milano, [s.n.], 2003) e quello della cosiddetta *Riservata Erotica* (cfr. *L'«Enfer» della Braidense. Catalogo dei libri Fondo Riservata Erotica*, a cura di Anna Rita Zanobi e Giovanna Valenti, presentazione di Daniela Galliniani, introduzione di Attilio Mangano, Milano, FrancoAngeli, 2007). Nel primo caso si è trattato di una vera indagine sul campo in quanto i libri del fondo erano dispersi in varie collocazioni e solo l'*ex libris* del cardinale ci ha permesso di individuarli e descriverli nel catalogo. Nel secondo caso, il fondo era compatto e individuabile nella collocazione «Erotica», pertanto si è solo trattato di rintracciare nelle carte di archivio la storia e le modalità dell'arrivo del fondo in Biblioteca, di descriverne i documenti ed esporre in una mostra omonima i più significativi. L'approfondimento della stratigrafia archeologica e dei fondi bibliotecari porta spesso a nuove scoperte anche in siti molto noti e dai quali non ci si aspetterebbero novità. Si pensi al rinvenimento recente della stanza degli schiavi a Civita Giuliana, nella villa suburbana a nord di Pompei



indagata dal 2017 e dalla quale erano già emersi un carro cerimoniale e una stalla con i resti di tre equini. L'ultimo rinvenimento di una stanza destinata agli schiavi che lavoravano nella villa offre uno spaccato rarissimo della loro realtà quotidiana. La bottega (*thermopolium* in latino) molto simile a quella che oggi definiremmo una tavola calda, con cibo pronto tenuto all'interno del bancone, rinvenuta a Pompei su una piazzetta della Regio V, di fronte alla cosiddetta locanda dei gladiatori, non è l'unico termopolio scoperto a Pompei, ce ne sono almeno una decina, ma l'eccezionalità del bancone dipinto e del suo stato di conservazione ha indotto gli archeologi a

ILLUSTRAZIONI D'ARTISTA

Nella pagina accanto, antiporta illustrata da Félicien Rops, ne *La pudeur de Sodome* di Gustave Guiches, *gravures à l'eau-forte* di Félicien Rops, Parigi, Maison Quantin, 1888, Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Riservata Erotica*.

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 4

scavarlo. Esso contribuisce a mostrare in modo molto preciso com'era il tipico cibo da strada a Pompei. Per le biblioteche valgono le stesse considerazioni; riporto due casi, relativi alla Biblioteca Braidense, di riscoperta e valorizzazione di fondi che erano rimasti fino ad allora sconosciuti. Mi riferisco al *Fondo Farinacci*, che pervenne in Biblioteca probabilmente con il cosiddetto *Dono degli Alleati* e comprende buste di corrispondenza, ritagli di pubblicazioni e in particolare documenti sul periodico *Crociata Italica*, diretto da don Calcagno (cfr. Patrizia Caccia e Carlo Carotti, *Il fondo Farinacci della Biblioteca Nazionale Braidense*, in *Biblioteche oggi*, n. 4, 1992, pp. 455-465); e al *Fondo Scolastici*, che furono letteralmente recuperati da una cantina di Brera: i testi salvati rappresentano un ottimo campione dell'editoria scolastica adottata nelle scuole milanesi, dagli anni successivi alla riforma Gentile (1924) fino al 1968, offrendo alla consultazione circa 2.000 volumi, molti dei quali apprezzabili anche da un punto di vista iconografico (cfr. *Dalla scuola all'impero. I libri scolastici del fondo della Braidense (1924-1944)*, a cura di Rossella Coarelli, presentazione di Fulvio De Giorgi, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, viennepierre, 2001; *Istruiti e laboriosi. Gli anni della Ricostruzione. I libri scolastici del fondo della Braidense (1945-1953)*, a cura di Rossella Coarelli, presentazione di Fulvio De Giorgi, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, viennepierre, 2004).

Organizzare e descrivere i reperti e i documenti: museologia e biblioteconomia

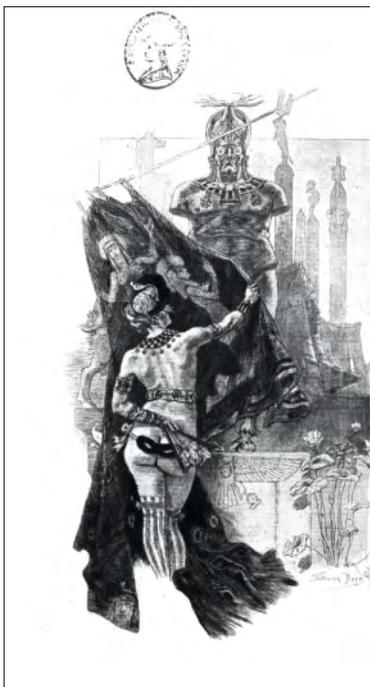
Le collezioni archeologiche e librarie hanno in comune un problema: ridurre la circolarità dell'universo informativo o, se vogliamo, la multilate-

ralità della conoscenza, su un piano lineare. In altre parole, i documenti fisicamente possono essere disposti solo in un'unica sequenza logica; ad esempio, in un museo i reperti possono essere organizzati cronologicamente, o per tipologia di materiali o per luogo di ritrovamento ecc., così come i libri di una biblioteca possono essere disposti sullo scaffale per materia (sistemazione classificata), per formato (sistemazione bibliometrica), ecc. Tuttavia, la ricerca di informazioni ha bisogno di approcci multilaterali ed è qui che si inserisce la descrizione catalografica attraverso i "linguaggi di indicizzazione" (sistemi codificati di regole sintattiche e semantiche, come, ad esempio, l'ISBD – International Standard Bibliographic Description – o la catalogazione ICCD per i musei, la Classificazione bibliografica o la Soggettazione, ecc.), che permettono di creare "sostituti virtuali" dell'oggetto descritto, offrendo la possibilità di ricerca e fruizione attraverso percorsi molteplici e interconnessi sia per gli studiosi sia per il pubblico più generico.

La sfida digitale del futuro

Ormai anche scavi, musei e biblioteche sfruttano le potenzialità delle nuove tecnologie. Sono sempre più diffusi sistemi per ricostruire in 3D i resti archeologici e presentare al visitatore i siti come dovevano apparire nella loro interezza, mostrandone contemporaneamente, mediante effetti speciali, le varie sovrapposizioni stratigrafiche nei secoli. Ad esempio la ricostruzione delle Domus Romane sotto Palazzo Valentini a Roma, dove il percorso tra i resti delle Domus di età imperiale è stato supportato da un intervento di valorizzazione curato da Piero Angela e da un'équipe di tecnici ed esperti, finalizzato a far sì che il visitatore veda

“rinascere” strutture murarie, ambienti, decorazioni e arredi, compiendo un viaggio virtuale nell’antica Roma. Anche nei musei avviene spesso che strumenti tecnologici interattivi siano a disposizione del visitatore per interpretare al meglio gli oggetti esposti. Uno splendido esempio è costituito da Narbo Via, il nuovo museo archeologico di Narbonne (Occitania, Francia). Si tratta di un progetto, realizzato dallo studio di architettura Foster + Partners, che prevede come spina dorsale del museo il «muro lapidario», una struttura metallica alta 10 metri e lunga 76, di ispirazione industriale, che attraversa tutto l’edificio e in cui sono presentati, su diversi piani, 760 reperti. Oltre ad essere intercambiabili



attraverso un meccanismo di rotazione inserito nella struttura espositiva, i reperti sono “virtualmente” accessibili su schermi digitali a disposizione dei visitatori, che ne possono così analizzare i dettagli.

Nelle biblioteche le nuove tecnologie stanno progressivamente rivoluzionando l’approccio all’informazione; infatti, oltre ai cataloghi online (OPAC e MetaOPAC rappresentano ormai la modalità più diffusa di accesso alle risorse per tutte le biblioteche), sempre più spesso il materiale (specialmente quello antico o di pregio) viene digitalizzato e messo online perché possa essere fruito anche da remoto senza subire deterioramen-

ti. Ad esempio, sotto l’instestazione BiD - Braidense in Digitale ad oggi sono raccolti circa 400.000 documenti consultabili sul sito web della Biblioteca Braidense (cfr. <http://www.braidense.it/risorse/bid.php>; consultato in data: dicembre 2022). Alfabetica è un altro portale bibliografico, gestito dall’Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane (ICCU), che recupera notizie e documenti all’interno di un sistema digitale che connette anche dati bibliografici diverse (accessibile all’indirizzo: <https://alfabetica.it/web/alfabetica>; consultato in data: dicembre 2022).

Alla fine di questa riflessione possiamo trarre la conclusione che in entrambe le professioni

di archeologo e di bibliotecario, solo un approccio scientifico e una profonda conoscenza delle tecniche gestionali dei materiali secondo standard internazionali costituiscono l’elemento che caratterizza la validità della ricerca e la correttezza delle offerte culturali. Tuttavia va anche sottolineata la separazione tra i due distinti profili professionali e notato che oggi, nella scarsità di risorse disponibili per la cultura, purtroppo le biblioteche hanno un ruolo di “Cenerentola” mentre si avverte sempre più la necessità di una loro autonomia dirigenziale: un risultato che attendiamo da tempo.

Anna Rita Zanobi

IL FONDO DELLO SCIENZIATO-POETA ALBRECHT VON HALLER

L'ODISSEA DEL BIBLIOFILO

BERNA-MILANO-PARIGI: UN PATRIMONIO SMEMBRATO
VIOLANDO I DESIDERI DI CHI L'AVEVA MESSO INSIEME

di LETIZIA VERGNANO PECORELLA

Il 12 dicembre 1777 moriva a Berna Albrecht von Haller. Poeta nazionale, medico, botanico, storico della scienza, uomo politico, bibliofilo: una delle figure più importanti nella storia della medicina, fondatore della moderna fisiologia, esempio del cosmopolitismo culturale proprio dell'Illuminismo.

Nato a Berna nel 1708, studiò all'Università di Leida allievo del grande Hermann Boerhaave, fu chiamato a reggere la cattedra di Anatomia, Chirurgia e Botanica all'Università di Göttinga, dove rimase per diciassette anni, raggiungendo una fama internazionale con i suoi scritti e intessendo una rete di rapporti scientifici estesa a tutta l'Europa. Tornò poi a Berna nel 1753 e, per soddisfare la sua passione politica, tentò di reinse-

rirsi nella vita politica del Cantone e di far parte del Piccolo Consiglio della città ma senza successo: cittadino troppo famoso, troppo importante, troppo impegnativo...; le sue proposte furono respinte: di qui le delusioni che l'accompagneranno anche dopo la sua scomparsa.

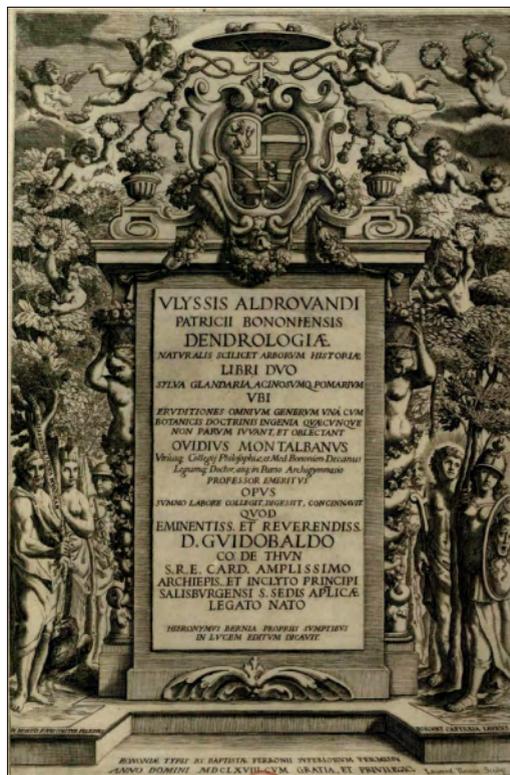
Nel corso della sua esistenza aveva raccolto una biblioteca che testimoniava la sua grande personalità e i suoi molteplici interessi. Certo, non gli erano mancate occasioni di acquistare libri, di riceverne in omaggio, di ricercare preziose edizioni rare; aveva raccolto più di mille Tesi di argomento scientifico discusse nelle principali università europee, aveva provveduto all'edizione delle lezioni del maestro Boerhaave; accanto agli otto volumi della sua opera più importante, gli *Elementa physiologiae*



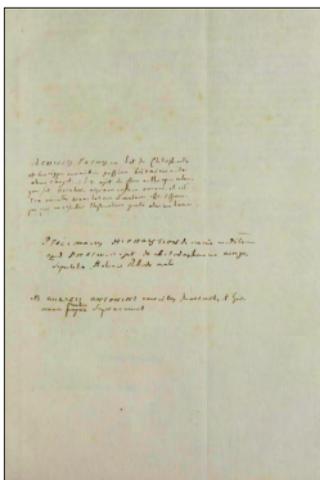
Frontespizio e pagina 164 (a sinistra) di *Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo sylva glandaria...*, Bononiae:
[Girolamo Bernia]: typis Io. Baptistae Ferronij, 1668, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Haller.

corporis humani, spiccavano le *Icones anatomicae*, così ben disegnate e perfette da suscitare l'ammirazione dell'esercito francese che se le portò a Parigi come bottino di guerra (e lì si trovano tuttora nella Bibliothèque de l'Institut de France). Haller non praticò mai la chirurgia, ma volle procurarsi una documentazione quanto più vasta di tecniche e strumenti a partire dal XVI secolo, testi divenuti celebri per l'iconografia: amputazioni di arti, trapanazione del cranio e altri interventi sui quali è meglio sorvolare... A risollevarlo lo spirito le poesie, tra le quali i suoi *Gedichte* dalle molte edizioni e traduzioni, e le splendide tavole acquarellate dei libri di botanica, di zoologia, di viaggi. Tra tutte queste carte brillava una gemma: l'Erbario, con le piante svizzere raccolte dallo stesso Haller dal 1738 al 1769; una collezione incredibile, in sessanta volumi. In conclusione, un intero mondo, in circa 15.000 volumi, messi insieme e curati uno per uno con la passione e la pignoleria del bibliofilo: ad ogni nuova entrata egli apponeva un *ex libris*, a cui spesso aggiungeva la sua firma, la data di acquisto o il nome del donatore; sull'*ex libris* aveva voluto rappresentare la metamorfosi dell'insetto dal bruco alla farfalla, simbolo della metamorfosi continuamente percorsa dalla scienza nella sua evoluzione, e il motto «*Non tota perit*».

Consapevole, da buon bibliofilo, della natura di complesso ideale che ogni biblioteca finisce per assumere, si era preoccupato, già nel 1769, di prevenire la dispersione che poteva alla sua morte minacciare la raccolta: aveva pertanto interessato il Piccolo Consiglio della città di Berna, senza alcun risultato. Il problema della vendita passava quindi agli eredi, che volevano natural-



mente rispettare il desiderio paterno di mantenere integra la biblioteca. Richieste di acquisto provenivano da più parti: governi e istituzioni culturali cercavano di acquisire al proprio patrimonio i libri di Haller, istituti russi e inglesi, l'Università di Buda e, in particolare, il governo austriaco, mosso da varie considerazioni. Nel luglio del 1777, Giuseppe II, di ritorno da un viaggio in Francia, si era fermato a Berna per una



visita a Haller, con il quale si intrattenne a conversare cordialmente. A ricordo di questa cordialità, tornato in patria, volle inviare al suo ospite una cassetta di vini. In quella occasione il giovane sovrano aveva avuto modo di ammirare la biblioteca e di rendersi conto personalmente dell'importanza che essa poteva avere per un istituto di cultura, e si affrettò a informarne la sovrana sua madre. Ma una considerazione ancora più importante invogliava all'acquisto il governo austriaco: nel 1770, con un famoso rescritto, l'imperatrice Maria Teresa aveva destinato all'uso pubblico la biblioteca del defunto presidente del Senato, conte Pertusati, imponente raccolta storico-letteraria, per dotare Milano di una biblioteca moderna, «aperta ad uso comune di chi desidera di maggiormente coltivare il proprio ingegno, e acquistare nuove cognizioni [...] concorrendo così alla pubblica felicità». Si

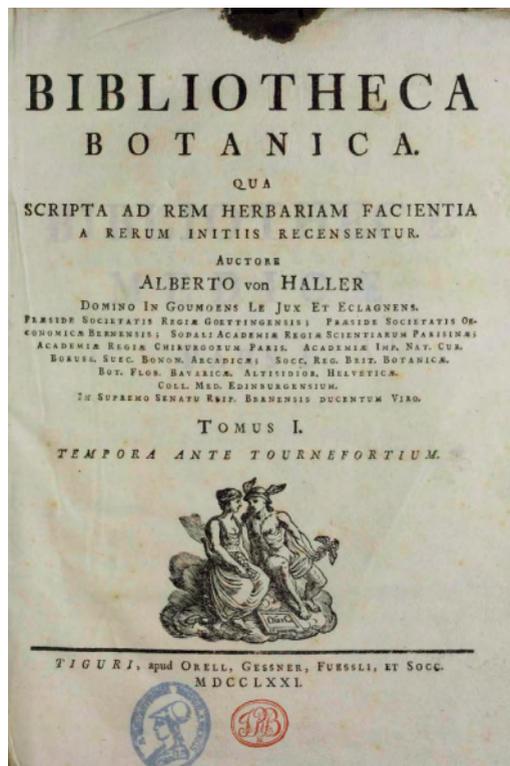
aspettava solo un «sito opportuno» in luogo centrale e facilmente accessibile. Questo non si fece attendere: nel 1773, con la soppressione della Compagnia di Gesù, lo Stato di Milano si incamerò l'intero palazzo di Brera, comprese le raccolte librerie dei Gesuiti alle quali si sarebbero aggiunte le altre biblioteche dei conventi a cominciare da San Fedele e San Girolamo. Non vi era sito più opportuno per la biblioteca Pertusati, che qui felicemente approdò nel 1774. Brera, che ospitava anche il Ginnasio, le Scuole Palatine, l'Osservatorio Astronomico, l'Orto

Botanico, l'Accademia delle Belle Arti, si avviava a diventare un polo culturale di afflato europeo, ed era oggetto di cura e di attenzione da parte del governo di Vienna, la cui politica delle riforme era basata sulla politica culturale e sulla riforma dell'istruzione. Mai si era assistito a una tale connessione tra attività di governo e cultura. Mosso da queste considerazioni, alla notizia della morte di Haller, il ministro Kaunitz, cancelliere dell'imperatrice, chiese agli eredi il catalogo della biblioteca e le modalità della vendita: il prezzo di 2.000 luigi d'oro non parve eccessivo, «considerando il pregio di una libreria più unica che rara», che sarebbe andata ad arricchire la raccolta storico-letteraria del Pertusati con le opere scientifiche che le mancavano. Così, rompendo gli indugi, nel luglio del 1778 fu firmato il contratto di vendita tra i figli di Haller e il conte di Firmian, ministro plenipotenziario austriaco

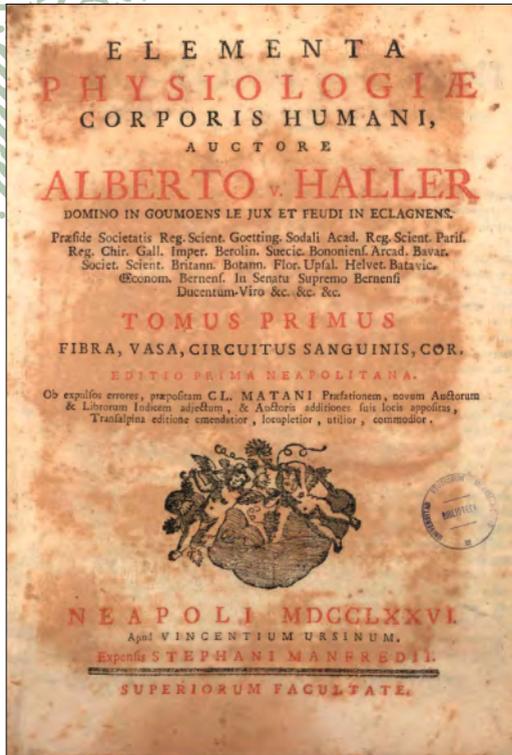
In queste pagine, *ex libris*, frontespizio e nota autografa di Haller ad integrazione dell'edizione a stampa da: *Bibliotheca botanica. Qua scripta ad rem herbariam facientia a rerum initiis recensentur. Auctore Alberto von Haller...*, Tomus I. [-II.], Tiguri, apud Orell, Gessner, Fuessli, et Socc., 1771-1772, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo Haller.

per la Lombardia. Il Piccolo Consiglio di Berna offrì, secondo le norme, la dovuta autorizzazione. Per redigere un inventario dei libri e aggiornare il computo fatto da Haller prima della sua morte, che si fermava a circa 13.000 volumi, e per provvedere all'imbalsaggio, fu mandato a Berna un bibliotecario, il custode Carlo Carlini, che, meschino, non sapeva né il francese né il tedesco, al quale fu dato come compagno di viaggio e interprete un certo professor Cronthal. I due viaggiarono per undici giorni attraverso il Sempione, «una strada ripiena di perigli e di disagi [...] certamente a qualunque prezzo non sarei io in caso di farlo per la seconda volta [...]», scrive Carlini di questa avventura con un tono da epopea da Far West. In casa Haller, gli fu lasciata libertà di prendere manoscritti e stampati, e alla fine l'imbalsaggio fu di circa 15.000 volumi in 154 casse. Così la raccolta partì per Milano a dorso di mulo, attraverso il Gottardo, e giunse a destinazione ai primi di ottobre in tempo per evitare le prime nevi. Con grande soddisfazione di Carlini, che si trovava già a Milano, e di tutto lo staff della biblioteca e del governo. Il corteo dei muli entrò solennemente nel palazzo di Brera con la curiosità e il plauso degli astanti.

Tutti felici, dunque? No, al contrario, tutti depressi: i bibliotecari sui quali gravavano grandissimi problemi, sommersi dagli arrivi inarrestabili delle raccolte dei conventi soppressi, dalla catalogazione tutt'altro che terminata della biblioteca Pertusati, impegnati nella scelta dei duplicati inviati da Vienna per incrementare le nascenti biblioteche di Pavia, Mantova, Cremona e Lodi, con le quali Brera era connessa in un nuovo, moderno sistema bibliotecario integrato; il governo



austriaco, che lamentava la «non lodevole lentezza» delle operazioni («[...] solamente nello sballar le casse, nell'ordinare i libri, e nel riporli nelle scansie sono consonti circa sei mesi [...]»; si lamentava a sua volta Carlini). E di qui i ritardi per l'apertura al pubblico rimandata di anno in anno. L'arrivo di questo nuovo acquisto non faceva che aggravare e aumentare i problemi già esistenti, in un momento particolarmente caotico,



in cui i dubbi sull'organizzazione del lavoro si accompagnavano a decisioni contrastanti: alla primitiva intenzione del governo di tenere unito nella sua integrità il fondo halleriano – cosa data per scontata al momento dell'acquisto – subentrò un nuovo orientamento, di mescolarlo agli altri fondi in un unico Nomenclatore. Ciò creava anche una maggiore confusione nella scelta dei duplicati da inviare alle altre biblioteche lombarde. Finalmente, dopo otto anni di fatiche e di lamen-

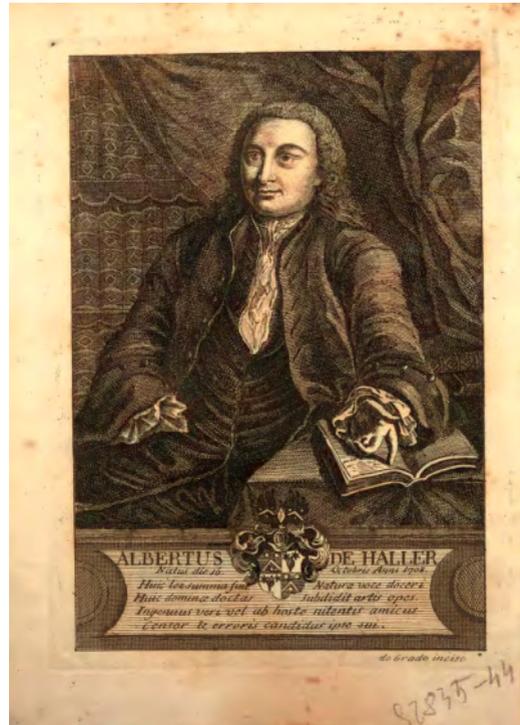
ti, si riaffacciò la pubblica felicità quando, nel novembre 1786, la Regia Biblioteca di Brera venne aperta al pubblico e ne venne data notizia nella *Gazzetta di Milano* e nel *Corriere di Gabetto*. Nessuno si chiese allora che fine avesse fatto l'Erbario, quei sessanta volumi «fatica di molti anni dell'autore», incluso nella vendita dai figli di Haller. Arrivato a Milano, venne trasferito quasi subito a Pavia, affidato alle cure dei botanici della vicina Università: non sappiamo se queste cure siano state efficaci, è certo che questa “gemma” suscitò l'ammirazione dei francesi, che nel 1796 se lo portarono a Parigi come bottino di guerra, e lì si trova tuttora al Muséum national d'Histoire naturelle Laboratoire de Phanérogamie, senza che nessuno l'avesse mai reclamato nelle trattative della restituzione del materiale asportato (alla Braidense furono restituite 124 opere su 133). Né sorte migliore ebbero i manoscritti, dei quali Carlini fece un frettoloso inventario andato perso. Giunti a Brera, furono accantonati con gli altri manoscritti esistenti, nessuno si preoccupò di darne notizie, illustrarne la consistenza: si trattava di corrispondenza con altri scienziati, autografi di Haller di opere inedite, dispense universitarie, lavori non ancora pubblicati e inviati a Haller per un giudizio, inediti cinquecenteschi, e gli autografi del famoso Fabrizio Hildano, un chirurgo del Seicento. Un gruppo consistente riguardava la storia della Svizzera e della Germania del Nord.

Nel 1877, ricorrendo il centenario della morte di Haller, ripresero vigore gli studi sul grande scienziato, e il governo di Berna, forse con tardiva respiscenza, espresse il desiderio che questi manoscritti tornassero in patria, ma trattative vere e

In queste pagine, ritratto di Haller, dal primo volume di *Elementa physiologiae corporis humani*, auctore Alberto v. Haller..., Neapoli: apud Vincentium Ursinum: expensis Stephani Manfredii, 1776, Centro Apice-Università degli Studi di Milano.

proprie cominciarono soltanto nel 1919, alla fine della Prima guerra mondiale, quando si propose uno scambio tra manoscritti halleriani conservati in Italia e manoscritti di interesse italiano conservati in Svizzera. La scelta fu affidata a un docente di Storia dell'Università di Berna e fu, per nostra fortuna, basata su una conoscenza superficiale e imprecisa del materiale manoscritto conservato a Brera. Le trattative subirono un'interruzione data la confusa situazione politica di quegli anni e sembravano ormai dimenticate quando, all'improvviso, nel 1928, il Ministero della Pubblica Istruzione informò il direttore della Braidense che era stata autorizzata la donazione al governo svizzero di alcuni manoscritti dello scienziato Alberto Haller e si aggiungeva: «è ovvio che, trattandosi di un atto di liberalità del Governo italiano, nessuna opera dovrà essere data in cambio da parte del Governo svizzero [...]». Così lo scambio divenne un irragionevole «atto di liberalità» del governo italiano: a che scopo? Chi c'era dietro questa mossa? Un modo di ingraziarsi il governo svizzero? *Honni soit qui mal y pense*.

I secoli passano veloci, e il secondo centenario di quella fine che per noi fu un inizio vedeva ancora un debito da pagare al grande Haller: quel desiderio suo e dei suoi eredi di «conservare intera la biblioteca», cosa che, oltre al rispetto di quella volontà, rivestiva anche un notevole interesse scientifico e bibliografico. L'evoluzione della scienza e della tecnica, gli odierni mezzi di comunicazione che facilitano il riscontro di inventari e cataloghi, ma soprattutto l'aiuto degli *ex libris*, che si trovano su quasi tutti i volumi e che guidano il ricercatore come luci nella notte,



hanno fatto miracoli: il catalogo ideale di tutta la biblioteca halleriana, dove scienza, arte, poesia, cultura, bibliofilia si stringono la mano, ce la restituisce integra, dopo due secoli di traversie (cfr. *Catalogo del Fondo Haller della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, a cura di Maria Teresa Monti, Milano, FrancoAngeli, 1983-1990, 10 volumi). «*Non tota perit*»: Haller aveva visto giusto.

Letizia Vergnano Pecorella

SEDE DI EVENTI

Nella pagina accanto, la *Sala Maria Teresa* della Biblioteca Braidense, spesso sede di eventi ed esposizioni di particolare richiamo per il grande pubblico. Qui sotto, vignette di satira politica interne a *Lo Spirito Folletto*, 11 maggio 1848, con illustrazioni incise su legno da Giovanni Battista Zambelli su disegni di Antonio Greppi.

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 6

LA TESTIMONIANZA DIRETTA DI UN
"ASSISTENTE ALL'ACCOGLIENZA"

LO TSUNAMI DI INTERNET

COME CAMBIANO LE ABITUDINI DI STUDIOSI E
LETTORI CHE UN TEMPO AFFOLLAVANO LE SALE DI
VIA BRERA. E COME LA BIBLIOTECA HA SAPUTO
REAGIRE NONOSTANTE LA SCARSITÀ DI FONDI

di ROBERTO GOLLO

Lavoro alla Biblioteca Braidense come assistente all'accoglienza dal 1984. A quell'epoca la biblioteca era un luogo vivace e brulicante come una stazione. Un centinaio di dipendenti, trecento utenti al giorno. Un viavai continuo. Oggi, eccetto quando ci sono mostre o eventi, è un luogo tranquillo e silenzioso, con non moltissimi utenti. Cosa è cambiato? Il mondo! Internet non esisteva. Internet non ha soltanto modificato le nostre vite, ma ha reso obsolete o meno importanti tantissime attività che non vi si sono adeguate. Non solo i negozietti, i blockbuster, i cinema, ma persino le banche sono luoghi

che si sono trasformati, perché la fruizione di contenuti o l'utilizzo di servizi avvengono prevalentemente online. Potevano le biblioteche non risentire di questi cambiamenti? In un certo senso lo hanno affrontato, anche se con scarse risorse e un limitato investimento sulla professionalità e competenza del personale, convertendosi a una lenta ma alla lunga apprezzabile digitalizzazione delle risorse e dei servizi. L'Emeroteca della Braidense è stata una delle prime in Italia. Poi sono stati digitalizzati i cataloghi, e quindi tutto il sistema di richiesta e accesso degli utenti oltre a una serie nutrita di risorse e collezioni che sono ora disponibili online. Nel frat-





tempo tutte le biblioteche italiane hanno incrementato il loro patrimonio digitale, mentre il progetto Internet Culturale del Ministero della Cultura ha unificato tutte queste risorse in un unico portale (www.internetculturale.it).

La diffusione delle connessioni permette oggi agli utenti di accedere a enormi quantità di informazioni, documenti, libri, periodici consultabili senza doversi muovere da casa. Questa “comodità” per gli utenti ha però avuto sulle biblioteche un impatto evidente, riducendo di fatto la necessità per essi di recarsi fisicamente nelle biblioteche. Paradossalmente, più la biblioteca si modernizzava più “allontanava” da sé i lettori. L’effetto iniziale per gli operatori di biblioteca è stato di disorientamento. Abituati al contatto umano, continuo e assiduo, con ricercatori, stu-

denti, questo si è gradualmente trasformato in un’interazione che avviene ormai sempre più spesso attraverso l’e-mail o il telefono. Ci si è trovati così ad occupare più tempo nelle attività di back office, come revisioni, catalogazione e servizi per gli utenti da remoto (ricerche, scansioni, ecc.). Superato lo spaesamento iniziale, e la paura che una biblioteca con meno utenti fosse un luogo abbandonato, per gli operatori di biblioteca è maturata la consapevolezza che in realtà essa è un luogo a cui sono continuamente connessi molti utenti attraverso il sito web, per la richiesta di volumi, le prenotazioni, la consultazione delle risorse digitalizzate.

L’esperienza della Mediateca di Santa Teresa può essere forse considerata un esempio di questo spiazzamento. Alla fine dello scorso millennio

era stata progettata come sede multimediale della Braidense. Inaugurata nel 2003, per i primi anni è stata un luogo di avanguardia dove studiosi e utenti potevano prendere dimestichezza con Internet e consultare diverse banche dati di monografie, testi antichi digitalizzati, periodici internazionali, ecc. irripetibili in altri luoghi. In seguito, però, la mancanza di finanziamenti per l'aggiornamento delle risorse e la massiccia diffusione di Internet hanno reso la sede obsoleta, superata. Il risultato è che oggi la struttura è ancora alla ricerca di una propria identità. Attraverso il proprio computer oggi l'utente giunge e accede direttamente alla risorsa digitale, talvolta senza nemmeno rendersi conto di quale sito stia visitando, senza più la mediazione del bibliotecario. Questo è un guadagno per la celerità della ricerca ma una perdita per la qualità e la completezza dell'informazione. Il bibliotecario, infatti, è una risorsa di informazioni e conoscenze che l'utente rischia di non riuscire ad intercettare. Un pericolo dell'utilizzo di Internet è difatti quello di accontentarsi di una conoscenza superficiale, non approfondita degli argomenti; di farsi prendere dalla pigrizia e di limitarsi a consultare quello che è a portata di un click senza cercare più altro.

Oggi una parte degli utenti che frequentano la biblioteca sono studenti che vengono a studiare sui libri propri. In realtà, molti di loro non usano nemmeno il libro ma studiano su dispense in cui sono riportate le lezioni universitarie che hanno salvato nel loro pc. Utilizzano la biblioteca come luogo accogliente adatto per studiare, ma non consultano i libri che occupano le intere pareti che li circondano. È una delle tante evoluzioni del rapporto biblioteca/utente di cui bisogna pren-

dere atto, per preparare gli istituti culturali a ridisegnare il proprio ruolo negli anni a venire.

La Biblioteca Braidense è un'istituzione storica, che vanta un patrimonio di materiale antico unico; e nondimeno essa mantiene un legame stretto con la modernità. Considerata la mancanza di risorse per acquisti selezionati di pubblicazioni recenti, via via sempre più ridotte, lo strumento del deposito legale permette di sopperire a questo limite, consentendo di acquisire enormi quantità di materiale di nuova pubblicazione. È il mezzo con cui la biblioteca, anche se gravata dai problemi di spazio necessario ad accogliere le pubblicazioni, si mantiene viva, aggiornata e in contatto con l'epoca attuale. Gli utenti grazie all'alacre lavoro dei catalogatori, riescono ad ottenere in lettura o in prestito i volumi appena usciti. E questo è un motivo di soddisfazione.

Un settore tuttavia ancora sottovalutato è quello del materiale digitale o puramente multimediale come e-Book, cd musicali, film e tutto quel materiale che è edito esclusivamente in formato digitale, che non viene dato in consultazione o prestito come fa invece ad esempio la Biblioteca Sormani con il servizio MediaLibrary.

La sezione Microfilm e Teche Rai della Biblioteca Braidense

Nei film polizieschi degli anni Ottanta, quando l'investigatore doveva fare una ricerca sul passato di un sospettato si recava in biblioteca e consultava i giornali su microfilm. Nei film di oggi l'investigatore accende un computer e apre Google, non ha più bisogno di recarsi in una biblioteca. Il microfilm dovrebbe essere quindi un supporto ormai superato. Tuttavia, dato che la gran parte dei pe-

riodici microfilmati della Braidense sono consultabili solo mediante questo supporto, la vecchia pellicola è ancora l'unico modo per visionare le principali testate senza dover ricorrere all'originale, facilmente deperibile e collocato in magazzini fuori sede. Si è pensato di riversare in digitale tutta la collezione dei microfilm, e per una piccola parte di giornali questo è anche

già stato fatto; ma si tratta di uno sforzo economicamente troppo oneroso. Dovrebbe però prendere il via prossimamente un grande progetto nazionale, finanziato con il PNRR, per la digitalizzazione di tutti i quotidiani italiani, che dovrebbe coinvolgere le biblioteche nazionali di Roma, di Firenze e la Braidense; un terzo della nostra collezione di microfilm verrebbe così digitalizzato.

Finora la digitalizzazione dei materiali è stata fatta un po' "a macchia di leopardo", a seconda dei finanziamenti e delle possibilità. Di norma il lavoro viene affidato a ditte specializzate che hanno le apparecchiature necessarie e che si occupano di creare i metadati, i codici che permettono al computer di visualizzare le immagini archiviate. Ma abbiamo anche realizzato alcuni progetti di nostra mano, dall'inizio alla fine, scansionando i volumi pagina per pagina, come per esempio il lavoro di digitalizzazione dei giornali milanesi pubblicati durante il periodo del Governo Provvisorio, all'in-



domani delle Cinque giornate di Milano e che sono ora tutti consultabili nella nostra Emeroteca. Da quando esiste il portale del Ministero Internet Culturale, la nostra Emeroteca digitale non è stata però più incrementata, data la difficoltà della biblioteca nel reperimento delle risorse per mantenerla e aggiornarla. Di conseguenza si è scelto di consegnare le digitalizzazioni più recenti direttamente al portale del Ministero, che offre più garanzie di mantenimento nel tempo, consentendo inoltre di disporre di tutte le risorse in un unico sito senza dover disperdere energie nella ricerca sui diversi siti delle biblioteche. Da qualche tempo, poi, nel Catalogo SBN e in quelli delle biblioteche è possibile trovare il link che dalla scheda dell'opera porti direttamente alla risorsa digitale. Dalla mia postazione a contatto con gli utenti, ho visto negli anni via via modificarsi l'approccio con lo studio e la ricerca storica. Negli anni Ottanta e Novanta i principali utenti erano gli stu-

enti laureandi e i ricercatori universitari. Due figure che sono quasi sparite dalla circolazione. I primi per le loro tesi sui periodici, frequentavano la sala microfilm per mesi. Oggi è raro che un utente si veda per più di quattro o cinque volte. I secondi invece rappresentano un mistero mai svelato. È un mestiere scomparso? Fanno ricerca in altro modo, con altri mezzi? Fattostà che non se ne vedono più molti. Le riforme dell'università e lo sviluppo tecnologico hanno senz'altro contribuito a questo nuovo corso. Poi abbiamo gli appassionati di sport che fanno ricerche sugli avvenimenti sportivi, gli studiosi di arte, musica, cinema e teatro, e gli utenti che ricercano sui periodici i fatti di cronaca che hanno coinvolto loro famigliari. Spesso vengono con un ricordo abbastanza impreciso sul periodo e sulla testata su cui furono riportati.

La ricaduta dei cambiamenti avvenuti sul nostro lavoro, come detto, ci ha portato ad essere impegnati per più tempo, diversamente da una volta, in attività di back office quali la catalogazione, la revisione, le scansioni per utenti da remoto, rispetto alle esigenze di assistenza degli utenti che vengono di persona. Con l'evoluzione tecnologica del servizio si sono accresciute le competenze e la professionalità degli operatori di biblioteca, sia per quanto riguarda la fase tecnica delle digitalizzazioni, sia per quanto concerne la conoscenza e l'utilizzo delle banche dati digitali realizzate dai vari istituti. In origine questo processo di acquisizione digitale è stato svolto dalle diverse biblioteche in ordine sparso, con poco coordinamento da parte delle amministrazioni centrali e con la mancanza di standard comuni. I risultati presentavano difformità tra le diverse biblioteche digitali per

quanto riguarda la ricerca e la visualizzazione delle risorse. Da qualche anno un maggior coordinamento tra i vari istituti è stato conseguito e ha portato a una maggiore razionalizzazione.

Seguire questo processo da operatore di una biblioteca è entusiasmante. Dopo una scelta delle opere da riprodurre dettata da criteri di conservazione, interesse bibliografico o storico, si procede ad una verifica dettagliata dello stato dei volumi: la loro condizione, lo stato di conservazione, le lacune e se i dati della catalogazione originale corrispondano effettivamente con quanto conservato nei magazzini; nel caso dei periodici questo non sempre avviene e bisogna poi intervenire sulla catalogazione per correggerla. È sempre emozionante prendere in mano questo materiale perché innanzitutto sono quasi sempre pubblicazioni ben fatte con illustrazioni e fotografie interessanti, e inoltre hanno un valore storico inestimabile per la quantità di informazioni sulla politica, la cultura, l'attualità delle varie epoche.

Una parte altrettanto affascinante di questo lavoro è lo scambio di conoscenze che avviene tra l'utente e l'addetto di biblioteca. Non solo il bibliotecario mette a disposizione le informazioni circa il materiale disponibile e l'utilizzo dei macchinari per la fruizione dei microfilm, ma spesso anche l'utente spiegandoci ciò di cui necessita ci informa sulle sue ricerche consentendoci di imparare nozioni, fatti e avvenimenti che poi possiamo utilizzare a favore di altri utenti. Per esempio una volta un ricercatore mi chiese di cercargli un ritaglio di giornale che aveva usato il pittore Boccioni in un suo collage. Questo tipo di ricerca è utile per risalire alla datazione dei dipinti. Non avendo la data precisa né il titolo del giornale l'impresa si pre-

Qui sotto, le prime pagine di rare testate ottocentesche un tempo consultate dagli studiosi e ora spesso reperibili anche in Rete.

sentava ardua, ma mi ricordai che un'altra docente aveva fatto in precedenza ricerche simili, così la contattai e in modo rapido potei evadere una richiesta apparentemente quasi impossibile.

Il servizio di ricerca bibliografica e di scansione di articoli o documenti per gli utenti da remoto rappresenta ormai per forza di cose la nostra attività quasi principale. Indubbiamente questo consente agli studiosi anche residenti all'estero di poter accedere alle nostre risorse senza dover affrontare viaggi dispendiosi. Dal punto di vista dell'arricchimento personale, è emozionante andare a caccia di articoli di personalità della politica, cultura, cinema, teatro, musica e dell'arte in generale. Il nucleo principale della collezione dei periodici spazia dall'inizio dell'Ottocento al secondo dopoguerra. Periodi di fermento culturale e politico, specie quello dopo l'Unità d'Italia quando l'editoria italiana ha avuto uno sviluppo esponenziale con la nascita di case editrici, quotidiani e riviste, coincidenti con il periodo della Scapigliatura, del Verismo e del Decadentismo. Succede anche che si instaurino rapporti epistolari pure di lungo periodo con gli utenti a cui si inviano i risultati delle ricerche, senza essersi mai visti di persona o aver ascoltato la loro voce.



Le Teche Rai, infine, sono un patrimonio immenso di materiale storico della Radiotelevisione italiana che la Braidense ha il privilegio insieme a poche altre istituzioni in Italia di condividere con la Rai stessa, e che viene messo a disposizione degli utenti grazie ad una convenzione tra il nostro Ministero e la Rai. Trasmissioni, film, sceneggiati, documentari, intrattenimento, ogni aspetto della storia radiotelevisiva del nostro Paese può essere analizzato, studiato, ricordato e tramandato attraverso la consultazione di questo prezioso archivio. Anche se non tutto è stato digitalizzato, bisogna riconoscere che la Rai, proprietaria della banca dati che noi ospitiamo e mettiamo a disposizione del pubblico, ha organizzato uno strumento di facile utilizzo con diverse possibilità di ricerca che permette agli studiosi e utenti in generale di usufruire di questa ricca documentazione.

Roberto Gollo

COSA CELANO I MAGICI MAGAZZINI
"PER INIZIATI"

NON DIMENTICATE QUEI LIBRI

NEGLI SCAFFALI SEMPRE MENO FREQUENTATI DEI NOSTRI "SANTUARI DI LETTURA" VI SONO TITOLI CHE PRENDONO POLVERE PERCHÉ NON APPARTENGONO AI CLASSICI. MA NASCONDONO MONDI DA CONOSCERE

di GUIDO MURA

Se si dovesse tener conto dei libri di cui si parla nei gruppi dei social media o che dominano gli scaffali delle librerie, e che occhieggiano persino dagli spazi appositi dei market, si dovrebbe pensare che il libro sia nato solo da pochi anni e che l'intera produzione narrativa, saggistica o poetica, sia stata elaborata e messa in vendita solo in tempi recentissimi. Dei libri creati e prodotti nei secoli passati non si ha quasi notizia, con l'eccezione di alcune opere classificate con l'appellativo di "classici", che per reali meriti o straordinaria fortuna sono ancor oggi ripubblicate. I libri meno fortunati giacciono negli

spazi tortuosi del cimitero dei libri dimenticati, che non è un luogo unico e metaforico, come quello di cui scriveva Ruiz Zafón, ma è una con-

gerie di luoghi, quasi segreti e ancora misteriosi, per i non iniziati: i magici magazzini delle biblioteche. Penso spesso che le biblioteche dovrebbero avere un ruolo più attivo nella riscoperta e riproposizione di questi libri, nella valorizzazione di un patrimonio quasi sconosciuto e spesso disprezzato. Si tratta in gran parte dei libri che non sono stati nobilitati da una sufficiente antichità, quelli prodotti quando l'arte della stampa ha iniziato a produrre oggetti con tirature più ampie, usando una



Qui sotto, la copertina del romanzo *Il fantasma dell'Opera* di Gaston Leroux (1910), che ai suoi tempi ottenne grande successo e ispirò più di un film.

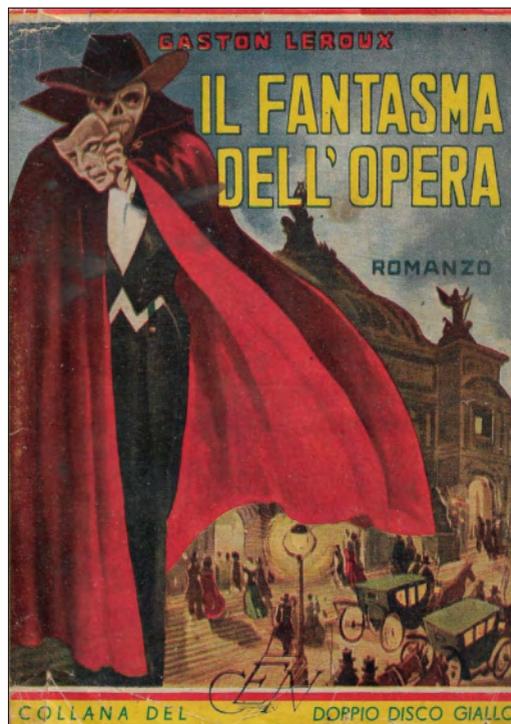
carta meno adatta a una lunga conservazione.

Prima di tutto è necessario che questi libri, vecchi ma non antichi, non rimangano confinati nei cataloghi di carta, a schede o nei registri di una volta. Bisogna che qualcuno si dedichi al loro inserimento nei cataloghi informatizzati, per renderli visibili anche a chi non frequenta abitualmente le biblioteche. Poi, naturalmente, bisognerebbe parlarne, renderli fruibili, magari (come già si è fatto in parte) attraverso operazioni di acquisizione digitale e OCR, per aprire le stanze chiuse di un mondo sconosciuto, o peggio incompreso e sottoposto a una sorta di *damnatio memoriae*.

In quei libri fuori moda sono depositati il pensiero, la vita sociale, gli usi e costumi di secoli di cui di solito conosciamo solo un'immagine parziale e deformata, appiattita e semplificata dagli slogan o dai giudizi di interpreti troppo lontani o troppo di parte per essere obiettivi e non provvisti della lente deformante della militanza ideologica.

Naturalmente non bisognerebbe limitare il recupero alle pubblicazioni di carattere letterario, ma estendere l'interesse alla miriade di testi di varia natura che, per il limitato numero di pagine, sono stati spesso riuniti in miscellanee, senza alcun criterio di aggregazione per contenuto. Occorre ricordare che molti di questi opuscoli sono talvolta le sole attestazioni esistenti di attività economiche e sociali, di studi e ricerche, di testimonianze di storia locale e di vita artistica e culturale soprattutto dei piccoli centri.

Per rimanere nell'ambito letterario, si deve constatare che testi di epoche trascorse sono spesso ritenuti inattuali e di minore interesse, rispetto a quelli contemporanei. I casi più emblematici in Italia li ritroviamo tra i libri di autori che ebbero

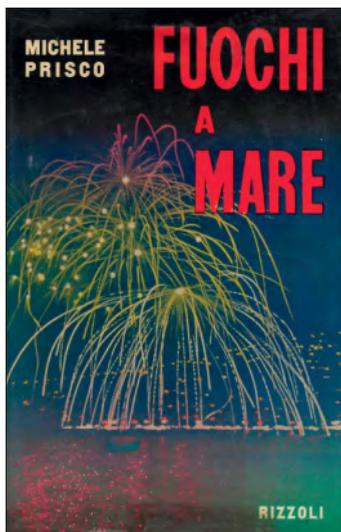
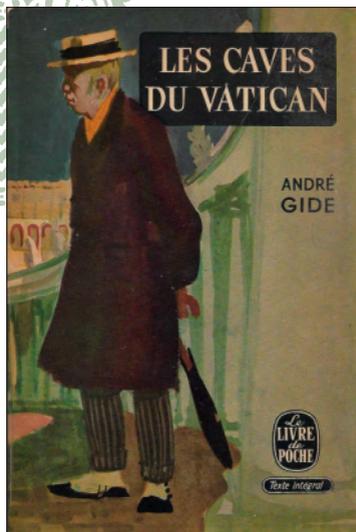


fortuna durante il Ventennio o che furono, a torto o a ragione, come Oriani, considerati quali precursori di un pensiero successivamente condannato dalla coscienza collettiva. Questo rifiuto aprioristico ci impedisce di conoscere idee che hanno fatto parte della nostra storia culturale e ci allontana dalla comprensione della complessità di una realtà intellettuale che non può essere semplificata e integrata negli schemi consueti del nazionalismo, del colonialismo o del razzismo.

DIMENTICATI

Qui sotto, copertina dell'edizione originale francese del romanzo di André Gide *Les caves du Vatican* e di Michele Prisco *Fuochi a mare*.

FOCUS BIBLIOTECA BRAIDENSE - 7



La lettura dei tanti autori dimenticati può riservare sorprese notevoli, sia sotto il profilo del valore e dell'interesse letterario, sia in un'ottica per così dire assiologica. Così magari scopriamo che *Sciogli la treccia*, *Maria Maddalena* di Guido da Verona è stata la probabile fonte di *Fiesta* di Hemingway, oppure che autori di quei tempi esecrabili tanto razzisti non erano: basterebbe leggere *La perla nera* di Lucio D'Ambra, per capire che al di là di una percezione della diversità e di un rifiuto tradizionale di una differente cultura, traspariva anche una sorta di ammirazione quasi roussoviana per la spontaneità e la purezza di una mentalità "selvaggia". Allo stesso modo, i valori caratteristici di quei tempi esecrati ci si rivelano nella loro complessità e nei loro

legami con il pensiero dell'epoca.

Quanti autori dell'Ottocento e del Novecento, italiani e stranieri, restano sconosciuti o quasi ai lettori di oggi? Quanti lettori hanno sentito parlare di tanti scrittori presenti nella "Biblioteca Amena" di Treves, come degli autori della "Medusa" e della "Medusa degli Italiani", editi da Mondadori? Qualcuno legge Virgilio Brocchi, Alfredo Oriani, Gerolamo Rovetta, Riccardo Bacchelli, Luciano Zuccoli, Renato Fucini, Anton Giulio Barrili, Antonio Beltramelli, Ferdinando Petruccelli della Gattina, Vittorio Bersezio,

Salvatore Farina, Giovanni Papini, Michele Prisco, ma persino celebri autori stranieri, come Paul Bourget, Anatole France, André Gide, Jean Cocteau, François Mauriac, Roger Martin du Gard, Georges Bernanos, Hans Fallada, Hall Caine, John Galsworthy, Sinclair Lewis, Pearl S. Buck, Michel Butor, Hermann Sudermann, Francis Marion Crawford, Pierre Loti, Marcel Prévost? Nessuno li ricorda o li cita, nessuno li propone: giacciono ricoperti da un fitto strato di nebbia. Certamente sono voci che vengono dal passato e non corrispondono ai nostri gusti (o alle nostre idee). Non è saggio però rifiutare il passato: che ci piaccia o no, lo si deve conoscere, se vogliamo capire il presente.

Guido Mura



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

ENRICO CERNUSCHI,
REPUBBLICANO NELL'EUROPA DELLE MONARCHIE

IL BANCHIERE EDITORE

LA PARABOLA DEL PATRIOTA CHE, DIVENUTO RICCO
E DI SUCCESSO A PARIGI, SI COMPRÒ UN GIORNALE

di ALBERTO TOSCANO

«**R**epubblicano, finanziere, collezionista». Così, il personaggio di Enrico Cernuschi viene definito in estrema sintesi dai documenti del museo parigino che porta il suo nome (e che ha riaperto al pubblico nel 2020 dopo un periodo di lavori). Le convinzioni repubblicane attraversano la vita intera di questo personaggio, nato come suddito austriaco a Milano nel 1821 e morto come cittadino francese a Mentone nel 1896. Nell'Europa (e nel mondo) del XIX secolo le repubbliche sono poche, ma dal punto di vista di Enrico Cernuschi questa è una ragione in più per impegnarsi al massimo a favore di quel modello istituzionale, che costituisce di per se stesso un

simbolo di modernità e di giustizia morale prima ancora che politica e sociale. Soprattutto nel caso italiano, l'idea repubblicana dovrebbe, nell'ottica di Cernuschi, andare di pari passo col rispetto delle autonomie e delle particolarità locali. Il pensiero repubblicano-federalista di Enrico Cernuschi viene dal XIX secolo, ma è perfettamente a suo agio nell'Europa del Ventunesimo.

Nell'arco di un decennio, tra il 1861 e il 1871, le convinzioni repubblicane mettono Cernuschi in difficoltà rispetto sia al Regno d'Italia sia all'Impero francese. In Francia, quel giurista milanese si rifiuta di chiedere la cittadinanza perché non ammette di esprimere rispetto e fedeltà al personaggio – Luigi Napoleone, poi Napoleone III – che considera come un autentico «affossatore di repub-



Qui sotto, Enrico Cernuschi in una fotografia di Walery, 1876. Nella pagina accanto, Léon Bonnat, *Ritratto di Enrico Cernuschi*, olio su tela, 1890, Musée Cernuschi, Parigi.

bliche». Eletto presidente dopo la rivoluzione che ha sconvolto la Francia nel 1848, ha prima mandato il contingente francese a cancellare la Repubblica romana nel 1849 e ha poi cancellato le stesse istituzioni repubblicane transalpine col colpo di Stato del 2 dicembre 1851, punto di transizione dalla Seconda Repubblica al Secondo Impero.

A Roma, Cernuschi è nella primavera 1849 tra gli esponenti di primo piano nella difesa della città dalle truppe francesi. Proprio quella vicenda rimbalza clamorosamente, dodici anni dopo, in una delle prime sedute della Camera dei deputati del Regno d'Italia, che coincide con l'ultimo discorso parlamentare di Cavour. Il 29 maggio 1861 la Camera si riunisce a Torino per convertire in legge alcuni decreti del governo sardo in favore dei combattenti risorgimentali, «privati d'impiego per titolo politico» dai governi dei vecchi Stati italiani. Il dibattito scivola sull'atteggiamento da assumere verso i combattenti della Repubblica romana che rifiutano di schierarsi con la monarchia sabauda. Enrico Cernuschi è tra quelli. Eccolo al centro di uno scontro parlamentare (uno dei primi dell'Italia unita) tra il deputato Angelo Brofferio, uomo di sinistra dal DNA repubblicano, e il presidente del Consiglio, Camillo Benso conte di Cavour. Brofferio vuole l'estensione del «riconoscimento nazionale» (c'è in ballo il diritto alla pensione, ma il significato politico del gesto va ben al di là di questo elemento) non solo ai combattenti veneti del 1848-49, ma anche a tutti quelli della Repubblica romana. Cavour è contrario e se la prende proprio con Cernuschi, cercando di screditarlo perché è rimasto a vivere in Francia invece di partecipare alla guerra del 1859. Qui la situazione diventa



delicata e vale la pena di vedere come – nel suo numero del 31 maggio 1861 – il quotidiano torinese *Gazzetta del Popolo* la descrive ai propri lettori: «Brofferio presenta allora la sua proposta come articolo separato, nello scopo di estendere le disposizioni del progetto di legge anche a tutti coloro che hanno militato a Roma. Ma per evitare ogni equivoco su questo punto, non creda già il lettore che i difensori di Roma siano respinti.

Tutti quelli fra essi che hanno fatto adesione al governo di Vittorio Emanuele sono stati accettati sin dal 59, ed anzi ricercati con premura, come Garibaldi, Medici, Bixio, ecc., ecc. Sono esclusi quelli soltanto che non chiesero di prendere parte alla guerra d'indipendenza perché le loro opinioni ultra-repubblicane non permettevano loro di servire sotto la bandiera regia, sotto quella bandiera che ha la macchia (come dicono i purissimi) dello stemma di Casa Savoia!! Il numero di questi scarlatti si riduce del resto a pochissimi individui». Tra cui Cernuschi, che per di più vive a Parigi, dove ha fatto fortuna e che diventa così l'obiettivo ideale del contrattacco di Cavour alla proposta di riconciliazione del deputato Brofferio.

Alla Camera, la discussione si spegne con l'intervento di Nino Bixio, che – non volendo passare per repubblicano filomonarchico – fa di tutto per archiviare una polemica imbarazzante per lui e in generale per i garibaldini. «Nino Bixio – scrive ancora la *Gazzetta del Popolo* – tronca questa dolorosa discussione proponendo un ordine del giorno che dichiara benemeriti della patria tutti coloro che hanno combattuto per l'indipendenza nazionale». La Camera approva e si volta pagina. Solo che Cernuschi non ci sta. Il leader delle barricate milanesi del 1848 e romane del 1849 non può far finta di niente davanti a quelle che considera le offese scagliategli addosso da Cavour. In Francia è ormai un uomo d'affari di successo, ma questa non è una ragione per dimenticare l'Italia e tantomeno per incassare come se niente fosse il ceffone del capo del governo. Quand'anche – vista la morte di Cavour proprio in quei giorni, il 6 giugno – volesse far

finta di niente, resterebbero sul tappeto i problemi politici posti dalla diatriba innescata da Brofferio: di che rispetto e di che spazio godranno i repubblicani nell'Italia sabauda? Quali margini di dissenso saranno tollerati all'interno delle istituzioni? Che cosa resta dei discorsi e degli ideali federalisti di Carlo Cattaneo e appunto di Enrico Cernuschi?

Dalla Francia, Cernuschi ha voglia di rispondere con un articolo, ma in realtà scrive un breve libro. Intitolato *Risposta alla accusa fattami dal sig.^r ministro Cavour*, l'opuscolo di Cernuschi (uscito a inizio estate 1861 a Milano e a Parigi, in italiano e in francese) comincia con le parole: «Il 29 maggio, nell'ultimo suo discorso alla camera dei deputati a Torino, il signor Cavour ha pronunziato contro me una parola accusatrice. M'accingeva a rispondere, allorché la nuova della malattia e della morte dell'eminente ministro mi rattenne. Non pertanto, più le ultime parole d'un uomo come il signor Cavour ponno avere notorietà, meno m'è lecito sopportare il biasimo da esse inflittomi». L'accusa di Cavour, secondo cui nel 1859 Cernuschi avrebbe preferito il suo «impegno lucroso» in Francia all'idea di «offrire la sua spada nell'esercito regolare od irregolare», è per lui un colpo basso. Cernuschi dice che per lui il problema del 1859 era profondamente politico, visto che quella guerra si è svolta, a suo avviso, all'insegna del progetto dell'egemonia sabauda sull'intera Italia, in subaltermità rispetto alle mire europee di Napoleone III. Il milanese Cernuschi rivendica nel 1861, quando ormai Vittorio Emanuele II è diventato re d'Italia, la sua linea politica repubblicana e federalista. Pensa che l'Italia metterebbe sulle spalle rischi enormi se rinun-

ALLE CINQUE GIORNATE

In questa pagina, Carlo Canella, *Battaglia di Porta Tosa a Milano* (il 22 Marzo 1848), olio su tela, 1848-1850, Gallerie d'Italia, Milano, Archivio Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo.



ciasse a camminare sulle due gambe del pieno rispetto sia delle realtà locali (federalismo) sia di un'autentica democrazia, che per lui fa rima con l'idea repubblicana.

Cernuschi è convintissimo che la logica centralista del nuovo Stato italiano stia per diventare la base di un modello di sviluppo squilibrato, ingiu-

sto e complessivamente inefficace della Penisola. Replicando a Cavour, che non può più rispondergli, e a tanti monarchici, che non hanno alcun interesse a farlo, Cernuschi pensa sia al futuro dell'Italia sia a tutelare l'onore del suo personale passato. Lui le guerre le ha fatte fino in fondo tutte le volte che ne condivideva le ragioni. Ha

corso rischi enormi, che nessuno può cancellare solo perché, una volta esule, si è trasformato da guerrigliero in imprenditore. Del resto la sua carriera di uomo d'affari è figlia proprio della sua vita di guerrigliero.

Enrico Cernuschi ha appena compiuto i ventisette anni e ha in tasca una laurea in Giurisprudenza, quando a Milano esplodono le Cinque giornate e lui lascia i codici per lo schioppo. La questione monarchica già lo irrita e lo appassiona. Per lui Milano deve liberarsi senza chiedere l'adesione allo Stato sabauda se questo vuole estendere al resto del Paese le proprie istituzioni monarchiche. Un anno dopo, nel marzo 1849, le forze piemontesi sono sconfitte nelle campagne della Bicocca, alle porte di Novara, mentre Cernuschi è a Roma, pronto a difendere la Repubblica contro i nemici che certo non le mancano. Deputato della Repubblica romana, Enrico Cernuschi combatte contro le forze inviate dalla Seconda Repubblica francese. Lo fa fino all'ultimo. Fino alla resa, fino all'arresto, fino al paradosso di partire (dopo un anno di carcere) in esilio proprio nello Stato che ha appena schiacciato i suoi sogni nel nome dei propri interessi e della restaurazione del potere di Pio IX.

La vita di Cernuschi a Parigi è un intreccio molto particolare di genio, idealismo e pragmatismo. Deve cavarsela e lo fa molto bene, utilizzando ciò che ha in abbondanza: intelligenza cultura e anche charme personale. Nella Parigi degli anni Cinquanta dell'Ottocento i rifugiati politici italiani sono numerosi e alcuni, come Daniele Manin, vivono in condizioni molto difficili. Cernuschi trova un posto da impiegato di banca. Lavora al Crédit Mobilier e gli capita di incon-

trare Madame Hortense Lacroix, che Napoleone III considera come «sorella di latte». La Francia è cambiata nel giro di una manciata di settimane. Il presidente che ha inviato la task force del generale Oudinot a schiacciare la Repubblica romana è diventato imperatore a seguito del colpo di Stato del dicembre 1851. Comincia un ventennio di sviluppo, di denaro facile, di scandali e di contraddizioni. Un periodo pieno di opportunità, soprattutto per chi ha i contatti giusti. Hortense Lacroix deve il proprio nome di battesimo a una ben più celebre Hortense: la madre di Luigi Napoleone, ormai Napoleone III, Hortense de Beauharnais, di cui era la fidatissima *femme de chambre* all'epoca della nascita dei due bambini (il 1808 per il futuro imperatore e il 1809 per la sua «quasi sorellina»). Hortense de Beauharnais è al tempo stesso figlia di primo letto della moglie di Napoleone (Joséphine de Beauharnais), moglie di Luigi Bonaparte, fratello dello stesso Napoleone, e madre di Napoleone III. La nuova conoscenza di Cernuschi può aprire molte porte. Può aprirle, ma poi bisogna entrarci nel modo giusto. Il merito dell'ascesa sociale di quel rifugiato italiano è comunque frutto del suo lavoro e delle sue iniziative.

L'ascesa di Enrico Cernuschi nel mondo della finanza è straordinaria, malgrado qualche scivolone e qualche polemica sulle sue teorie monetarie a proposito del «bimetallismo». Dopo qualche anno a Parigi, Cernuschi potrebbe perfettamente prendere la nazionalità francese, incassando non pochi vantaggi grazie a quel gesto che in realtà non compie mai finché la Francia è una monarchia. Chiede la nazionalità solo all'indomani del crollo del Secondo Impero, alla proclamazione

IL RICORDO DI UN GRAND'UOMO

Qui sotto, prima pagina de *Le Siècle* del 14 maggio 1896, con l'articolo dedicato a Cernuschi all'indomani della sua scomparsa, a firma di Yves Guyot.

della Terza Repubblica. I padri di quest'ultima, da Léon Gambetta a Emmanuel Arago, lo conoscono bene e lo accolgono a braccia aperte nel bel mezzo (a cavallo tra il 1870 e il 1871) di un periodo durissimo della storia nazionale. Un periodo cominciato col declino politico e morale del Secondo Impero. Negli ultimi mesi della monarchia, la Francia ha l'aria di una pentola a pressione. Cernuschi vede i rischi del nuovo quadro politico e sociale interno e anche delle tensioni internazionali. Nell'aprile 1870, poco prima della guerra con la Prussia, l'uomo d'affari preferisce incassare franchi-oro che tenersi azioni di carta. Tra queste azioni ci sono i titoli di proprietà della Banque de Paris, creata nel 1869 da Cernuschi con alcuni soci e destinata (dopo la guerra con la Prussia, quando non sarà più nelle sue mani) a essere coinvolta in una fusione finanziaria europea da cui nasce nel 1872 la Banque de Paris et des Pays-Bas (che sarà nazionalizzata nel 1981-82 e trasformata in Paribas, nome sotto cui verrà privatizzata nel 1986-87 per essere infine fagocitata dalla BNP, che assumerà la denominazione BNP Paribas).

Nell'aprile 1870, Cernuschi vende moltissimo, ma compra anche qualcosa d'importante: un giornale. Assumendo per 600.000 franchi la partecipazione che gli consente il controllo dell'importante quotidiano parigino *Le Siècle*, l'ormai ex banchiere si assicura una posizione di rilievo nel gioco d'influenze nella Francia in pieno fermento politico. Per lui è uno strumento per propugnare l'idea repubblicana e per sostenere un altro personaggio di origine italiana – Léon Gambetta, nato nel 1838 a Cahors da una famiglia paterna ligure – nella sua opposizione all'imperatore.



Napoleone III non sopporta che Cernuschi invii nel 1870 a Gambetta un cospicuo finanziamento di centomila franchi. Non può far cacciare Gambetta, ma può espellere Cernuschi, che mentre lascia la Francia manda a Gambetta un secondo finanziamento di centomila franchi per la sua propaganda in polemica con l'imperatore. Sentendosi doppiamente espatriato, dall'Italia e dalla Francia, Cernuschi si stabilisce in Svizzera. L'esilio è comunque di corta durata, visto che in settembre la Francia è di nuovo una *République* e Cernuschi torna a Parigi in un contesto di tra-

sformazione interna e di tensione internazionale per una guerra tutt'altro che finita.

Il controllo del quotidiano *Le Siècle* da parte di Enrico Cernuschi è di breve durata, ma lascia un segno profondo nella sua vita e anche in quella del giornale parigino. *Le Siècle* non è un quotidiano come un altro. È nato nel 1836 e si è sempre situato su un segmento d'opinione progressista-moderato. Monarchico (per forza di cose) fino al 1848, ha poi abbracciato la causa repubblicana, a cui (anche se con qualche compromesso) è rimasto comunque fedele al tempo del Secondo Impero, divenendo uno stimolo e una coscienza critica per le istituzioni francesi. Il ventennio di Napoleone III è quello dello splendore di questo quotidiano, apertamente favorevole al Risorgimento italiano, in evidente contrasto con la stampa conservatrice, reazionaria e clericale. Ecco dunque come *Le Siècle* parla di Cernuschi all'indomani della sua scomparsa, nel 1896.

«Cernuschi è morto ieri. Se da lunghi anni non aveva più alcun rapporto con *Le Siècle*, aveva comunque svolto in questo giornale un ruolo preminente. Era nato nel 1821 a Milano. Esprimeva gli entusiasmi della gioventù italiana di spirito liberale e provava quell'odio profondo per l'Austria che ha animato in Lombardia tutta quanta la borghesia illuminata. Alla Rivoluzione del 1848 aveva 27 anni e prese parte al movimento che infiammò l'Italia. Eletto membro dell'Assemblea nazionale costituente che proclamò la Repubblica romana, subì l'assedio dei Francesi e toccò a lui il difficile compito di trattare la resa». Questo è l'inizio dell'articolo (a firma Yves Guyot, giornalista di primo piano e influente uomo politico

repubblicano, convinto assertore dell'economia di mercato) che *Le Siècle* dedica in prima pagina, il 14 maggio 1896, alla memoria del suo ex editore Cernuschi, scomparso tre giorni prima nella sua villa di Mentone, su una collina a quattro passi dal mare. L'articolo del *Siècle* accenna all'ostilità di Enrico Cernuschi nei confronti di Napoleone III. Yves Guyot scrive: «Cernuschi si rifugiò in Francia, dove non ha mai smesso di vedere nell'imperatore l'uomo che aveva affossato la Rivoluzione italiana. Costretto a lasciare la politica, applicò nella sfera della finanza tutta la sua intelligenza, la sua iniziativa e la sua perspicacia. Accumulò così una grande fortuna, che considerò come uno strumento per l'affermazione delle proprie idee. È dunque a questo scopo che acquistò gran parte delle azioni del *Siècle* in modo da avere un'influenza preponderante su questo giornale, allora tanto potente».

Nel settembre 1870 la Francia chiude i conti con Napoleone III, ma non risolve certo i suoi problemi. Nel marzo 1871 Parigi passa nelle mani dei rivoluzionari che più rivoluzionari non si può. All'inizio Cernuschi segue con interesse le vicende della Comune di Parigi. Poi ne vede sempre più chiaramente gli aspetti pericolosi, violenti e intolleranti. Uno degli choc più terribili della sua vita è il rinvenimento nel maggio 1871 (nelle settimane degli scontri più sanguinosi con le forze governative e delle vendette nelle aree ancora controllate dai comunardi) del cadavere dell'amico Gustave Chaudey, ex redattore capo de *Le Siècle*, ucciso a sangue freddo dai rivoltosi. Con Chaudey, Cernuschi condivideva la passione giornalistica e molte opinioni politiche

oltre alla profonda amicizia. Chaudey è stato in contatto con Proudhon: lo ha difeso come avvocato e ne è stato nel 1865 uno degli esecutori testamentari. Cernuschi diffida del socialismo ma è interessato ad alcune posizioni di Proudhon, tra l'altro a proposito del rifiuto della soluzione centralista nella realizzazione dell'unità italiana.



Quando subisce lo choc dell'uccisione dell'amico, Cernuschi è un uomo di cinquant'anni che ha vissuto sulle barricate di due rivoluzioni, che ha passato un anno in prigione nello Stato pontificio e che in Francia si è rifatto una vita partendo da zero per arrivare al massimo del successo. Ormai ha voglia di rompere con tutto. Di partire. Può farlo e lo fa. Vende la sua quota di controllo de *Le Siècle*. Con l'amico giornalista Théodore Duret, esperto d'arte, realizza tra il 1871 e il 1873 il sogno del giro del mondo, che fanno partendo verso Ovest: New York, San Francisco, Giappone, Cina, India, Medio Oriente e finalmente di nuovo l'Europa. Soprattutto in Giappone e Cina, Cernuschi compra a più non posso opere d'arte che spedisce in Francia via nave. Trasforma in una sorta di museo il suo prestigioso palazzo parigino accanto al Parc Monceau. Poi lo lascia in eredità alla città di Parigi perché ne faccia un vero museo, che nel Ventesimo secolo è molto noto ed è uno dei più

ammirati e interessanti della capitale francese.

Ecco, infine, altri estratti più personali dell'articolo con cui *Le Siècle* commemora il suo ex editore nel maggio 1896, all'indomani della sua morte. Vale davvero la pena di leggere queste frasi di Yves Guyot a proposito di Enrico Cernuschi. Meglio in originale: «*Il était toujours fort intéressant, souvent très amusant,*

Ses yeux pétillaient comme ses mots. Ses gestes, de son bras, de ses doigts, faisaient un sort à chacun d'eux. Il riait, il souriait, et vous faisait rire; et s'il ne vous convainquait pas, il vous charmait». E ancora: «*Grand, toujours très élégant, mince, avec ses grands cheveux grisonnants, sa barbe abondante, il produisait un effet saisissant partout où il paraissait. Il avait une manière pittoresque de combattre les préjugés*». Infine questa frase: «*Cernuschi restera comme une figure très sympathique pour tous ceux qui l'ont connu et il laissera le souvenir d'un homme qui savait faire des sacrifices pour soutenir ses convictions*». Cernuschi lascia nel suo testamento, nel 1896, centomila lire all'orfanotrofio di Milano. Un modo come un altro per ricordare il «martinitt», che lo hanno aiutato nel marzo 1848 portando informazioni da una barricata all'altra nel momento più difficile delle Cinque giornate.

Alberto Toscano

LA BELLA E LO SCRITTORE

Qui sotto, Federico De Roberto (fotografia S. Grita e figlio, Catania). Nella pagina accanto, Ernesta/Renata Valle Ribera (fotografia Guigoni & Bossi, Milano).

PAROLE D'AMORE E DI LETTERATURA

IL CARTEGGIO SENTIMENTALE TRA FEDERICO DE ROBERTO ED ERNESTA VALLE

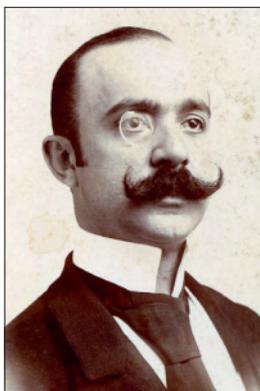
PASSIONE AI TEMPI DEI VICERÈ

LE LETTERE CONSENTONO DI ANDARE ALLA FONTE
DELLA SUA ISPIRAZIONE, NELLA SUA OFFICINA SEGRETA

di SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

Federico De Roberto conosce Ernesta Valle, di cui s'invaghisce subito, il 29 maggio 1897, nel salotto di casa Borromeo: «Comincia la vita nuova», annota in una sorta di «Calendario» amoroso con chiara allusione dantesca. «Da quella sera cominciò la mia felicità!», all'insegna della musica, la *Nona Sinfonia* di Beethoven.

Il corposo carteggio bilaterale tra l'illustre scrittore e la raffinata Ernesta Valle, moglie dell'avvocato messinese Guido Ribera, copre un arco di tempo che va dal 31 maggio 1897 al 18 novembre 1903 (con sporadiche tracce successive che si protraggono fino al 1916), in un intricato, pertinace intreccio di temi intimi e letterari. Un'ardente storia d'amore che ci rivela aspetti ignorati



dell'austero e schivo scrittore e insieme della vita mondana, sociale, culturale dei due poli tra cui si snoda, Milano e Catania, dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento. Un carteggio con cadenza talora quasi quotidiana, quello tra Federico (Rico) ed Ernesta, ribattezzata Renata (perché «rinata» all'amore), o Nuccia (diminutivo di «femminuccia»).

Meta prediletta di De Roberto, al pari dei sodali Verga e Capuana, sospinti da un senso d'irrequietezza, da un'aspirazione a più vasti orizzonti, Milano rappresenta infatti la capitale dei poteri mediatici, finanziari, culturali, la città più progredita, operosa, ricca di vivacità artistica e di brulicanti iniziative, con le sue prestigiose case editrici, le grandi testate giornalistiche – tra cui il *Corriere della Sera* e *La Lettura* –, i

rinomati teatri, gli eleganti ritrovi e gli elitari salotti. È lì che gli sono consentite assidue frequentazioni con i maggiori esponenti dell'*intelighenzia* dell'epoca. È lì che sono possibili quei guadagni indispensabili per sottrarsi alla soggezione, anche economica, della possessiva, gelosa madre-padrone, donna Marianna degli Asmundo Ferrara, dal carattere forte e autoritario, la «mammarella» che inesorabilmente lo stringe a sé in una morsa sempre più soffocante. «Queste mamme siciliane che fanno i figli e poi se li mangiano», annota Vitaliano Brancati.

Se la relazione con una donna sposata impone sotterranee e complesse strategie, non minori manovre di occultamento e di dissimulazione necessitano per sfuggire all'occhiuta, tirannica donna Marianna, rimasta vedova in giovane età. Ma più che legittimo il sospetto, quasi la certezza, che sia il marito che la madre fingano di non sapere. Lettere da lui consegnate a mano o inviate a casa («chiuse nei nostri libri») o, «nel tempo della lontananza», «fermo in posta», solitamente per il tramite del quotidiano *Il Mattino* di Napoli («mezzo di parteciparti il mio pensiero assiduo, continuo, impaziente»). «Fermo in posta» pure quelle inviate da lei. E il condiviso accordo di restituirle via via, troppo pericoloso per Renata conservarle in casa, o di scrivere sulle facciate appositamente da lui lasciate in bianco per intrecciare gli «spasimi» amorosi e liberarsi di testimonianze così scottanti, affidandole in un «sacro deposito», ci ha permesso di possedere le lettere di entrambi.

Maniacale la pedanteria con cui De Roberto informa l'amante di tutto, fin nei minimi dettagli, quasi un diario di bordo, gremito di reiterate in-



dicazioni temporali care a una ossessiva liturgia delle ricorrenze. Ulteriore conferma dello scrupolo severo del documento, dell'indagine minuziosa, delle ricerche d'archivio, dell'analisi spietata che ne sorreggono gli scritti. In particolare quel grandioso affresco, polifonico e policromo, della società siciliana sullo sfondo della tormentata costruzione dello Stato postunitario, vergato con acuminato stilo, *I Vicerè*.

Serbatoio inesauribile di curiosità, giudizi, indiscrezioni, le lettere illuminano le zone d'ombra di una vita per tanti aspetti misteriosa e di una produzione letteraria non comune, per ampiezza e varietà. Preziosa miniera che fornisce la chiave di una più approfondita, lucida conoscenza — anche psicologica, meglio psicanalitica — dell'uo-

FERMO POSTA

Qui sotto, lettera autografa di Federico De Roberto a Ernesta/Renata Valle Ribera, Napoli, 5 marzo 1899. In basso, lettera autografa di Ernesta/Renata Valle Ribera a Federico De Roberto, Varallo, 5 agosto 1899. Nella pagina accanto, Ernesta/Renata Valle Ribera (fotografia Ledru Mauro, Messina).

PAROLE D'AMORE E DI LETTERATURA

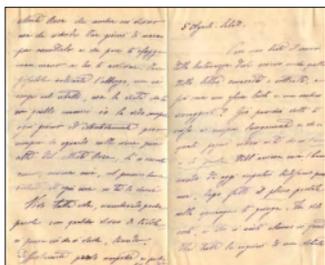
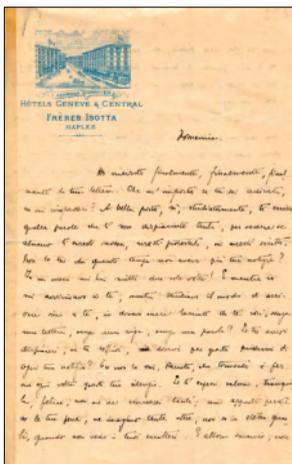
mo, dell'opera, dell'epoca. Ritroso e discreto non meno di Verga, De Roberto rifugge da forme di pubblicità e di esibizionismo e circonda di estremo riserbo la propria esistenza privata, sino a poco tempo addietro una delle più segrete della nostra letteratura.

Sono gli anni della collaborazione al *Corriere della Sera* che si estende, seppur saltuariamente, per un lungo periodo, dal 26 novembre 1896 al 5 gennaio 1911. A siglarne l'inizio la pubblicazione nelle appendici del romanzo *Spasimo* (dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897), uno dei primi polizieschi della letteratura italiana, già annunciata in prima pagina, il 24 novembre: «Passeremo ad un autore italiano, ad uno dei migliori, più simpatici, più lodati. Federico De Roberto, l'autore dei *Vicerè*, ha scritto pel *Corriere della Sera* un romanzo intitolato *Spasimo*. Il De Roberto ha voluto accoppiare ad uno studio analitico delicato un intreccio a forti emozioni, ponendo dinanzi al lettore, fin dalle prime pagine, un interessante enigma, atto a stuzzicare vivamente la curiosità».

Anni quelli pure di ambiziosi progetti editoriali e della collaborazione alla rivista mensile del *Corriere della Sera*, ele-

gantemente illustrata, *La Lettura* (che, con intervalli più o meno ampi, prosegue fino all'aprile del 1923), il cui primo numero vede la luce nel gennaio del 1901 e la cui direzione Luigi Albertini affida al suocero Giuseppe Giacosa, affiancandogli il fratello Alberto, nel ruolo promesso a Federico De Roberto e da lui tanto agognato, anche per il sempre auspicato stabile soggiorno a Milano. E quanto questo legame con il *Corriere della Sera*, *La Lettura* e Milano sia indispensabile, vitale per il viepiù sconfortato scrittore, lo prova l'accorata confessione al direttore Albertini, cui lo lega un rapporto privilegiato, «una dolce e grata amicizia» come attesta il fitto carteggio tra loro intercorso, quando la relazione con Renata è ormai giunta al capolinea: «Io non scrivo più libri, io non tengo conferenze, io non vado leggendo la roba mia o l'altrui; non mi occupo d'altro che del *Corriere*: il *Corriere* è la mia affezione, la mia occupazione, la mia distrazione, il mio tutto intellettuale e morale. Dal momento che mi levo fino a quando vado a letto, non penso se non al *Corriere*, agli articoli di prima pagina, ai *Libri*, alle letture, ai tuoi desiderii» (Catania, 12 dicembre 1903).

Con l'amata Renata, donna colta, raffinata, partecipe del gran mondo della capitale lombarda, di un'aristocrazia ancora fulgida, seppur già in decadenza, soppiantata da una più vitale borghesia, «la confidente, la consigliera, l'inspiratrice», Rico vuole condividere tutto, in primo luogo le



sue variegata lettura. Un pozzo di ghiottonerie librarie di un letterato ingordo, onnivoro, che coniuga il piacere della lettura, la più assidua, caparbia, disparata, con la pratica critica ininterrottamente perseguita dai giovanili esordi alla soglia della scomparsa. Renata è la destinataria anche, e non potrebbe essere diversamente, per il tramite di meticolosi ragguagli, di quanto concerne l'inesausta attività letteraria ed editoriale derobertiana di questi anni. Il carteggio ci consente così di penetrare nell'officina segreta dello scrittore, nella camera oscura dell'ispirazione, di tallonarlo nel tormentato *work in progress*, svelandoci progetti, fervori, traguardi, e soprattutto ansie, inquietudini, sconfitte, in virtù di una rigogliosa messe di informazioni inedite o rare di eccezionale interesse storico-culturale.

Sullo scorcio del 1897 appare la silloge di novelle *Gli Amori*, la cui prefazione reca la data «Milano, 7 agosto 1897», data ripetutamente evocata nel segreto loro «Calendario», quella dell'esaltante *Festa degli sponsali*. Ed è proprio grazie a Renata che l'autore, nel correggere le bozze di *Una pagina della Storia dell'Amore*, ne attenua l'exasperato misoginismo pur non potendo eliminare completamente, confessa, «l'intonazione *anti-femminile*». Ma tutto il febbrile lavoro scrittorio, sotto la molla della spinta economica, dello spasmodico desiderio di ritornare a Milano, da Renata, è puntualmente documentato («Se tu sapessi con che ardore sto lavorando! Mai, mai, ho lavorato tanto»). Soltanto un vagheggiamento dedicarsi, in questi anni, come confida a Renata il 14 gennaio 1900, «al romanzo, a quel gran romanzo sociale dove il protagonista sarebbe il Francalanza dei *Vicerè*», destina-



to a completare il «ciclo degli Uzeda», costituito da *L'Illusione* e da *I Vicerè*.

All'uscita de *I Vicerè*, il 21 ottobre 1894, da Milano Verga al suo più fraterno “compagno d'arme” scrive: «È una *machine* poderosa che hai messo in piedi e dei *cristiani* di carne e d'ossa che mi sembra aver conosciuto. Anzi a questo proposito ti dico che ti sei fatto un bel cuscinetto costì a Catania, tra tutti cotesti Uzeda che si riconosceranno allo specchio, deputati, senatori o semplici minchioni che sieno!». Bislacchi, litigiosi, avidi, boriosi, arroganti, al pari degli antenati spagnoli, con bieco opportunismo, con camaleontico trasformismo, gli Uzeda manterranno l'indiscusso privilegio del potere traendo profitto dagli accadimenti risorgimentali di cui morti-

ficano la grandezza. Come previsto, non mancarono nella città etnea, scenario del romanzo, reazioni e pettegolezzi che non scalfirono il tetragono autore. Storia di Consalvo Uzeda di Francalanza e dell'Italia contemporanea, *L'Imperio*, «quel gran romanzo sociale» di cui parla a Renata, dove, con corrosiva rapacità di sguardo, con smorfia ilaro-tragica, è messa a nudo la molteplicità di problemi e grovigli della vita postunitaria. Il romanzo, per cui va «immagazzinando impressioni d'ogni genere», «un libro terribile; dovrà fare l'effetto d'una bomba», come scriverà alla madre, rimarrà incompiuto e sarà pubblicato postumo.

L'antifemminismo della nutrita produzione derobertiana, tra il narrativo e il saggistico, che ha per tema la “scienza” dell'amore dissezionata nei suoi più compositi aspetti, dalla fisiologia alla psicologia alla morale, dalla nascita all'evoluzione alla fine, con fredda, disincantata, scettica, quasi clinica scrittura, appare ampiamente contraddetto dal carteggio con Renata, resoconto di un duplice stregamento.

Amante appassionato, impetuoso, temerario, travolgente, Rico, per il tramite della mediazione di un focoso, insistito, spregiudicato rammemorare, mira a rinnovare ebrezze amorose, consolidare vincoli carnali, quasi a viepiù tener legata la sua «femminuccia». Talora melodrammatico, enfatico fino al parossismo, alla sfacciataggine, alla violenza. Un esempio, quasi a caso, dalle circa ottocento loro lettere: «Ecco una lettera come io le amo, come io le aspetto, come io le voglio! Ah,



no: non me ne sono dimenticato quanto è... quella Signora bionda, ed ho un carbone ardente, qui, sulle carni, e non posso arrestare a lungo il mio pensiero su questa idea, perché mi ridurrei nello stato tremendo in cui vissi dalla gita sul Duomo sino al 7 di agosto. [...] Ah, Signora bionda, Signora bionda, che vendette dovranno essere le nostre quando saremo insieme un'altra volta! Ah, Signora bionda, Signora bionda, il ricordo del 20 settembre sarà una cosa troppo scialba e scolorita! Ah,

signora bionda, signora bionda, Ella non mi dirà: “Non giuoco più!” io mi rammenterò bene di quell'altra Sua esclamazione che fa a pugni col “Non giuoco più!” di quell'altra esclamazione che suona: “Ah, se fossi io uomo, se fossi uomo!...” Non mi scrivere più che fai il bagno, non mi scrivere più che ti alzi nel cuore della notte; non mi dare l'immagine delle tue forme libere da ogni ogni velo: se no andrò a finire in una casa di salute. Parlami delle tue vesti, dei tuoi mantelli, delle tue pelliccie: già siamo alle porte dell'inverno; spiegami che il tuo corpo, le tue forme, la tua carne, sono chiuse, ermeticamente, e che neppure tu stessa le puoi vedere; e che io, io solo, un giorno, schiederò con le mani febbrili quel tesoro, e me lo godrò, tutto quanto, tutto quanto, come non mai: che ti succhierò le dita dei piedini, che ti leccherò i ginocchi, che ti morderò, che ti... E basta» (Catania, 30 ottobre 1897).

Lei, da parte sua, esibisce una femminea pudicizia, ma non manca qualche cenno provocatorio:

Qui sotto, Federico De Roberto, *Il tolstoismo*, in *Corriere della Sera*, 24-25 gennaio 1899. Nella pagina accanto, *La Lettura*, 1° settembre 1920; all'interno, *Il maestro di Giovanni Verga* di De Roberto.

«A proposito: d'ora in poi farò il bagno tutta vestita, anzi impellicciata, e Rico sarà contento e... calmo! Oh Rico che cosa mi scrivi tu? Non lo senti che mi fai male, che rendi spasmodica la mia insonnia, più agitate le lunghe tristi giornate? Taci, Rico, amore; non ricordarmi nulla; voglio distrarmi per non impazzire d'amore, di desiderio: lascialo dormire il 20 Sett.re, nulla mai potrà superarlo ed a questo ti sfido, o tesoro» (Milano, 2 novembre 1897).

Sempre più insidiato dal gravoso rapporto con la madre, De Roberto, che utilizza le lettere anche come contenitore terapeutico di malesseri, affezioni, straniamenti, progetta di scrivere un romanzo d'amore epistolare protagonista l'amante. Ma sarà questo carteggio con Renata il romanzo sognato.

Si chiede nel derobertiano *Documenti umani* Roberto Berni, mentre legge e rilegge religiosamente le lettere di Bianca Des Fayolles, la contessa scomparsa, suo grande amore: «Che cosa fare delle lettere d'amore prima di morire? Ogni altra carta può legarsi agli eredi; essi custodiranno certamente le importanti, e le inutili saranno distrutte. Ma che cosa faranno delle lettere d'amore, quando la persona a cui furono dirette è spirata? Sguardi profani percorreranno indifferentemente, forse con un sarcastico sorriso, quelle linee che già fecero battere più forte un cuore ora spento. Il secreto di quel cuore sarà profanato!... Da un'altra parte, come rassegnarsi a distruggere con le proprie mani quei documenti in cui è la prova che si è vissuto? Non sarebbe un morire presto?». Una singolare preveggenza? Certo è che non «sguardi profani», non «un sarcastico sorriso» ci hanno guidato nel seducente viaggio ben consa-



pevoli della «ricchezza inestimabile» di testimonianze che, custodite come un feticcio, prova tangibile dei segreti di un'anima e insieme della sempre più graduale «certezza che tutto è invano», illuminano aspetti reconditi della personalità e dell'opera di uno scrittore d'eccezione. E un complice, ambiguo rapporto s'instaura tra noi e i due amanti.

Sarah Zappulla Muscarà

RICCARDO BAUER E LA SOCIETÀ UMANITARIA: RICORDO DI UN PADRE NOBILE DELLA REPUBBLICA

L'IDEALE DIVENTA DESTINO

UNA VITA TRA ANTIFASCISMO E DISINCANTO NELLA
NUOVA ITALIA CHE AVEVA CONTRIBUITO A FAR NASCERE

di CLAUDIO A. COLOMBO

Il patriota interventista ferito più volte e decorato al valor militare. L'antifascista democratico, con Piero Gobetti, Ferruccio Parri, i fratelli Carlo e Nello Rosselli. Il carcerato e confinato politico, a fianco di Ernesto Rossi, Massimo Mila, Altiero Spinelli, Vittorio Foa. Il fondatore del Partito d'Azione con Ugo La Malfa, Emilio Lussu, Oronzo Reale. L'esponente di spicco del CLN a Roma insieme a Sandro Pertini, Giorgio Amendola, Sergio Fenoaltea. Il politico poco accomodante durante i lavori della Consulta nazionale dopo la Liberazione. L'insuperabile educatore civile.

La sua è una vita come quelle dei film. Ci sarebbe proprio bisogno di un regista nostrano, un regista che abbia una sensibilità particolare, in grado di scavare nell'intimo tormentato, nelle decisioni e nelle indecisioni, insomma nelle scelte, meditate ma anche sofferte («non impreco e non me ne lamento, ché, lottando per una idea

altissima e pura, ho accettato tutti i sacrifici che essa potesse impormi, non uno escluso», scriveva nel maggio 1936). E attraverso quelle scelte provare a ricostruire le vicende attorno a cui si snoda la vita di un personaggio assai singolare, un uomo che ha vissuto in prima persona tutto il Novecento. Un uomo – aveva voluto puntualizzare Luciano Bianciardi, al termine di un lungo reportage sulla Società Umanitaria nel lontano 1961 – il cui nome significa “costruttore” (dal tedesco *bauherr*).

Gli ingredienti per soggetto e sceneggiatura ci sono tutti: il dramma (l'esperienza bellica vissuta durante la Grande guerra, l'attività antifascista, la contestazione), lo spionaggio (gli anni alla guida della Giunta militare del CLN a Roma e i rapporti con la Special Force n. 1), l'azione (i pestaggi delle camicie nere durante i funerali di Anna Kuliscioff, le rocambolesche avventure per la fuga di Turati all'estero), ma anche la comme-

Qui sotto, Riccardo Bauer attorniato dagli studenti delle scuole professionali dell'Umanitaria durante la visita ufficiale del capo dello Stato Giuseppe Saragat il 26 ottobre 1965.

dia (l'amicizia, arricchita da ironia e humour, con tantissimi personaggi di un'altra Italia, tra cui politici, intellettuali, giornalisti, animatori culturali). Se ne potrebbe fare un suggestivo *biopic*, anche se a pensarci bene forse non basterebbe un unico film, ci vorrebbe una serie a puntate...

In attesa che un produttore illuminato si faccia avanti, in occasione del quarantesimo anniversario della scomparsa (avvenuta a Milano il 15 ottobre 1982) noi della Società Umanitaria abbiamo voluto ricostruire l'itinerario umano e professionale di una delle voci più autentiche e autorevoli dell'Italia repubblicana, una tra le figure più rappresentative di quella "Italia civile" che, con l'esempio, ha saputo indicare su quali principi deve poggiare la nostra difficile convivenza democratica: Riccardo Bauer. Un uomo temprato dal senso del dovere e plasmato da un rigore morale inattaccabile, quello che lo avrebbe sempre guidato nelle avversità della sua esistenza, come confessava ai famigliari durante la lunga prigionia a Regina Coeli: «Io continuo a preferire le acque tempestose dove la vita è vera, a quelle terse e lisce dove la vita è mera apparenza» (lettera del 19 maggio 1936).

Dopo il lungo lavoro intrapreso negli anni da mio padre, Arturo Colombo (che considerava Bauer uno dei suoi maestri, insieme a Bobbio e Spado-



lini), per edificare la sua memoria (a partire da *Riccardo Bauer e le radici ideologiche dell'antifascismo democratico* del 1979 fino a *Il coraggio di cambiare. L'esempio di Riccardo Bauer* del 2002), dopo la pubblicazione dei suoi testi etici (*Educare alla Democrazia e alla Pace. Scritti scelti 1949-1982*, nel 2009) e

di alcuni suoi inediti (*Pesci in faccia. Verità che scottano*, nel 2012), durante il lavoro di analisi, schedatura e riordino del suo fondo archivistico ci siamo chiesti quale tipo di pubblicazione si potesse ancora fare per dare voce ad un vero eroe del nostro Paese – anche se lui avrebbe storto il naso di fronte a questa definizione perché non lo convincevano «le magnificazioni, diffuse come gli starnuti d'inverno», come scriveva dal «carcere dei commendatori» l'8 ottobre del 1939, pochi mesi prima di essere trasferito a Ventotene, dove rimarrà fino all'estate del '43. Un uomo che oggi è finito nel cono d'ombra della storia ed è purtroppo dimenticato, nonostante rimanga un personaggio simbolo, uno di quei combattenti per la libertà (i Matteotti, i Gobetti, i Rosselli e tanti altri) che decisero di reagire di fronte al dilagante conformismo di una nazione che si stava piegando dinanzi alla nascente dittatura mussoliniana: «Sono arciconvinco che la politica della schiena dritta è e sarà sempre la migliore», scriveva da Ustica al fratello Augusto il 31 maggio

CON SALVEMINI

Nella pagina accanto, Bauer insieme a Gaetano Salvemini, uno dei suoi maestri, nel 1952, durante un corso di educazione degli adulti organizzato dalla Società Umanitaria a Gargnano (Brescia); al suo fianco, il più stretto collaboratore, Mario Melino.

PERSONAGGI DA RISCOPRIRE

1927, ribadendo il suo credo, quello di essere «pronto a tradire l'Italia di oggi, inquinata da un regime sopraffattore, per salvare l'Italia di domani in un mondo libero».

Nel cercare il taglio più adatto al volume, ci siamo resi conto che si poteva cominciare a ricostruire la sua biografia attraverso la sua fitta corrispondenza e seguirne le scelte, le motivazioni, le aspettative, i principi guida che ne hanno contraddistinto il carattere (il suo caratteraccio, dicevano i maligni): un carattere di fuoco come quello di un altro personaggio caro all'Umanitaria, Augusto Osimo, dal cui insegnamento, «breve ma incisivo e indimenticabile», Bauer imparò «la profonda e decisiva distinzione corrente tra democrazia e demagogia», come scrisse in una lettera del 6 novembre 1969, in un periodo «di torbido fondiglio gorgogliante nella speculazione politica che ha investito l'Umanitaria», la sua amata istituzione da cui si ritrasse dando le dimissioni da presidente, dopo le infamanti accuse di autoritarismo.

Un ideale che diventa destino. Lettere 1916-1982 (questo il titolo del recente volume, a cura di Alberto Jannuzzelli e il sottoscritto, edito da Società Umanitaria-Guado Edizioni) è nato così, rovistando in un centinaio di faldoni polverosi, frugando tra appunti e materiali di lavoro, articoli di giornale, poesie in dialetto milanese (quelle che chiamava “bosinate”), buste di carte private (come quella con la tessera personale per l'Expo 1906, a soli dieci anni!), album di fotografie, ma soprattutto leggendo – e trascrivendo – centinaia e centinaia di lettere, che ci hanno immerso in una esistenza esemplare: quella di un autentico padre della patria, ma anche di un personaggio

scomodo, difficilmente classificabile, se non come autorevole e corrosivo osservatore della vita politica, perentorio nei suoi giudizi, che gli costarono – soprattutto negli ultimi anni di vita – un isolamento forzoso, recuperato solo in parte dai funerali di Stato, voluti dal presidente della Repubblica Sandro Pertini, e svoltisi con la camera ardente a Palazzo Marino, alla presenza delle più alte autorità dello Stato.

Lo conoscevamo come antifascista democratico, fine erudito dalla cultura enciclopedica, divoratore di giornali e libri, intellettuale dalla tensione mitteleuropea? E invece in molte di queste lettere (alcune delle quali sembrano opere di Emilio Isgrò, tanto la mano della censura vi si è accanita) Bauer è quasi irriconoscibile, perché spesso la sua prosa ci rivela aspetti inaspettati della sua personalità: lo ritroviamo fotografo (i suoi scatti dal fronte durante il primo conflitto bellico meriterebbero una pubblicazione *ad hoc*), critico letterario, esperto vivaista, urbanista, gattaro, economista, persino provetta massaia (specialmente nel rammendo delle calze e nella pulizia delle numerose celle in cui si trovò a soggiornare).

Sembra quasi che Bauer si diverta a mettersi a nudo, prendendosi in giro, spesso con grande ironia, come quando, il 7 dicembre 1926, pochi mesi dopo il primo arresto, dal carcere di Como scrive: «la disavventura toccatami non è poi la fine del mondo»; oppure quando, il 28 novembre 1930, dopo la sentenza del Tribunale Speciale, da Regina Coeli scrive: «devo fare delle grandi camminate per ammazzare il tempo, unico delitto questo, insieme a l'altro di rubar la parola, che non sia contemplato in alcun codice penale».

Le lettere pubblicate sono solo centocinquanta, una piccola selezione di un vasto *corpus* epistolare che consta di migliaia di missive. Ma queste centocinquanta lettere per noi rappresentano una specie di *divertissement*, poiché costituiscono il primo passo per tornare a puntare i riflettori su questo personaggio (considerato da Parri, «il maestro dei giovani per la sua intransigente fermezza e unità dei principi»), affinché una nuova generazione di storici, di studiosi si accorga di lui e del suo fondo archivistico (riconosciuto dalla Soprintendenza Archivistica della Lombardia come archivio di «notevole interesse storico per l'importanza che Bauer riveste per la storia dell'antifascismo italiano in generale e milanese in particolare») e ne faccia oggetto di nuovi studi, analisi, comparazioni, specialmente per quanto riguarda l'ultimo periodo della sua vita, quello dalla Liberazione alla morte.

Per uniformità e facilità di lettura, le centocinquanta lettere sono state suddivise in quattro sezioni cronologiche – la Grande guerra, il carcere, il confino, la politica e la società civile –, che scandiscono le tappe del suo itinerario civile, un percorso cristallino ben evidenziato da quattro storici, che hanno accettato il compito di presentare e commentare quello che ci piace definire “l'universo Bauer”.

Barbara Bracco si è occupata del periodo della Grande guerra, dove il giovane Riccardo cerca sempre di rincuorare i famigliari, come nelle let-



tere del 19 aprile e 28 maggio 1916: «non potrei essere in un posto migliore. Penserai al pericolo, ma via non esageriamo. Il nemico contro di noi quassù non può nulla. Ve l'ho già detto: in quanto a pericolo ce la

ridiamo, abbiamo ricoveri a prova di bomba». Nel complesso sono lettere che testimoniano l'attraversamento di una stagione – scrive Bracco – «che lo avrebbe segnato come uomo e probabilmente anche come intellettuale e politico. Un processo di crescita e cambiamento che Bauer condivideva con molti altri giovani coscritti soprattutto della sua estrazione sociale», ma non solo. Perché sono gli uomini sotto il suo comando, la truppa, a cui Bauer riconosce in più occasioni forza e coraggio esemplari, come nella lettera alla famiglia del 28 aprile 1916, quando afferma che «bisogna venir qui a vedere come lavorano i nostri soldati, le difficoltà che hanno superate per sentirsi veramente inorgoglire».

Finita la guerra, ben presto il valoroso patriota si rende conto che qualcosa non va: l'aria sta diventando irrespirabile, proprio come avrebbe raccontato in *Umanitaria* nel 1955 Piero Calamandrei: «la libertà è come l'aria, ci si accorge di quanto vale quando comincia a mancare». E così, a partire dal 1922, per Bauer ha inizio la sua avventura antifascista, prima collaborando alla rivista di Gobetti, *La Rivoluzione Liberale*, poi – dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti – fondando a Milano insieme a Parri (il famoso “Maurizio” della Resistenza) il settimanale *Il Caffè*, il perio-

dico più sequestrato nell'Italia mussoliniana, e iniziando una intensissima attività cospirativa che presto (per il tentato espatrio di due giornalisti non allineati, Giovanni Ansaldo e Carlo Silvestri) gli apre le porte del carcere.

Sul periodo del carcere Antonella Braga ha sottolineato come questi epistolari siano un genere di difficile lettura per i complessi rapporti che corrono tra i destinatari, il contenuto, il contesto. «La durezza del contesto è solo in parte rappresentata (e rappresentabile) perché sulla scrittura agiscono due forti condizionamenti. Da una parte, c'è l'assillo della censura che può annullare la lettera o renderla illeggibile; dall'altra, agisce l'autocensura determinata dall'umano desiderio di tranquillizzare i famigliari e, insieme, dal doversi confrontare con occhi estranei che raggelano sul nascere ogni slancio emotivo».

Nonostante questo, lo slancio affettivo di Bauer (che, ormai trentenne, chiude quasi ogni lettera con «grossi bacioni») non si contiene, quasi a dimostrare che i sentimenti genuini non meritano una autocensura. Come quando, a più riprese, mette a nudo i suoi pensieri: «Sento in me una serena fermezza fatta di sentimenti vari ma tale che mi appaga e mi assicura che fortemente agguerrito affronto l'avvenire. La speranza è il cibo, l'alimento di ogni carcerato, è nell'aria della cella e nei muri, è intorno a lui e in lui» (lettera da Regina Coeli del 30 maggio 1931); «Mai forse come in questi giorni mi è avvenuto di possedere perfetta coscienza della saldezza, della validità dei principii ideali ai quali tutto il mio spirito si volge» (lettera da Regina Coeli del 2 ottobre 1938).

Il terzo periodo è quello del confino, quello che Bauer, con grande ironia, definiva la sua «villeg-

giatura». Una definizione che in questi anni sembra essere diventata il *refrain* di certa politica, a cui piace propalare la favoletta che “Mussolini non ha mai ammazzato nessuno, Mussolini mandava gli oppositori in vacanza al confino”, cercando di far passare l'idea che il fascismo fosse, tutto sommato, una dittatura lieve, all'interno della quale non trovava spazio la ferocia della repressione violenta. «Invece sono proprio le storie come quella di Bauer, uno dei confinati della prima ora, a ribaltare nettamente questa *vulgata* così interessata e così banale – sottolinea Piero Graglia nel testo introduttivo a questa sezione –. Il fascismo fu violenza. La sua repressione del dissenso giunse a creare un vero e proprio sistema di colonie di confino che utilizzò principalmente le isole meridionali (Ustica, Tremiti, Lipari, Ponza, Ventotene) rendendole la destinazione per gli antifascisti più pericolosi», proprio come Bauer, che della qualifica di «pericoloso alla sicurezza pubblica» si sentiva «onorato». Del resto, per Bauer non sono mai esistiti compromessi, né mediazioni, anche a costo di pagare di persona, accettando un sacrificio non indifferente, come faceva intendere ai genitori nella lettera, da Como, del 10 gennaio 1927: «Più guardo a fondo le cose, più mi trovo in pace con la coscienza, anche se sia una pace che costi cara. Del resto, avete potuto constatare con gli occhi che la salute non mi manca. È la libertà che mi manca». A conti fatti, avrebbe passato dietro le sbarre quasi quindici anni: ne aveva trenta quando venne arrestato la prima volta, e sarebbe tornato in libertà quando ne aveva quarantasette, rinunciando *in toto* al periodo cruciale della prima maturità.

Dopo l'8 settembre 1943, Bauer è tra gli organizzatori della Resistenza a Roma, capo della Giunta militare del CLN ed esponente del Partito d'Azione, di cui era stato uno dei fondatori. Nel 1945 viene nominato consultore nazionale, ma decide di abbandonare presto la politica attiva, dimettendosi anche dal Partito d'Azione – di cui non riconosce più l'identità ideale – per dedicarsi all'opera di ricostruzione della Società Umanitaria, «una delle poche cose che ci fosse in Italia meritevoli di rispetto e che, naturalmente, è uscita sconquassata ma non doma dalla cura radicale del fascismo e della guerra».

È questo il periodo di cui si è occupato Andrea Ricciardi, evidenziando il ruolo di Bauer e il suo approccio alla politica, durante gli anni della Ricostruzione, morale e materiale, del Paese, del boom economico, della contestazione e del terrorismo. La sua è una battaglia «di liberazione e di disintossicazione dalle vecchie scorie ideologiche», soprattutto in un Paese in cui «il fascismo è caduto, ma non si sono modificate sostanzialmente le tare da cui il fascismo è stato generato: scetticismo, furberia, conformismo» (lettera del 10 dicembre 1952). Contro questi vizi atavici della vita politica, sociale, culturale italiana, Bauer lottò ininterrottamente, arroccandosi spesso su posizioni di critica estrema: «Subordino ogni definitivo giudizio alle esigenze concrete della lotta politica che si dipana necessariamente nella realtà di un paese come il nostro in cui ignoranza politica, vacuo ideologismo, ipocrito bigottismo, massimalismo di maniera, che si esaurisce in costanti sfoghi verbali, conformismo di furbastrì e diffusa disonestà sono gli elementi operanti in prevalenza» (lettera a Ferruccio Parri del 12

ottobre 1965). Ma pur con questo pessimismo, Bauer continuò a partecipare al dibattito politico, seppur da osservatore, scrivendo su riviste e giornali (il *Corriere della Sera*, il settimanale *Relazioni Internazionali* dell'ISPI, *Il Ponte*, *Critica Sociale* e *Nuova Antologia*), «esercitando soprattutto la funzione di educatore civile riconosciutagli a più riprese da Bobbio», cercando di favorire la costruzione di una reale coscienza democratica del Paese.

Proprio di questa sua incrollabile *Weltanschauung* si occupa invece Alberto Martinelli nella prefazione al volume, dove emerge chiaramente l'educatore civile. Quando, nel 1945, Bauer sceglie di tornare a Milano per ricostruire l'Umanitaria (dove aveva lavorato subito dopo la laurea, per esserne cacciato per i suoi articoli su *La Rivoluzione Liberale*), la sua visione è già delineata: realizzare un grande progetto educativo per garantire alle nuove generazioni non solo una moderna formazione professionale, ma anche una educazione alla cittadinanza. «Bauer era acutamente consapevole dei danni prodotti dal fascismo nelle coscienze, in particolare dei giovani, dove aveva lasciato “un diffuso senso di degradazione spirituale” e “avvilimento di carattere”. [...] Bisognava anche sostituire all'ignoranza, alla indifferenza, all'opportunismo conformista che non era scomparso con la caduta del regime, lo spirito critico, il libero confronto delle idee, la partecipazione, la persuasione razionale nella democrazia deliberativa».

Coerenza, rigore morale, senso del dovere, etica civile. Lui è Riccardo Bauer, una vita dominata da un ideale che diventa destino.

Claudio A. Colombo

MEDICINE DI CARTA

In queste pagine e nelle seguenti, le copertine di alcuni libri che hanno aiutato a comprendere la terribile malattia.

EDITORIA ED EMERGENZA AIDS

COME È STATO RACCONTATO IL CALVARIO
DI CHI HA CONTRATTO L'HIV

L'ALTRO MALEDETTO VIRUS

IN QUARANT'ANNI, L'EPIDEMIA HA CAUSATO MORTE
E DOLORE SU SCALA PLANETARIA. COSÌ I LIBRI,
CON LE LORO STORIE IN PRIMA PERSONA, HANNO
ACCOMPAGNATO PERCORSI DI SOFFERENZA

di FABIO GUIDALI

Nel 1982, un anno dopo gli Stati Uniti, si registra in Italia il primo caso di sindrome da immunodeficienza acquisita (AIDS). Per diverso tempo la comunità scientifica si interroga sulle forme di trasmissione del virus HIV e sui soggetti più esposti al contagio, individuando in uomini che hanno rapporti sessuali con altri uomini, tossicodipendenti che assumono droghe per endovena tramite aghi infetti ed emofiliaci sottoposti a trasfusioni le cosiddette "categorie a rischio". Solo a metà anni Ottanta si arriva a comprendere che anche le donne e i soggetti eterosessuali sono esposti all'infezione se entrano in contatto intimo

con un soggetto sieropositivo, ma ormai lo stigma intorno all'AIDS è difficile da superare. Favorito dalla lentezza delle istituzioni nel fornire una

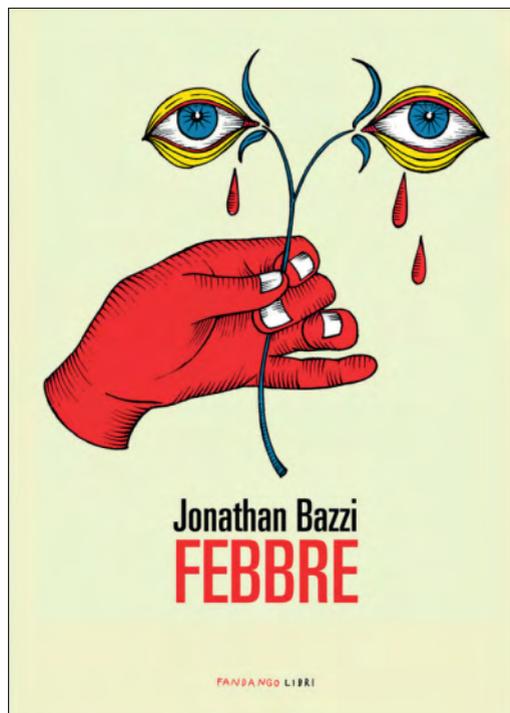
risposta al problema e nonostante le denunce della comunità omosessuale, che in quella prima fase subisce il maggior numero di perdite di vite umane, l'AIDS diventa in un lustro un fenomeno globale che interroga tutti su misure sanitarie attive e repressive e sul tema dei diritti, anche in risposta a rigurgiti di omofobia e razzismo.

Mentre ancora si raccolgono le prime conoscenze scientifiche sul virus, l'editoria scende in campo a partire dagli Stati Uniti, dove il contagio agli inizi corre più veloce. È qui che comin-



ciano a circolare materiali prodotti soprattutto grazie al supporto delle comunità gay, indirizzati a scoraggiare i comportamenti a rischio e a favorire un atteggiamento positivo nei confronti delle attività sessuali, nonostante le incombenti minacce per la salute. Un primo esempio è *Play Fair!* del 1982, ironico e provocatorio opuscolo dell'Order of the Sisters of Perpetual Indulgence di San Francisco, un'organizzazione di *drag queen* che nelle loro azioni di protesta impersonano icone della religione cattolica. A questi primi stampati si affiancano veri e propri libri, come il pionieristico *How to Have Sex in an Epidemic: One Approach* (1983), che riporta consigli pratici per una vita sessuale attiva ma sicura, secondo il motto «*Sex doesn't make you sick – diseases do*». Il manuale, scritto dall'attivista gay Richard Berkowitz e dal musicista Michael Callen con il supporto del medico Joseph Sonnabend, risulta particolarmente controverso all'interno della comunità gay americana per la sua critica alla promiscuità, da molti considerata il *proprium* della sessualità non eteronormata; tuttavia riflette la natura di questi primi testi, fondati su conoscenze transitorie ed esperienze pratiche. Tramite traduzioni e adattamenti, tali opuscoli rafforzano il consenso intorno al *safe sex* e manifestano il desiderio di non rinunciare alla liberazione sessuale che, soprattutto per gli uomini omosessuali, aveva rappresentato una potente affermazione di sé.

L'influenza di questa letteratura grigia giunge anche in Italia, ma con difficoltà, anche in relazione al diverso impatto che l'epidemia ha nel Paese almeno fino al 1985. I tradizionali canali del commercio librario cominciano a catalogare



opere sull'AIDS solo nel 1984, con i primi esempi di un genere di lì a breve molto in voga, in cui discussioni sullo stato dell'arte in campo medico e scientifico si uniscono ad approfondimenti di carattere psicologico, oltre che a interviste e testimonianze di pazienti. Discreto successo lo ha specialmente un manuale pubblicato nel 1985 dal Gruppo Abele di don Luigi Ciotti, firmato da Giovanni Dall'Orto, attivista del movimento omosessuale, e Riccardo Ferracini, responsabile

delle informazioni scientifiche riportate. Le fonti del libro sono autorevoli, i consigli sono espliciti e, come per gli opuscoli americani, l'intenzione è quella di non creare allarmismi, ma di favorire una sessualità consapevole, rifiutando l'idea che l'astinenza possa essere l'unica soluzione.

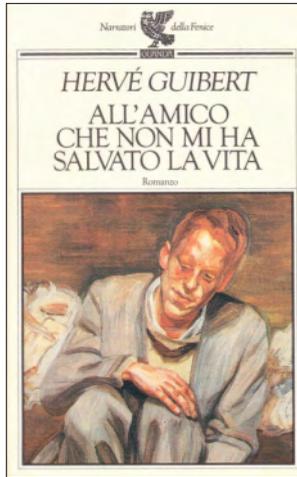
Di fronte a un'epidemia che rapidamente si espande in ogni angolo del globo, le pubblicazioni confermano il carattere internazionale dei circuiti informativi. Si tratta di prodotti implicitamente *engagés*, in senso sociale e perfino politico, perché portatori di messaggi di prevenzione che vogliono preservare innanzitutto la comunità LGBT+, particolarmente colpita nella prima fase dell'emergenza AIDS. A questi *vademecum* si possono accostare, a partire dalla seconda metà del decennio, le prime opere di *fiction* o di testimonianza, che prenderanno poi il sopravvento a partire dagli anni Novanta, quando il compito di fare informazione sull'AIDS sarà assunto dalla televisione e dalle campagne informative ufficiali, e l'editoria potrà dedicarsi ad approfondire altri aspetti, meno urgenti ma altrettanto importanti, dell'approccio al contagio e alla malattia.

In questo torno di tempo, le prime opere letterarie che escono in Italia a tema AIDS, tradotte perlopiù dal francese, sono ricoperte da una patina reazionaria: ne *La gloria del paria* (Milano, Bompiani, 1987) di Dominique Fernandez, mem-

bro dell'Académie française (e notoriamente omosessuale), gli esclusi dalla cittadinanza – gli uomini gay, appunto *paria* della società – sembrano godere nichilisticamente della loro emarginazione, mentre ne *I giorni dell'AIDS. Testimonianza sulla vita e la morte di Martin V**** (Milano, Longanesi, 1987) di Hélène Laygues (uno pseudonimo) l'avversione dell'io narrante per il modo di vivere libertino e deresponsabilizzato del protagonista è espressa con numerose espressioni omofobiche e finisce per esaltare l'eroismo della donna-vittima che, nel rispetto dei codici della società patriarcale, si offre in olocausto a un uomo che non la può amare.

A fine anni Ottanta, chi si avventura nella lettura dei primi romanzi o delle prime testimonianze sull'AIDS ritrova pertanto una forte impronta moralistica e retri-

va, anche quando l'autore è un omosessuale dichiarato. Negli anni a seguire, a tracciare i contorni dell'epidemia in Italia sono ancora libri francesi come l'esplicito *Le notti selvagge* di Cyril Collard (Milano, Anabasi, 1993, poi anche film diretto e interpretato dallo stesso Collard), storia di un uomo che sperimenta la bisessualità e la tempesta emotiva legata alla propria "colpa" nel momento in cui confessa la propria condizione di sieropositivo alla donna con cui ha avuto rapporti non protetti, oppure *All'amico che non mi ha salvato la vita* (Parma, Guanda, 1991), opera di *autofiction* di Hervé Guibert, primo volume di una tri-



logia in cui l'autore descrive con accuratezza il proprio declino fisico.

Questa preminenza delle traduzioni dal francese può senz'altro dipendere da uno sbilanciamento verso la cultura d'oltralpe delle figure direttoriali delle diverse case editrici italiane e non è necessariamente da intendere come scelta strategica legata a un'ipotesi di comunanza "europea", ma potrebbe essersi prodotta anche per via del ruolo che proprio in Francia la scrittura sull'AIDS ha svolto, con la nascita di quella che è stata definita *SIDA-fiction* (di cui hanno scritto in particolare Joseph Lévy e Alexis Nouss nel 1994 e Jean-Pierre Boulé nel 2002). L'editoria italiana è stata dunque attenta a cogliere e tradurre almeno i titoli più significativi, alla ricerca di un best seller che apra prospettive nuove su una condizione ormai diffusa; tra questi, spicca senza dubbio *L'Aids e le sue metafore* di Susan Sontag (Torino, Einaudi, 1989), analisi lucida del linguaggio e delle immagini che nel discorso pubblico designano le malattie e la nuova sindrome in particolare. Tuttavia sorprende che un libro cardine della letteratura sull'AIDS negli Stati Uniti, vale a dire l'inchiesta giornalistica di Randy Shilts *And the Band Played On* (1987), non sia mai stato tradotto in italiano.

Un tratto caratteristico di saggi e romanzi sull'AIDS è la compresenza (o testimonianza) di *autofiction* e presa di posizione politica. Molti autori, infatti, sono sieropositivi, e con la scrittura si espongono e rivendicano il loro diritto all'esistenza (in quanto omosessuali, in quanto malati, oppure entrambi), pur attraverso una sindrome che ancora, in quella fase, conduce inevitabilmente alla morte. Si tratta di opere in



cui l'io narrante è preminente, anche laddove si identifica con un medico o un parente non colpito dalla malattia, ma che sperimenta sofferenza, dolore, disagio. In questo tipo di letteratura ricorre infatti spesso la forma diaristica, che fa scoprire nella sua quotidianità la difficile situazione in cui si dibattono giornalmente centinaia di mi-

gliaia di persone, tutte unite da un destino oscuro. Da un punto di vista editoriale, importa in realtà poco che queste opere siano romanzi o pubblicazioni il cui genere non è chiaramente definibile: a contare, più della forma letteraria, è la scrittura, intesa come liberazione. I confini tra *fiction* e *non fiction* risultano sfumati e, in fondo, irrilevanti; riconoscibilità e realismo passano in secondo piano (la stessa *autofiction* pone al centro l'ambiguo rapporto tra vero e falso), così come la creazione di un canone, perché centrale è il fatto che questi libri siano oggetti culturali che contribuiscono a stimolare una discussione intorno all'AIDS e a farne conoscere i risvolti clinici e psicologici.

Gli autori italiani non sviluppano un movimento paragonabile alla *SIDA-fiction* francese, ma il filone dell'(auto)biografismo è comunque prevalente. Non per caso, il successo editoriale de *Il sole malato* di Enzo Biagi (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987) è dovuto al fatto che l'autore è un giornalista televisivo celeberrimo che sfrutta l'elemento umano per provocare sentimenti di compassione nello spettatore-lettore. Nonostante le critiche del fondatore dell'AIED (Associazione Italiana per l'Educazione Demografica) Luigi De Marchi per il moralismo con cui è trattata la questione (cfr. *AIDS un libro bianco, anzi giallo*, Milano, SugarCo, 1988), un libro come quello di Biagi è la conferma che la sindrome è entrata nel dibattito pubblico, mentre ancora non sono state varate le campagne di prevenzione del governo. Per leggere il primo romanzo italiano che affronti l'emergenza AIDS bisogna attendere il 1989, quando Pier Vittorio Tondelli nella sua ultima opera narrativa *Camere separa-*

te (Milano, Bompiani, 1989), scritta mentre già è consapevole della sua sieropositività, analizza il dolore per la perdita della persona amata all'interno di un rapporto omosessuale che rimane incompiuto. Tondelli inaugura una stagione abbastanza fertile per l'editoria italiana sul tema AIDS, proprio mentre i numeri dell'epidemia toccano l'apice nel nostro Paese. Di grande impatto – e anche in questo caso opera sospesa tra i generi – è il libro *L'intruso* di Brett Shapiro (Milano, Feltrinelli, 1993), il quale unisce le lettere del compagno, il giornalista Giovanni Forti, ai propri ricordi sull'avanzare della malattia nel corpo dell'uomo che ama e con cui ha scelto di costruire una famiglia non tradizionale (entrambi portano infatti un figlio in dote alla loro unione). Pochi mesi prima di morire, Forti era stato intervistato in televisione – primo personaggio pubblico in Italia a esporre la sua condizione di sieropositivo e malato – e il suo volto era comparso sulla copertina del settimanale per cui lavorava, *L'Espresso*: il silenzio sull'AIDS è ormai rotto. Mentre la televisione manda finalmente in onda gli spot governativi tanto attesi e le campagne informative si moltiplicano, l'editoria si ritaglia spazi grazie alla memorialistica, come *Morte di Bellezza* di Maurizio Gregorini (Roma, Castelvechi, 1997), primo esempio di “voce viva” di un poeta, Dario Bellezza, che racconta la sua malattia come accusa a una società che fugge pavidamente di fronte al dolore, o romanzi in cui il narrante e autore (o, sebbene raramente, autrice) si confondono: è questo il caso di *Come il cielo* di Simona Ferraresi (Roma, Sensibili alle foglie, 1993).

A metà anni Novanta, un nuovo cocktail di far-

maci consente di ridurre in maniera drastica il tasso di mortalità, almeno nei Paesi occidentali in cui il protocollo terapeutico viene largamente adottato, e avvia la fase della convivenza dei sieropositivi con il virus. L'AIDS si ritira quasi del tutto dalla scena editoriale: dopo *Kurt sta facendo la farfalla* di Alessandro Golinelli (Milano, ES, 1995), scritto quando ancora non esiste una cura e sorprendentemente classificato come letteratura erotica (forse solo perché protagonista è un giovane omosessuale), nel 1999 per Feltrinelli esce *Punto e a capo* di Marco Pattacini, romanzo che ha a che fare ora con un'epidemia non più immediatamente

mortale e che riguarda principalmente, come ormai assodato in Italia, soggetti eterosessuali infettatisi tramite lo scambio di aghi. Sarà però negli anni Dieci, in corrispondenza del nuovo ciclo di rivendicazione di diritti civili da parte della comunità LGBT+ partita negli Stati Uniti, che anche l'AIDS verrà riportata al centro della narrazione, specialmente cinematografica (ad esempio con film quali *Dallas Buyers Club* del 2013 e *The Normal Heart* del 2014). Anche un libro come *L'amore è la cura* di Elton John (Milano, Bompiani, 2012), in cui l'artista torna alle radici del suo impegno contro la malattia, è frutto di questa stagione. Lo stesso si può dire per il



recente *I grandi sognatori* di Rebecca Makkai (tradotto da Einaudi nel 2021), che sugli effetti devastanti del virus sulla comunità omosessuale incentra buona parte della trama. In Italia, la storia d'amore tra due uomini narrata da Nicola Gardini ne *La vita non vissuta* (Milano, Feltrinelli, 2015) risulta essere un romanzo informativo e aggiornato, che si pone l'obiettivo di andare oltre il puro scopo estetico. Anche l'autobiografico *Febbre*, opera prima di Jonathan Bazzi (Roma, Fandango Libri, 2019), riconoscendo il corpo come un palcoscenico sul quale il virus fornisce un'occasione di riscatto, crescita e accettazione, conferma che inserire in una nar-

razione la variabile HIV non può che portare a discutere di medici e di terapie, di supporti psicologici e di sfide esistenziali, dunque a fare di un libro una fonte di chiarificazione e di approfondimento. Ancora oggi, infatti, parlare di AIDS comporta responsabilità, costante aggiornamento e senso del limite, anche nel campo della *fiction*. L'editoria che affronta il tema, pure in tempi, come i nostri, di possibile profilassi pre-esposizione (PrEP), è dunque implicitamente impegnata, ed esprime la certezza che il lettore può cambiare il mondo, anche dallo spazio privato della poltrona in cui si lascia sprofondare.

Fabio Guidali

SULLE ORME DI GRAMSCI

Nella pagina accanto, Armando Petrucci, paleografo e storico della scrittura italiana e di tutto ciò che attiene alla civiltà del libro.

UN UOMO DI "CULTURA OCEANICA"

ARMANDO PETRUCCI E IL SUO CONTRIBUTO PER UNA CULTURA DEL LIBRO

UN MAESTRO IN BIBLIOTECA

UNO DEI SUOI IMPERATIVI ERA QUELLO DI CRESCERE GLI ITALIANI DICHIARANDO BATTAGLIA ALL'IGNORANZA

di MARIA GIOIA TAVONI

Incasellare Armando Petrucci in una determinata area culturale equivale a correre il rischio di sbagliare due volte: in primo luogo si può non essere esaustivi, e poi si potrebbe non capire a fondo la versatilità di un intellettuale che ha ben poco da spartire con altri studiosi, fra cui alcuni pure della sua stessa formazione. Nato a Roma il 1° maggio 1932, Armando Petrucci muore il 23 aprile del 2018 a Pisa dopo una lunga malattia, confortato dalla moglie e dagli allievi, fra cui Antonio Ciaralli, il quale gli ha reso onore più volte e, recentemente, ne ha pubblicato la voce dedicata nel *Dizionario biografico degli Italiani*, non solo ricca di dati biografici, ma di grandissimo spessore pure nel riesame delle prerogative scientifiche di un maestro che ha saputo sfidare e conquistare spazi quasi impensabili della cultura, nella più vera accezione del termine.

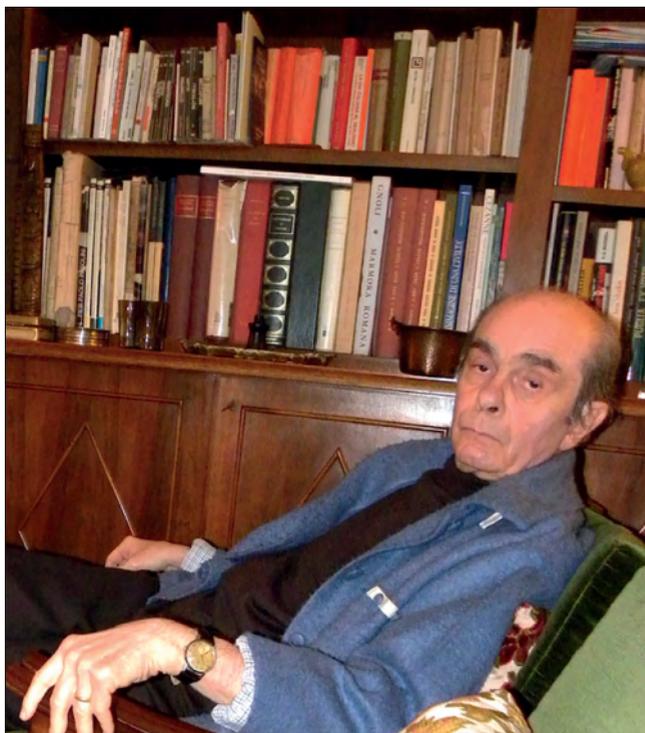
«Paleografo e storico della scrittura italiana»,

come si legge in alcune definizioni, è pertanto una riduzione delle numerose competenze che fanno capo ad Armando Petrucci. Leggere invece la voce del *DBI*, comprensiva dell'autocitazione dello stesso biografato, consente di conoscere e comprendere la vastità delle abilità storico-critiche di Petrucci applicate a molti versanti culturali: «codicologia e bibliografia (cioè, secondo l'onnicomprensiva definizione inglese, *bibliography*); storia dell'editoria e del commercio librario, storia della scrittura (delle scritture) e storia dell'alfabetismo; e ancora storia delle pratiche educazionali, diplomatica e storia della letteratura in quanto sistema di produzione di testi letterari diffusi attraverso lo scritto» (*Pratiche di scrittura e pratiche di lettura nell'Europa moderna*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. XXIII, fasc. 2, 1993, p. 376). Questi, e altri ancora, i temi che descrivono i "territori"

della cultura scritta nelle parole di Petrucci, storico, appunto, della cultura e della scrittura, dello scrivere e del leggere, del libro e del documento, della società dall'epoca classica all'età contemporanea.

È noto che Petrucci si laureò nel 1955 alla Sapienza di Roma in Paleografia e diplomatica e, sebbene si dichiarasse (salvo poche eccezioni) scontento dell'insegnamento impartito dai docenti di quella università, va rilevato che, subito dopo la laurea, vinse un concorso per archivista e, poco dopo, quello di bibliotecario nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, dove fu conservatore dei manoscritti dal 1956 al 1972.

In una ormai storica intervista del 2002, su cui mi sono soffermata in un mio precedente intervento su Petrucci (*Dal "libro di Petrucci". Considerazioni su di un Maestro*, in *Biblioteche oggi*, ottobre 2017, pp. 59-67), all'intervistatore, Antonio Castillo Gómez, suo fedelissimo allievo "interposto", direttamente coinvolto dal magistero di Petrucci a partire dall'inizio dei suoi studi di dottorato, rilasciò una risposta che vale la pena riproporre. Così l'intervistatore: «Un'altra tappa non meno fondamentale fu la tua esperienza come archivista di Stato e bibliotecario. Fino a che punto ha influito sul tuo modo di concepire la paleografia e lo studio della cultura scritta?». Nella risposta, Petrucci, dopo aver messo in evidenza il suo con-



tinuativo rapporto con «migliaia di testimonianze scritte, documenti e libri, manoscritti e a stampa, di diverse epoche», concluse dicendo: «Con un certo orgoglio posso dire che il lavoro di archivista e bibliotecario mi ha impedito di diventare un paleografo di "facsimili"». Ed è altresì particolarmente interessante notare che «[...] dall'anno 1962 e fino al 1971 Petrucci tenne, presso la Scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università di Roma, il corso di Storia

LE SUE OPERE

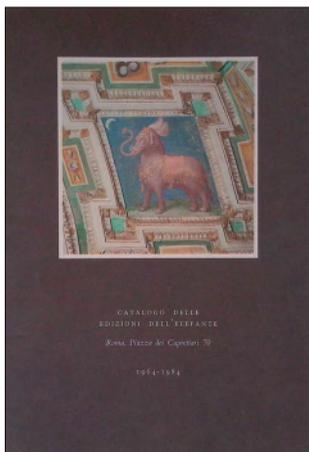
In queste pagine e nelle successive, libri di e sull'opera di Armando Petrucci.

UN UOMO DI "CULTURA OCEANICA"

delle biblioteche», come ancora si legge nella ricca voce di Ciaralli. Il lavoro che svolse in archivi e biblioteche, e l'insegnamento alla Scuola speciale, implementarono sicuramente il suo bagaglio culturale, al quale molto aveva giovato anche l'esperienza nella prima redazione del *Dizionario Biografico degli Italiani*, fra le cui pagine si registrano una ottantina (83 per l'esattezza) di sue voci per una pluralità di autori anche molto diversi l'uno dall'altro per formazione e approdi culturali (cfr. F. Nardelli e A. Petrucci, *40 Italiani. Una scelta di voci tratte dal Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Ciaralli, A. Fiorelli, M. Palma e C. Romeo, Roma, Treccani, 2022).

Che la sua militanza gramsciana fosse diretta anche al risveglio della coscienza nei preposti alla conduzione di istituzioni dormienti sotto il Regime, e che avrebbero dovuto scrollarsi di dosso il corporativismo, riuscendo a scoprire un nuovo pubblico e nuove domande, è una realtà incontrovertibile. In particolare, Petrucci si rivolgeva a quelle biblioteche che apparivano dimenticate della loro missione: custodire per agevolare la lettura e formare sempre nuovi lettori; istituzioni che, come è noto, si giovarono del dibattito degli anni Settanta e oltre, riassunto negli scritti in onore di Petrucci, anche in quelli dopo la sua morte.

Dalla Sapienza di Roma, molti input per una nuova cultura provenivano non unicamente da Petrucci, ma pure da un pugno di altri docenti, fra



i quali si stagliano il promotore Alberto Asor Rosa, Guglielmo Cavallo, Amedeo Quondam, Tullio De Mauro, che interagiva con il suo "apostolato" linguistico. Crescere gli italiani era l'imperativo di chi anche nella Scuola voleva scongiurare l'ignoranza.

Fra i numerosissimi interventi dati alle stampe, felicemente imbrigliati da Marco Palma nella copiosa *Bibliografia* di Petrucci edita da Viella nel 2002, non risultano alcuni suoi saggi sull'edi-

toria, che invece emergono studiando l'editore Enzo Crea e le sue Edizioni dell'Elefante, attive a Roma dal 1964 al 2007, anno della morte del fondatore, e proseguite dal figlio Alessio Crea fino al 2011 (segnalo a proposito una mia monografia realizzata partendo da un saggio di Massimo Gatta, prossima alla stampa: «*Libri all'antica*»: *Edizioni dell'Elefante, una storia*).

Si sa per certo che Enzo Crea sovvenzionava suoi collaboratori e che all'incontro di Armando con l'editore contribuì anche il padre, l'artista e storico dell'arte Alfredo Petrucci (1888-1969), il quale collaborò con l'editore romano per un'opera fortunata del suo catalogo, che aprì la collana "Studi di storia dell'arte": *Proverbi figurati* di Joseffo Maria Mitelli, stampato nel 1967. Resta ancora da verificare se i lavori dei due Petrucci, in particolare quelli di Armando, il quale prestò la propria opera soprattutto in presentazioni di cataloghi – cfr. in particolare di A. Petrucci, *Bibliomania perennis*, in *Catalogo delle Edizioni dell'Elefante, 1964-1984*, pp. 3-29 – e nella

collaborazione per un volume compreso nelle Edizioni dell'Elefante – *Alphabeta Romano, Rome en de klassieke wereld, een tentoonstelling van boeken, documenten en banden van de Edizioni dell'Elefante 19 mei tot en met 25 juni 1988, 's Gravenhage, 1988, Rijksmuseum meermanno-westreenianum/Museum Van Het Boek (Alphabeta Romano, Roma e il mondo classico, una mostra di libri, documenti e legature delle Edizioni dell'Elefante dal 19 maggio al 25 giugno 1988) –*, fossero interventi amichevoli e/o anche retribuiti. Documenti permettendo, si cercherà di scoprire questo versante per meglio valutare l'imprenditoria di un editore di nicchia quale fu Enzo Crea e il rapporto con i maggiori intellettuali del suo tempo, compresi i docenti non unicamente della Sapienza romana.

Ma in questa sede preme soprattutto offrire spunti per poi poter indugiare su un campo di indagine solo apparentemente nuovo, ma ascrivibile alla multidisciplinarietà di Armando Petrucci, dato da cui non si può prescindere. Sono cenni sulla sua approfondita conoscenza della grafica editoriale contemporanea, intendendo soprattutto l'interpretazione della pagina a stampa di Crea che, partendo da una *private press*, riusciva a rinnovare certi canoni delle scritture del passato e, nel contempo, guardando avanti, "inventava" la forma da dare alle pagine dei suoi «libri all'antica», come li ebbe a definire lo stesso Petrucci.



Va da sé che lo studio degli impaginati antichi, a cominciare dai manoscritti pre-gutenbergiani, e i numerosi approdi critici sul libro a stampa antico, furono fra le molte prerogative di Petrucci nel suo lungo procedere immerso nella miriade di documenti compulsati (si veda, sempre di Petrucci, *I percorsi della stampa: da Gutenberg all'“Encyclopédie”*, in *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, a cura di P. Rossi, Roma-Bari, Laterza,

1988, pp. 135-164).

Resta tuttavia importante segnalare anche solo pochi concetti, desunti da pagine nelle quali l'autore ha lasciato trapelare il suo pensiero sulla grafica del libro. Come fu per Eco, anche per Petrucci sostenere l'editoria di nicchia costituì un aspetto volto a scoraggiare l'omologazione del gusto nella impennata della produzione a stampa, cominciata proprio negli anni in cui Crea e la sua équipe guardavano a progettare il futuro anche artistico del libro, avvalendosi pure di esempi aulici del passato.

Viene a proposito e in aiuto una frase di San Francesco d'Assisi: «Un uomo che lavora con le sue mani è un operaio; un uomo che lavora con le sue mani e il suo cervello è un artigiano, ma un uomo che lavora con le sue mani, il suo cervello e il suo cuore è un artista». La ricchezza di questa frase evita di spingersi oltre se non per proclamare che ancora negli anni Settanta anche la grafica del

libro a stampa, non solo di quello al torchio, contribuiva a impreziosire il Made in Italy. E basti altresì un pugno di parole, una sola mezza pagina di Petrucci, per dimostrare come competenza e profondità di pensiero si rilevino dalle sue parole, a corollario di quanto espresso nell'aforisma di San Francesco d'Assisi.

«Il libro è un ideale luogo di rapporti fra istanze ed elementi diversi e a volte opposti, che debbono essere composti in un superiore equilibrio formale perché il prodotto possa dirsi riuscito e funzionale. Testo e scrittura, spazio delle pagine e righe della composizione, nero e bianco, numeri e parole, illustrazioni e segni alfabetici, altezza e larghezza, spessore e legatura, sono altrettanti lati che vi si affrontano e vi si confrontano, ponendo ogni volta problemi stilistici e tecnici di difficile soluzione; quali possono essere superati in due modi: o ricorrendo al passato e ripetendo il già fatto, o progettando il futuro inventando formule nuove.

La funzione e il dovere di una casa editrice sperimentale siedono appunto nella necessità di offrire soluzioni ogni volta innovative ai problemi formali di costruzione e di equilibrio grafico che ciascun libro propone e impone con la sua irripetibile unicità; cioè in un'attività propriamente creativa, con tutti i rischi di insuccesso, di incomprendimento, di perdita di contatto con il mercato che ciò può comportare ad ogni passo, ad ogni scarto della forma accettabile e seguita. Merito principale della politica editoriale dell'Elefante»



(*Bibliomania perennis*, cit., p. 26).

Queste riflessioni di Petrucci sul libro come oggetto prodotto dell'ingegno umano, ribadiscono, con forza e sentimento, anche l'unicità del lavoro editoriale, insistendo sull'aspetto creativo e tessendo un elogio meritato all'attività delle Edizioni dell'Elefante. Va inoltre precisato che Petrucci, già nel

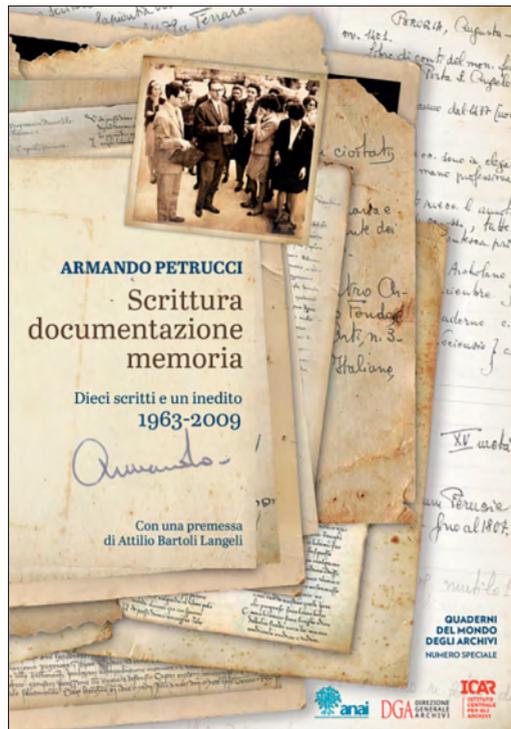
1986, aveva incluso, nelle scritture esposte, filone di studi storici ancora in auge soprattutto negli atenei, in particolare nell'Università di Alcalá, pure le parti esterne del libro (cfr. A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986). E in un altro suo saggio più specialistico sul libro e le sue scritture esposte, Petrucci, dopo essersi avvalso dei contributi grafici di Bruno Munari, di Albe Steiner e nell'esame minuzioso e attento della rivista *Graphis*, scandagliò ancora il tema della grafica del libro. Così concludeva il saggio: «La ormai plurimillennaria storia del libro, del resto, insegna che i modelli, le strutture, l'aspetto esterno di questo privilegiato e funzionale supporto della scrittura vengono radicalmente rinnovati soltanto quando e dove nella società nasce un nuovo bisogno di scrittura e di lettura, che ignori o respinga le suggestioni del passato e sia capace di tentare e di imporre nuove soluzioni finalizzate a favorire nuovi modi di lettura e di uso. Questo non è certo il caso dell'Italia di oggi, largamente tributaria delle più forti culture occidentali anche sul piano del puro consumo dei testi. In realtà, perché anche

gli spazi aperti ed esposti del libro divengano aree di libertà espressiva al pari dei muri delle nostre metropoli, percorsi da inventiva selvaggia dei “graffiti”, occorre che questa libertà di scrittura e di creazione grafica divenga un bisogno sociale di nuove masse di lettori, sia riconosciuta come necessaria (perché fruttuosa) dai padroni degli spazi e infine conquistata, con piena consapevolezza della sfida culturale e politica che una tale rivendicazione comporta, dagli artisti grafici e ciò può afferire solo nell’arco di una lunga vicenda di progresso e di autonomia culturali, di cui oggi è possibile intravedere forse solo alcune ambigue premesse» (*Spazi del libro e invenzione grafica*, in *Disegnare il libro: grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, a cura di A. Colonetti et alii, Bologna, Grafis, 1989, p. 16; I ed.: Scheiwiller, 1988).

Se questi contributi di Petrucci non fossero rintanati all’interno di pubblicazioni poco conosciute e poco frequentate, credo che *Soglie. I dintorni del testo* di Gérard Genette, uscito in traduzione italiana nel 1989 (Torino, Einaudi; ed. or.: Paris, 1987), tre anni dopo la pubblicazione del saggio di Petrucci, avrebbe avuto perfino maggiore eco, suscitando scritti anche sulla grafica in questa nuova luce, nuova almeno per chi scrive. I saggi di Petrucci sulle scritture esposte applicate al libro, avrebbero infatti contribuito all’esplosione degli studi sul paratesto dei primi anni Duemila, offrendo ulteriori spunti alla ricerca.

[Dedico questo saggio a Enrico e Carlo Pulsoni, colleghi e amici di straordinaria generosità].

Per approfondimenti sulla figura di Armando Petrucci e sulla sua interpretazione della storia del libro, si segnalano, in-



fine: L. Braidà, *La réception d’Henri-Jean Martin en Italie. La médiation d’Armando Petrucci*, in *Histoire et civilisation du livre*, vol. 16, 2020, pp. 75-85; A. De Pasquale, *Petrucci e la storia del libro*, in *Armando Petrucci un maestro nelle parole di amici e colleghi*, Atti dell’incontro di presentazione del volume *Scrittura documentazione memoria. Dieci scritti e un inedito (1963-2009)* (con una premessa di A. Bartolli Langeli, Roma, Edizioni Anai, 2019), “I quaderni del Mondo degli archivi”, n. 6, a cura di A. Cherchi, pp. 21-30; *L’eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia sociale*, a cura di A. Castillo Gómez, Roma, Viella, 2022.

Maria Gioia Tavoni

LA DIGITAL LIBRARY DEL MART SU INTERNET ARCHIVE

DIGITALE FUTURISTA

A DISPOSIZIONE DI TUTTI IL PATRIMONIO SORTO
ATTORNO ALLA DONAZIONE DI DEPERO A ROVERETO

di *DUCCIO DOGHERIA*

Cos'è **Internet Archive**
Le biblioteche digitali sono una realtà in divenire, le cui enormi potenzialità si sono potute saggiare nei tempi incerti della pandemia, grazie alla possibilità di consultare comodamente da casa opere e documenti altrimenti inaccessibili. L'immediatezza e la disponibilità ventiquattr'ore su ventiquattro di tali piattaforme ha permesso inoltre di moltiplicare l'efficienza della ricerca, liberata da concetti quali il tempo e lo spazio, e affrancata altresì dai limiti fisici del lavoro d'indagine. Internet Archive (www.archive.org) è il progetto più innovativo e per molti versi radicale legato alle digital libraries. La piattaforma – tra le pochissime realtà non profit presenti nella classifica dei trecento siti web più visitati al mondo – viene fondata nel 1996 a San Francisco da Brewster Kahle allo scopo di garantire un accesso universale alla conoscenza. Kahle in quegli anni è già

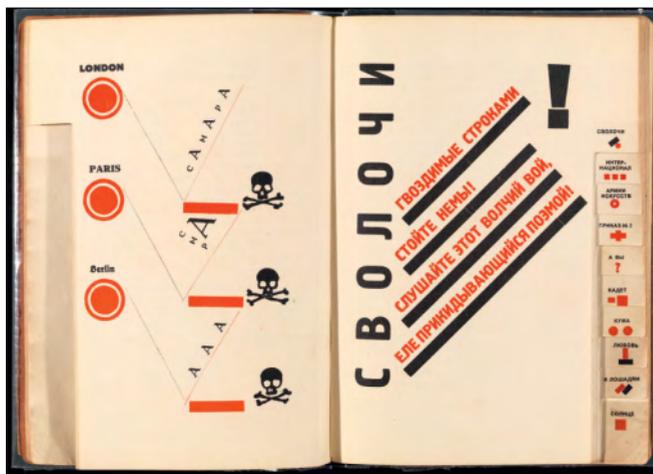
una figura di spicco nel mondo dell'informatica: dopo la laurea nel 1982 al Massachusetts Institute of Technology è tra gli sviluppatori del sistema di ricerca Internet WAIS, precursore del World Wide Web, mentre nello stesso anno in cui dà vita a Internet Archive fonda Alexa Internet, venduta successivamente ad Amazon.

Rispetto ad altre digital libraries, Internet Archive offre un sistema gestionale decisamente decentralizzato, nel quale ogni singolo utente – che sia una grande istituzione culturale o un semplice appassionato poco importa – può sviluppare autonomamente una propria biblioteca digitale, gestendola con estrema libertà nell'inserimento dei metadati. A proposito di questi ultimi, è bene precisare che Internet Archive, oltre a supportare lo standard di metadati Dublin Core, offre la possibilità di personalizzare ulteriormente la metadatazione, tramite l'inserimento di campi sostanzialmente liberi; starà al singolo utente, o alla

singola istituzione, stabilire un proprio schema di metadati, da applicare poi con coerenza e costanza all'interno della digital library. Chi mastica un po' i linguaggi di programmazione, può inoltre accrescere l'esperienza sulla piattaforma avvalendosi della libreria virtuale Python di Internet Archive, che permette di utilizzare e "scriptare" quasi tutte le funzionalità; è peraltro disponibile un set di API (Application Programming Interface) per interagire con i servizi della digital library.

Internet Archive è per di più sostenibile dal punto di vista ambientale – l'impatto climatico di IA è di molto inferiore alla media dei siti web – e pone particolare attenzione agli utenti con disabilità: si vedano ad esempio i molti contenuti in formato DAISY (Digital Accessible Information System), senza contare l'enorme numero di audiolibri presenti.

Oltre alla semplicità e potenzialità gestionale per gli operatori, anche l'esperienza di ricerca per gli utenti è nettamente superiore rispetto a quella di molte altre digital libraries internazionali: oltre alle classiche modalità di ricerca semplice/avanzata, è possibile navigare tra i documenti in maniera molto efficace attraverso i metadati, così come affrontare una ricerca full text all'interno di un singolo documento, ma anche tra tutti i documenti di una digital library e perfino tra tutti i documenti della piattaforma, la cui ricchezza non ha eguali. Internet Archive comprende inoltre alcune sezioni speciali, *Open Library* e *Books to*



Borrow, che consentono a chi è registrato il prestito digitale (Controlled Digital Lending, CDL), per un tempo determinato ma rinnovabile, anche di libri di recente pubblicazione e quindi protetti dal diritto d'autore. La maggior parte della documentazione sulla piattaforma è comunque di pubblico dominio, ed è quindi possibile scaricarla in una molteplicità di formati, oppure condividerla tramite i social media.

Cosa si può trovare su Internet Archive

Tutto quanto detto finora, assieme alla sicurezza e stabilità della piattaforma, garantita da oltre venticinque anni d'esperienza, ha reso Internet Archive il più vasto contenitore di documentazione digitale in senso lato al mondo. In senso lato perché – le cifre sono aggiornate al dicembre 2022 – in aggiunta a 41 milioni di testi di varia natura, IA ospita oltre 14 milioni di audio, 8 mi-

CON TULLIO D'ALBISOLA

Qui sotto, Filippo Tommaso Marinetti, Tullio d'Albisola, *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche*, Savona-Roma, coedizione Lito-Latta & Edizioni futuriste di "Poesia", 1932 (Mart, Archivio del '900, Fondo librario Angiolo Mazzoni).

AVANGUARDIE IN RETE



lioni di video, 4 milioni di immagini, 2 milioni di registrazioni televisive, 900.000 programmi software e 240.000 concerti. Ma non è finita: nel 2001 IA ha sviluppato un tool, chiamato *Wayback Machine*, che permette di navigare a ritroso nei siti Internet, grazie a periodiche scansioni del web che hanno toccato l'incredibile cifra – il dato è aggiornato al 2020 – di oltre 70 petabyte di dati. Se la possibilità di archiviare documenti nativi digitali come i siti Internet rappresenta l'aspetto più rivoluzionario di IA – non a caso fa parte dell'International Internet Preservation Consortium –, la sua natura più profonda è quella di essere una biblioteca, o meglio, una meta-biblioteca che, oltre alle proprie raccolte, comprende le digital libraries di migliaia di altri istituti, incluse quelle di piattaforme digitali come Project

Gutenberg. Tra le istituzioni pubbliche internazionali troviamo innanzitutto alcuni dei più importanti centri di ricerca statunitensi, come Smithsonian Libraries and Archives o il Getty Research Institute, così come decine di biblioteche universitarie e museali, da quella del MoMA a quella del Metropolitan, senza dimenticare le raccolte pubbliche, come la Boston Public Library o la California Digital Library. La sezione dedicata alle biblioteche europee (*European Libraries*) accoglie al suo interno decine di grandi e piccole digital libraries di istituzioni di tutta Europa, comprese varie biblioteche italiane, su tutte per quantità di edizioni caricate la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La piattaforma ospita poi varie biblioteche digitali tematiche, che mettono in Rete il patrimonio di diverse realtà istituzionali. È questo il caso della Children's Library, che propone oltre 3.000 edizioni per l'infanzia dal XVIII secolo ad oggi, o la Building Technology Heritage Library, dedicata ai cataloghi di vendita di materiali per l'edilizia, o ancora la Biodiversity Heritage Library, con oltre 200.000 opere strutturate in diverse sotto-raccolte dedicate a vario titolo alla biodiversità. Gli esempi in tal senso potrebbero essere innumerevoli, pertanto, senza dilungarci troppo, l'invito è quello di esplorare un po' alla volta la sezione *Books* di Internet Archive.

Il Mart su Internet Archive

Tra le realtà italiane presenti da qualche tempo su questa avveniristica piattaforma troviamo anche il Mart di Rovereto e il suo centro di ricerca, l'Archivio del '900, il cui patrimonio comprende una settantina di fondi archivistici e una biblio-

Qui sotto, Filippo Tommaso Marinetti, *Zang tumb tuuum Adrianopoli ottobre 1912 parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914 (Mart, Archivio del '900, Fondo librario Archivio di Nuova Scrittura).

teca specialistica di oltre 80.000 volumi, anch'essi in gran parte strutturati in fondi librari; le principali linee di ricerca sono, come molti già sapranno, il Futurismo, l'architettura, la critica d'arte e le neo-avanguardie artistiche del secondo Novecento.

Dopo una fase di gestazione, necessaria per sperimentare le funzionalità della piattaforma, la digital library del Mart è stata aperta il 28 dicembre 2021. Viste le radici futuriste del Museo – le sue origini risalgono, come è noto, al lascito di Fortunato Depero alla città di Rovereto e all'istituzione del museo a lui dedicato, inaugurato nel 1960 –, il primo nucleo di edizioni caricate sulla digital library ha compreso il celebre *Manifesto del Futurismo* e oltre cinquanta edizioni del suo fautore, Filippo Tommaso Marinetti.

Del fondatore del movimento futurista sono state caricate ad oggi 66 edizioni. Sono presenti diverse opere giovanili, ancora in odore di Simbolismo, come *Gabriele D'Annunzio intime* (Milano, Edizione del Giornale Verde e Azzurro, 1903), *La Momie sanglante* (Milano, Édition du Journal "Verde e Azzurro", 1904), *Le Roi Bombance* (Paris, Société du Mercure de France, 1905), *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (Paris, Sansot & Cie, 1908), o ancora *La Ville*

charnelle (Paris, Sansot & Cie, 1908).

La stagione pienamente futurista di Marinetti è documentata attraverso tutte le sue opere principali, come *Distruzione* (1911), *La battaglia di Tripoli* (1912), *L'Aeroplano del Papa* (1914) o *La conquista delle stelle* (1920), fino ai rivoluzionari testi paroliberi in cui la sperimentazione tipografica tocca vette insuperate, come *Zang tumb tuuum* (1914), *Spagna veloce e toro futurista* (1931) e soprattutto *Les mots en liberté futuristes* (1919), scritto sperimentalmente presente nella digital library del Mart anche in quell'edizione in lingua ceca del 1922 che tanto influenzò le sperimentazioni tipografiche cecoslovacche. Completano il quadro della bibliografia marinettiana ad oggi presente sulla digital library tutto il pubblicato di *Poesia*, rivista ponte tra Simboli-



simo e Futurismo, la straordinaria lito-latta *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche* (1932), stampata in metallo serigrafato con grafiche di Tullio d'Albisola, oltre una ventina di manifesti teorici, come *Per la guerra, sola igiene del mondo* (1911), e un gruppo di scritti tardi in odore di regime, come *Quarto d'ora di poesia della X mas* (1945).

Tra gli altri futuristi documentati nella digital library dell'Archivio del '900 troviamo Gian Pietro Lucini – una decina le sue edizioni caricate, da *Revolverate* (1909) a *Le Nottole ed i Vasi* (1912) –, Luigi Russolo con il suo celebre *L'Arte dei rumori* (1916), Fillia con *Sensualità* (1925) e *La cucina futurista* (scritto assieme a Marinetti, 1932), Volt con *Archi voltaici* (1916) e Umberto Boccioni con vari scritti, tra cui *Pittura scultura futuriste* (1914). Da poco si è avviato un lavoro anche attorno ai periodici futuristi: oltre alla già ricordata *Poesia*, la digital library ospita già tutti i sessantanove numeri di *Lacerba*, alla quale è stata dedicata un'apposita sezione, mentre altre testate sono in corso di digitalizzazione. Il Futurismo non è l'unica avanguardia documentata: nella digital library museale sono presenti anche capolavori editoriali di Alfred Jarry (*Ubu enchaîné*, 1900), Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914), Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*, 1918), Vladimir Majakovskij (*Dlja golosa*, 1923, in forma di rubrica, con grafiche di El Lissitzky) e altri, oltre a testi d'avanguardia in senso lato, come *Animals in motion* (1899) di Eadweard Muybridge, celebre volume fotografico che indaga il movimento animale, e vari numeri de *L'Assiette au Beurre* (1901-1912), la prima rivista d'artista mai appar-

sa, con fascicoli interamente ornati da maestri della grafica del calibro di Félix Vallotton, Jules Chéret, Henri Jossot e Umberto Brunelleschi.

Per quanto incentrata sulle avanguardie storiche, i settori d'indagine avviati a campione sulla digital library del Mart sono diversi e comprendono anche le ricerche tipografiche – dagli abecedari per l'infanzia ai repertori di caratteri –, l'illustrazione – da Edward Lear a Casimiro Teja, del quale è presente quel primissimo esempio di graphic journalism che è *Pasquino all'istmo di Suez* (1870) –, fino all'architettura a cavallo tra Otto e Novecento.

Un capitolo a parte rappresenta il nucleo di documentazione del secondo Novecento, che comprende una serie di edizioni messe online previa autorizzazione degli stessi autori (o dei loro eredi), ma anche qualche scritto in cui il copyright è espressamente rifiutato. È questo il caso dei dodici fascicoli della rivista *Internationale Situationniste* (1958-1969) promossa da Guy Debord, oppure, per rimanere nell'ambito della medesima neoavanguardia, del numero unico *Internationale situationniste*, diffuso nel 1969 dalla sezione italiana dell'omonimo gruppo.

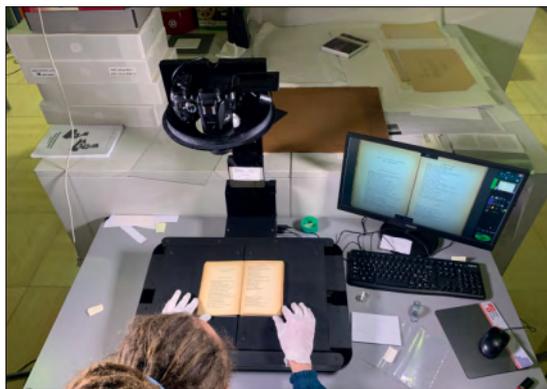
La messa online di alcuni documenti è avvenuta in occasione di specifici eventi, come la prima edizione della *Digital Artists' Book Week* (23-29 maggio 2022), che ha portato alla digitalizzazione di un gruppo di libri-opera di Ugo Carrega, Betty Danon, Lamberto Pignotti, Mario Diacono, Antonino Bove, Angelo Ricciardi e Stelio Maria Martini, mentre in occasione del 150° capodanno patafisico (8 settembre 2022) sono approdati online i primi cinque fascicoli della rivista *Collage de Pataphysique*, promossa da Tania Sofia Lo-

randi. A proposito di editoria sperimentale, la digital library propone anche una prima indagine tra le pubblicazioni afferenti all'eseditoria d'artista, che ha avuto come oggetto sia alcuni cataloghi editoriali di piccole realtà specializzate in

libri d'artista, come *La Nuova Foglio di Pollenza* (Macerata), sia bollettini di vendita di librerie eseditoriali, come l'olandese *Other Books and So*, o l'inglese *Oriel*.

Nella redazione delle schede descrittive e dei metadati connessi alle opere caricate, particolare cura è stata posta nell'elaborare quei tag che permettono di creare delle relazioni semantiche tra i documenti, sia all'interno della singola digital library, sia nel patrimonio complessivo di Internet Archive, così come nella trascrizione di tutti quegli elementi connessi alla storia specifica dell'esemplare, come le note di possesso. È così possibile ricercare all'interno della digital library eventuali *ex libris*, dediche, timbri di proprietà e quant'altro può aggiungere informazioni sulla storia dell'esemplare presente nelle raccolte del Mart. A tal proposito è doveroso evidenziare come la maggior parte della documentazione inserita sulla piattaforma proviene dal più vasto fondo librario dell'Archivio del '900, l'*Archivio di Nuova Scrittura*, raccolto in decenni di appassionate ricerche dal collezionista Paolo Della Grazia e infine donato al Mart.

Come premesso, Internet Archive ha una natura



composita, non limitata alla presenza di testi, seppur preponderanti all'interno della piattaforma. Così è anche la digital library del Mart, che accanto a libri e riviste presenta altresì alcuni documenti audio e video.

Tra questi, la versione

digitale di un gruppo di audiocassette amatoriali che registrano alcuni eventi dell'Archivio di Nuova Scrittura nel corso degli anni Novanta; in particolare, risultano di grande interesse gli interventi di un ciclo di conferenze sul Futurismo tra le due guerre che si tenne a Milano nel 1993, con audio, tra gli altri, di Claudia Salaris, Luciano Caramel, Ezio Godoli e Rossana Bossaglia.

Il Futurismo, dunque, collega idealmente la parte più consistente della digital library del Mart, ovvero quella delle edizioni originali del movimento marinettiano, assieme a quella più sperimentale da un punto di vista archivistico, vale a dire la digitalizzazione di documenti conservati su supporti obsoleti e precari, come le audiocassette. Al contempo, proprio il Futurismo offre una testimonianza di quanto l'opera di digitalizzazione e messa online di testi del passato sia tutt'altro che nemica delle tante imprese editoriali che ambiscono a riportare in vita, tramite ristampe anastatiche, capolavori del passato: proprio dalla nostra messa online della marinettiana *Les mots en liberté futuristes* l'editore Biblohaus ha recentemente ristampato l'opera in edizione anastatica.

Duccio Dogheria

Qui sotto, ritratto giovanile della premio Nobel per la Letteratura nel 1926 Grazia Deledda, con la sorella nel loro giardino.

un bobolino per corista / e per cupola un frutteto». Per inciso, il bobolino è un piccolo merlo americano bianco e nero con un cappuccino giallo.

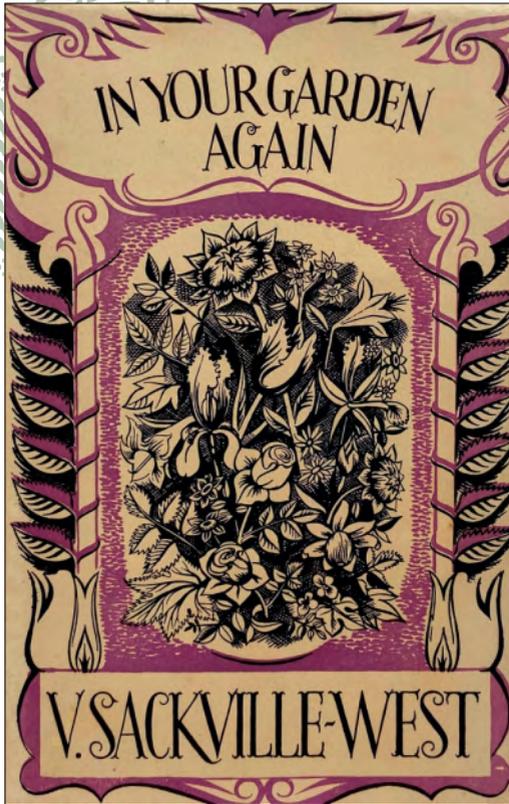
Emily lavorava volentieri la terra: piantava semi e bulbi di fiori estivi, si occupava di altri lavori nel giardino, coglieva i frutti, annaffiava. Nel 1854 la famiglia traslocò nella casa avita che il padre della poetessa era riuscito a riacquistare ad Amherst. La fece ristrutturare e anche lì Emily, che ancora non si era ritirata nello spazio domestico e andava in giro in città, poté godere di un bellissimo giardino. Poesia e piante furono la sua vita, vista anche l'importante scelta di non sposarsi. A un uomo che la invitava a una serata letteraria a Boston, nel 1869, rispose: «Se le fosse comodo e le facesse piacere venire ad Amherst ne sarei felicissima... ma io non mi spingo oltre il giardino di mio padre, non vado a casa di nessuno, non vado in nessun'altra città». Inutile stare a ripetere tutti i luoghi comuni e le analisi sulla sua presunta nevrosi: un uomo che si ritira a scrivere in un deserto è un santo eremita; una donna che, anche per sfuggire alle soffocanti imposizioni del suo tempo, decide di rimanere in casa e concentrarsi sulla sua (magnifica) arte, pur non trascurando gli amici e le persone care, è una pazza. Emily era un genio. All'amico Thomas Wentworth Higginson scrisse: «Quanto al fatto che "rifuggo da



uomini e donne” – è perché parlano di cose consacrate, ad alta voce – e mettono in imbarazzo il mio cane – lui ed io non abbiamo nulla contro di loro, a condizione che se ne stiano da parte. Penso che Carlo [il cane, ndr] le piacerebbe – è muto e coraggioso – penso le piacerebbe il castagno in cui mi sono imbattuta nella mia passeggiata. Ha colpito la mia attenzione all'improvviso – e mi parve che i cieli fossero in fiore».

Davvero non sarebbe possibile immaginare la poesia di Emily Dickinson se il suo

rapporto con il giardino, con i fiori e gli alberi da frutto, non fosse stato così simbiotico. Né sarebbero state possibili le sue riflessioni senza il confronto tra l'immane rinascere delle piante e l'inesorabilità della morte umana: a 43 anni, nel 1874, Emily perse il padre, Edward, a cui era legatissima. Nei successivi undici anni perse altre cinque figure fondamentali, a cominciare dalla madre, che accudì dopo l'ictus del 1875. «Quando arriverà il mio turno», scrisse in una lettera, «voglio un ranuncolo – l'erba me ne darà uno senza alcun dubbio: non rende forse omaggio ai capricci di quelle creature effimere che sono i suoi figli?». Dopo la sua scomparsa, la sorella Lavinia continuò a vivere nella stessa casa fino alla morte, nell'agosto 1899, e, per fortuna, non distrusse le carte di Emily, come lei le aveva chiesto, ma pubblicò le sue poesie. In più con-



tinuò a occuparsi del giardino. La scrittrice Mabel Loomis Todd, che curò la pubblicazione delle opere della poetessa, scrisse nella prefazione delle sue *Lettere*: «E il vecchio giardino straripa ancora ogni anno di fragranza e colore».

È stato restaurato, ma resta com'era il grande giardino di Jane Austen a Chawton Cottage, in Inghilterra, in quella che è stata la casa della scrittrice dopo la morte del padre e oggi è il suo museo. Jane Austen vi ha vissuto con la madre e la sorella Cas-

sandra: orto, giardino, frutteto e siepi sono stati una loro occupazione quotidiana. In un volume del 2009, *In the Garden with Jane Austen*, di Kim Wilson (Frances Lincoln Ltd), sono elencati non solo i giardini che la scrittrice ebbe modo di curare o visitare, ma anche quelli che, immancabilmente, fanno da sfondo ai film tratti dai suoi romanzi. Jane amava in particolare i lillà bianchi, ma, proprio come Emily, adorava la vista degli alberi da frutto e delle piante dell'orto. Così come apprezzava le novità: per esempio le fragole, che solo da poco venivano coltivate in Inghilterra. Lo racconta in *Emma*, un romanzo del 1815 in cui i giardini svolgono un ruolo fondamentale e da cui, nel 2020, è stato tratto un film con Anya Taylor-Joy.

Emma è tra i personaggi più complessi e meglio costruiti di Austen: di eroico non ha proprio nulla. È intelligente ma è una grande pasticciona e la sua fissazione di combinare matrimoni provoca guai a catena. Benché, al contrario, la sua buona condizione economica le permetta di non doversi preoccupare delle sue nozze e della sua "sistemazione".

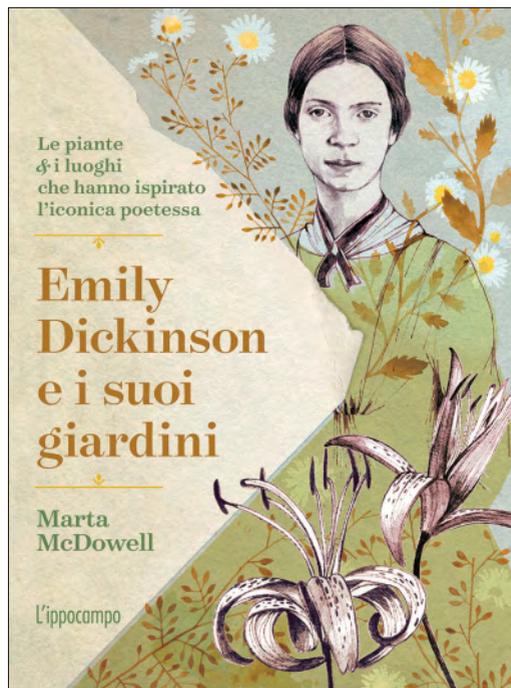
«Faresti meglio a esplorare Donwell», rispose il signor Knightley. «Si può fare senza cavalli. Vieni e assaggia le mie fragole. Stanno maturando velocemente». Così il fratello di suo cognato, Mr Knightley, che Emma finirà con lo sposare, la invita nella sua tenuta, Donwell Abbey. «Donwell era famosa per le sue distese di fragole, che costituivano un invito irresistibile: ma non era necessario alcun invito; i campi di cavolo sarebbero bastati per tentare la giovane lady, che voleva solo andare da qualche parte. Lei gli promise più e più volte di andare – molto più spesso di quanto lui pensasse – e fu estremamente soddisfatta da una tale prova di intimità, un complimento così

importante, come decise di considerarlo».

Più avanti, nell'organizzare, come è suo solito, un incontro presso Mr Knightley, Emma progetta: «Passeggeremo per i vostri giardini, raccoglieremo noi stesse le fragole e ci accomoderemo sotto gli alberi; e qualunque altra cosa vogliate offrire, dovrà essere all'aperto, un tavolo all'ombra, sapete. Tutto il più naturale e semplice possibile. Non è questa anche la vostra idea?».

Con la sensibilità, l'ironia e il tatto che le sono propri, nel parlare di fragole Jane Austen sta ovviamente descrivendo un mondo, perché all'epoca possedere alcune piante o coltivazioni era prima di tutto un segno di distinzione sociale. Viceversa, non di rado le versioni cinematografiche delle sue opere hanno dimenticato la sua accuratezza: nel recente film *Emma*, Mr Knightley fa la sua proposta di matrimonio su un prato, sotto un castagno in fiore. Ma a fine giugno i castagni non sono più in fiore, come sottolinea un'attenta recensione di Robin Lane Fox, pubblicata sul *Financial Times*, il 28 agosto 2020. Non a caso, Austen fa accadere la scena in un boschetto di arbusti, altra nuova moda in epoca georgiana, attorno a cui i protagonisti possono passeggiare senza che l'intento di Mr Knightley sia subito evidente.

Tra gli altri giardini presenti negli altri romanzi di Jane Austen, quelli di *Northanger Abbey* (scritto nel 1803 ma pubblicato postumo nel 1818) sono ancora oggi magnifici. Nell'opera, una parodia dei romanzi gotici, lo stupore della giovane protagonista, Catherine, è riservato all'immenso orto dei Tilney, i padroni di casa. I giardini hanno però un ruolo di primo piano in tutti e sei i romanzi di Jane Austen, da *Mansfield Park* a *Orgoglio* e *Pregiudizio*. In parte perché, agli occhi dei suoi lettori, restituivano



immediatamente la condizione sociale dei protagonisti; in parte perché erano quasi l'unico luogo dove una giovane donna e un giovane uomo potessero parlarsi da soli, senza destare scandalo. Ma certo l'amore di Jane per i giardini, che all'epoca prevedevano una gran messe di fiori selvatici, emerge prima di tutto dalle sue lettere e in particolare da quelle alla sorella Cassandra. In una, Austen scrive: «Il giardino è un vero amore... Vado a rinfrescarmi ogni tanto...». Anche quando visse in città, a Bath, Jane trovò nel giardino di casa il rifugio ideale al "caos", alla sporcizia, agli odori e al rumore della vita cittadina.

Il legame tra Austen e il giardino è così stretto che



Charlotte Brontë, che non l'amava, lo usa per criticarla. In una lettera del 12 gennaio 1848 a George Lewes scriveva: «Perché vi piace così tanto Miss Austen? Su questo sono perplessa. [...] Non conoscevo *Orgoglio e Pregiudizio* prima di aver letto quella vostra frase, e allora mi sono procurata il libro e l'ho studiato. E che cosa ci ho trovato? Un accurato e minuzioso ritratto di un volto ordinario; un giardino ben recintato e accuratamente coltivato, con confini ben delimitati e fiori delicati – ma nessun accenno a una fisionomia brillante, vivida – niente

spazi sconfinati – niente aria aperta – nessuna collina azzurra – nessun torrente impetuoso. Non mi piacerebbe certo vivere con le sue dame e gentiluomini nelle loro case eleganti ma limitate».

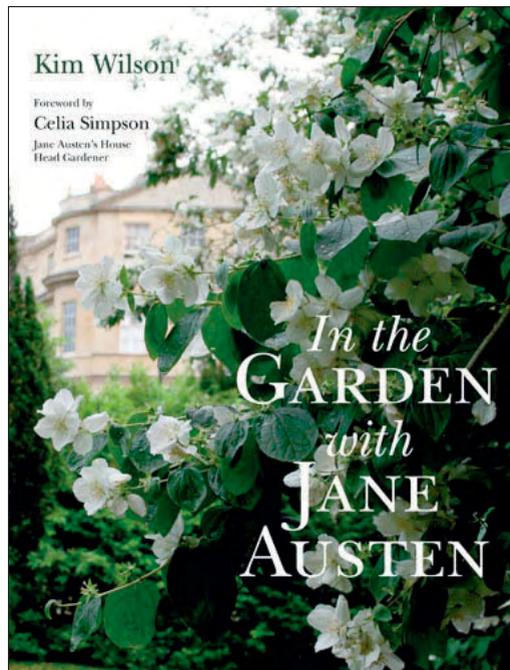
Un esempio statunitense, Emily Dickinson. E uno inglese, Jane Austen. Per una passione, quella per il giardino, che ha accomunato un numero importante di grandi scrittrici dei due secoli scorsi, da una parte all'altra dell'oceano. Adele Cavalli che ha scritto e pubblicato in autonomia un libro sul tema, *Scrittrici in giardino* (ha aperto anche un'omonima pagina su Facebook), si è occupata di dieci di loro: Colette, Emily Dickinson, Vita Sackville-West, Elizabeth von Arnim, Marguerite Yourcenar, Edith Wharton, George Sand, Karen Blixen, Eudora Welty, Jane Austen.

Ma, ovviamente, sono molte di più. A cominciare da Virginia Woolf. A Monk's House, la casa nel Sussex ai piedi delle Downs dove scrisse gran parte delle sue opere e dove trascorse gran parte del suo tempo dal 1919 con il marito Leonard, la grande intellettuale ebbe anche uno splendido giardino. Ne ha scritto Caroline Zoob ne *Il giardino di Virginia Woolf* (edito in Italia da L'ippocampo, nel 2015). E chi avrebbe potuto farlo meglio di Zoob, visto che l'ha curato per dieci anni, su incarico del National Trust, l'ente che possiede e gestisce la proprietà di Monk's House dal 1980. In tutte le opere di Virginia, i giardini e le piante prendono vita, grazie alla sua capacità di descrizione e dettaglio quasi ipnotica. A quelli di Kew Gardens, a Londra, è dedicato in particolare il racconto omonimo del 1919, *Kew Gardens*, ambientato in un assolato giorno di luglio. Elencare le pagine di opere e lettere in cui Woolf restituisce le minime *nuances* dei petali di un fiore, gli insetti tra le foglie, i riflessi della luce tra i rami,

è impossibile. Quello che qui ci interessa è il lavoro che, con la scrittura, Virginia fece in parallelo con la sorella Vanessa, pittrice: quasi una scommessa se fosse possibile descrivere la natura con la stessa efficacia con cui la si ritraeva col pennello. Scriveva appunto in *Kew Gardens*: «Giallo e nero, rosa e bianco come la neve, forme in tutti questi colori, uomini, donne e bambini si scorsero per un secondo all’orizzonte. Poi, davanti all’ampiezza del giallo che inondava l’erba, ondeggiarono e andarono in cerca dell’ombra sotto gli alberi, dissolvendosi come gocce d’acqua nell’atmosfera gialla e verde, e macchiandola debolmente di rosso e blu. Sembrava che tutti i corpi grossi e pesanti fossero sprofondati nel caldo, immobili, e giacessero come rannicchiati a terra. Le loro voci, però, si levavano tremolanti come se fossero fiamme che penzolasero dai spessi corpi di cera delle candele».

Non si trattava però soltanto di una passione letteraria. Virginia, come raccontava Penelope Lively sul sito *Lit Hub* nel 2018, amava vangare e piantare: «Il 31 maggio 1920 Virginia Woolf iniziò a dedicarsi al giardinaggio. Ecco cosa ha scritto nel suo diario: “La prima pura gioia del giardino [...] passo tutto il giorno a strappare erbacce per preparare il fondo con uno strano entusiasmo, che mi ha fatto pensare che questa sia la felicità. Gladioli si levano alti in truppe; il filadelfo è sbocciato. Siamo stati fuori fino alle nove di sera, anche se la sera era fredda. Entrambi congelati e graffiati, tutto il giorno, oggi, con la terra color cioccolato sotto le unghie”».

Elizabeth von Arnim fece di questa “felicità del giardino” una filosofia esistenziale. Vi dedicò un intero libro, *Il giardino di Elizabeth*, che uscì anonimo nel 1898. Elizabeth, che era australiana, si sposò due volte: nel 1891 con il conte Henning August von



Arnim-Schlagenthin, figlio adottivo di Cosima Wagner, e, nel 1916, con il duca John Francis Stanley Russell, fratello maggiore di Bertrand Russell. Due matrimoni pessimi. Ne *Il giardino di Elizabeth*, in buona parte autobiografico, la scrittrice descrive come, per sottrarsi alla città e al marito, che chiama «l’Uomo della collera», si sia rifugiata in una proprietà di lui, in Pomerania, e si sia dedicata al giardino. Farlo rinascere è, anche per lei, una resurrezione. Dopo aver chiarito: «Non riesco a immaginare niente di più spiacevole di un genero, e inoltre non credo assolutamente che avere un marito sia una buona cosa per una ragazza». La protagonista si ripromette, riferendosi alle tre figlie: «Faro del mio meglio negli anni che ho a mia disposizione per insegnare loro ad amare tanto il giardino e la



vita all'aria aperta, e perfino l'agricoltura, che, se avranno dentro di sé un barlume della loro madre, non chiederanno e non vorranno niente di meglio». Quanto alla passione di Colette per i giardini, ereditata dalla madre Sido, ebbe un effetto curioso. Nel 1913 la scrittrice, ben lontana dal ruolo che la sua epoca imponeva alle donne e alle madri, ebbe una figlia: Colette Renée de Jouvenel, detta Bel-Gazou, che fu allevata in campagna da una governante inglese. La ragazza non ebbe di fatto contatti, se non per corrispondenza, con la madre finché non divenne adulta. Grande giardiniera. Fu lei a far sopravvivere la madre, ormai anziana e malata, durante la Seconda guerra mondiale, inviandole frutta e verdura. In *Sido*, il libro che Colette dedicò alla madre, donna di campagna, intelligente e generosa, la parola "giardino" torna più di cento volte.

«Il mio ritorno coincide con il momento in cui si annaffiava il giardino; conservo ricordi felici della sesta ora della sera, l'annaffiatoio verde che inzuppava l'azzurro abito di raso, il forte odore di muffa delle foglie e il bagliore che proiettava un riflesso rosa sulle pagine di un libro dimenticato, i petali bianchi dei fiori di tabacco e il pelo bianco del gatto nella sua cesta».

Mitizzazione? Temi da donne, come spesso recen-

sori e scrittori uomini hanno liquidato la passione delle scrittrici per la natura e la sua pace? Piuttosto un'intuizione geniale. E la certezza che alle donne, a cui era negato ogni spazio di libertà, il giardino riservasse uno spazio di autonomia, creatività, autenticità, che spesso nemmeno la casa assicurava. Quasi sempre i mariti decidevano anche l'arredamento. Oggi, poi, l'amore per le piante, per tutte le creature viventi che popolano i parchi, il rispetto per ciò che è fragile ma vivo, l'ammirazione per i paesaggi naturali (gli uomini hanno costruito le città a loro immagine e somiglianza, in qualche modo sono costretti ad amarle), appaiono di particolare attualità. Scriveva von Arnim ne *Il giardino di Elizabeth (Elizabeth and her German Garden*, nel titolo originale): «Nella prima estasi di avere un giardino tutto mio e nella mia ardente impazienza di far fiorire quei luoghi desolati come una rosa, ho lavorato in una calda domenica dell'aprile dell'anno scorso durante l'ora della cena della servitù, doppiamente al sicuro dal giardiniere perché era domenica e per l'orario. Sono sgattaiolata fuori con una vanga e un rastrello per scavare febbrilmente un pezzetto di terra e ararlo, e seminare poi l'ipomea. Alla fine sono corsa indietro in casa, molto accaldata e in preda ai sensi di colpa, sono sprofondata in una sedia, mi sono nascosta dietro un libro e ho assunto uno sguardo languido, giusto in tempo per salvare la mia reputazione».

Ovvero, lo *status* sociale bruciava perfino la chance, per una donna, di poter liberamente afferrare un attrezzo e creare, seminando fiori e piante, un proprio spazio. Fisico e mentale. Nessuna però, tra le scrittrici che abbiamo citato, cedette di un passo. George Sand riversò sui giardini e sulla

ricerca di piante per il proprio erbario la stessa selvaggia passione che riservava alle sue relazioni umane. Lo racconta un altro bel libro, *Le jardin romantique de George Sand*, scritto da Christiane Sand per Albin Michel, nel 1995.

Un livello sociale più modesto offriva una maggiore possibilità di aggirarsi con una vanga in giardino: le sorelle Austen non facevano mistero di dedicarsi all'orto. Oppure la offriva la distanza. Il giardino di Karen Blixen a pochi chilometri da Nairobi, ai piedi delle colline Ngong, è ancora oggi visitabile. La scrittrice danese, che vi abitò dal 1913 al 1931, gestiva con il marito una piantagione di caffè. «Avevo una fattoria in Africa...»: così comincia il suo libro più celebre, *Out of Africa*, da noi tradotto come *La mia Africa* (1937), reso popolare da un film con Robert Redford e Meryl Streep del 1985, diretto da Sydney Pollack. Anche le scrittrici italiane hanno saputo far rivivere il fascino di orti e piccoli giardini. La premio Nobel Grazia Deledda scriveva del suo orto di Nuoro: «In quei due metri di terreno, proprio miei, c'era un lembo di Eden, un giardino in miniatura, coi suoi rosai dalle rose di ogni colore, colle sue siepi di gelsomini, coi suoi giacinti e i gigli e i giaggioli e le viole e i garofani e persino la ginestra. Lo coltivavo con cura tanto che mio padre mi chiamava la giardiniera».

Ma nulla restituisce la felicità di un giardino tutto per sé come uno dei più celebri romanzi per ragazzi, *Il giardino segreto*, scritto dall'angolo-americana Frances Hodgson Burnett. A riprova che la sensibilità di queste scrittrici si è rivelata molto più moderna e i loro temi molto più universali e preveggenti di quanto i recensori ancora oggi vogliano far credere. Per questo, mi sembra giusto chiudere questa breve e incompleta passeggiata tra i giardini delle



scrittrici, proprio con un passo di Burnett: «Il giardino segreto continuava la sua rigogliosa fioritura, e ogni mattina era prodiga di nuovi miracoli. Nel nido del pettirosso c'erano delle uova, e la sua compagna le covava, tenendole al caldo contro il petto piumato, sotto le ali aperte. All'inizio era molto nervosa, e anche il pettirosso sembrava fare la guardia al nido con aria vigile e accigliata. Neppure Dickon aveva osato, nei primi giorni, accostarsi a quell'angolo folto di vegetazione, e restò in attesa finché la misteriosa Magia convinse anche i due uccellini che lì in quel giardino tutto era in perfetta armonia. I ragazzi si rendevano conto di quale meraviglia stesse accadendo: della grande, commovente, straordinaria bellezza e solennità dello schiudersi delle uova. Se in quel giardino si fosse trovato qualcuno non consapevole, nel suo intimo, che se un uovo soltanto fosse stato sottratto dal nido oppure si fosse rotto, il mondo intero si sarebbe incrinato; se una sola persona non avesse intuito questo e non si fosse poi comportata di conseguenza, non ci sarebbe stata alcuna felicità neppure nell'aria di quella bellissima domenica di primavera. Ma loro lo intuivano e lo sapevano, e il pettirosso e la sua compagna sapevano che loro sapevano».

Valeria Palumbo

VITA FEMMINILE ITALIANA: L'IMPRESA EDITORIALE
DI SOFIA BISI ALBINI A ROMA (1907-1913)

LA CONDIVISIONE DELLE IDEE

L'ISTRUZIONE E L'EDUCAZIONE INTESE COME
STRUMENTI PER L'EMANCIPAZIONE DELLE DONNE

di RITA CARRARINI

Quando, alla fine del 1906, Sofia Bisi Albinì, con il marito e i quattro figli, si trasferisce a Roma, ha cinquant'anni ed è conosciuta – oltre che come autrice di romanzi, di testi scolastici e di libri per l'infanzia – soprattutto grazie alle sue numerose iniziative volte a promuovere la diffusione della cultura nel mondo femminile. Proviene da una famiglia della buona borghesia lombarda, quella borghesia che «aveva dell'aristocrazia tutta la signorilità e della classe lavoratrice il senso di responsabilità e di fattività», come osserverà più tardi la sua amica e biografa Elisa Majer Rizzoli, ritrovando queste caratteristiche molto evidenti nella personalità di Sofia.

Nel corso della sua vita Albinì sembra prediligere sempre le attività di aggregazione e di organizzazione culturale piuttosto che il ruolo di scrittrice. Non concepisce infatti la produzione letteraria come attività principale e totalizzante; se ne serve piuttosto per riflettere sul ruolo della donna nella società e per

diffondere la sua profonda fiducia nel potere dell'istruzione e dell'educazione come strumenti di emancipazione. La affianca dunque a un gran numero di iniziative di carattere pratico, finalizzate soprattutto a condividere le sue idee con altre donne e a creare le condizioni perché tutte abbiano davvero la possibilità di acquisire consapevolezza di sé e di migliorare il proprio stato. Con questo obiettivo aveva fondato nel 1894 a Milano la *Rivista per le signorine* e, sempre nella sua città, si era attivata per la creazione di biblioteche destinate alle donne.

A Roma la famiglia Bisi approda dopo molti anni trascorsi tra Milano, Lugano, Sanremo e Genova, probabilmente alla ricerca di condizioni più favorevoli all'attività artistica del marito di Sofia, lo scultore Emilio Bisi, che a Roma apre uno studio e partecipa ai lavori per il Vittoriano eseguendo la scultura raffigurante la Lombardia. Ma anche Sofia ha un suo progetto, concepito nei mesi precedenti al trasferimento, un progetto per il quale considera particolarmente favorevole la collocazione romana:

una nuova rivista culturale, attenta a tutto quanto viene prodotto dalle donne e dai movimenti emancipazionisti italiani e stranieri. Sarà il mensile *Vita femminile italiana* (1907-1913), che Sofia Albini fonderà a Roma impegnandosi stavolta anche come editrice.

È questa l'intenzione che manifesta all'amico Angelo De Gubernatis, in una lettera del 26 agosto 1906, attualmente conservata, insieme ad altre centosessantatré che Sofia gli invia tra il 1879 e il 1912, nel *Fondo De Gubernatis* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: «Mi si invita da molte parti a fondare una rivista femminile che ancora non esiste in Italia, che rispecchi veramente tutto il progresso della donna italiana, il suo lavoro intellettuale e manuale [...] Ma voglio esserne io editrice. Finora i miei editori ci guadagnarono con la mia rivista, mentre dopo 15 anni io non guadagno che 120 lire al mese. Ho due figli intelligenti, attivi, che mi possono aiutare nella parte amministrativa [...] Preparo un programma e lo mando fuori con la scheda d'abbonamento. Se, come feci per la *Rivista per le signorine*, me ne tornano firmate 300 vi pare che possa tentar senza paura? Tanto più, come potete immaginare, sognerei di venir a stabilirmi a Roma. Ma ho paura a pensarci, sapete. È un sogno troppo bello».

Nella stessa lettera, Sofia scrive che sta contattando alcune influenti personalità femminili, con legami sia nell'ambiente lombardo sia in quello romano,



sulle quali pensa di poter contare per la promozione della rivista. Tra queste, la potente marchesa Paola Pes di Villamarina, dama d'onore della regina madre; la scultrice milanese Adelaide Pandiani Maraini, che si era stabilita a Roma nel 1870; Maria Pasolini Ponti, sorella del sindaco di Milano Ettore Ponti e moglie del senatore Pietro Desiderio Pasolini, figura di primo piano nel mondo dell'associazionismo femminile romano, per la quale Sofia in diversi suoi scritti manifesta sempre una grande ammirazione, condividendo con lei

l'interesse per tutte le iniziative volte a favorire la cultura femminile, a cominciare dalla creazione di biblioteche; Ersilia Caetani Lovatelli, accademica dei Lincei, che nel 1898 era stata la principale artefice dell'attribuzione ad Albini del premio Giannina Milli, il vitalizio destinato a compensare particolari meriti nel campo delle lettere e delle arti acquisiti da donne con una posizione economica non agiata.

Le figure di riferimento con le quali Sofia condivide invece un percorso di tipo spirituale, che troverà ampio spazio sulle pagine della rivista, sono quelle ricordate nel suo articolo *La donna italiana nel movimento religioso odierno*, apparso nel fascicolo di marzo della prima annata di *Vita femminile italiana*: Antonio Fogazzaro innanzi tutto, e le scrittrici Luisa Anzoletti, Antonietta Giacomelli e Dora Melegari. Queste ultime in particolare vengono ricordate in quanto tra i fondatori dell'associazione romana Unione per il bene che, tra il 1894 e la fine del se-

colo aveva rappresentato un esempio innovativo di associazione culturale e filantropica interconfessionale, in cui donne e uomini avevano lavorato insieme con lo scopo di aiutare «le anime a uscire da un rozzo incosciente cattolicesimo, per sollevarle verso la sua essenza e insegnare a rendergli onore con le opere più che con le preghiere».

Vita femminile italiana vede la luce nel gennaio del 1907 e si presenta come un giornale che «rende conto di tutte le opere che la donna compie, per migliorare la condizione economica e morale delle lavoratrici, per diffondere la coltura, per ravvivare l'amore dell'arte, per elevare lo spirito femminile. Unisce tutte le donne italiane e tien sveglia e pronta in loro la coscienza dei doveri sociali». Dunque una pubblicazione ispirata al "femminismo dei doveri", in continuità con la linea della *Rivista per le signorine*, ma con una connotazione più accentuata di rivista culturale e con un forte interesse per i temi utili a stimolare quello che Sofia stessa chiama il «risveglio delle anime», in direzione di una religione universale e orientata all'azione più che alla devozione.

Anche Emilio Bisi collabora alla nuova impresa della moglie, disegnando le copertine della rivista, mentre il figlio Tommaso – che dopo la Prima guerra mondiale aderirà al Partito nazionale fascista e sarà deputato dal 1924 al 1943 – ne diventa il gerente responsabile dal febbraio del 1910. Il mensile di 128 pagine viene venduto a una lira e cinquanta; l'abbonamento annuale costa invece quindici lire ed è previsto un abbonamento cumulativo con la *Rivista per le signorine* per un costo di ventidue lire.

Fin dal suo primo anno di vita, la rivista ospita firme tra le più rappresentative nell'ambito della produzione culturale femminile all'inizio del secolo. Tra

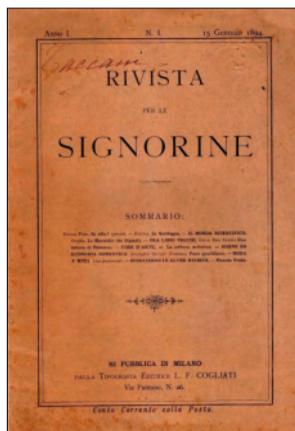
queste Maria Montessori, Ersilia Majno Bronzini, Maria Magnocavallo, Maria Pezzé Pascolato, Amelia Rosselli, Jolanda (Maria Majocchi Plattis), Antonietta Giacomelli, Irma Melany Scodnik, Rosa Genoni. Agli articoli che analizzano i diversi aspetti della condizione femminile si affiancano i contributi letterari di Grazia Deledda, di Neera, della Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), di Vittoria Aganoor Pompilj, di Amalia Guglielminetti.

L'associazionismo femminile è oggetto di particolare interesse per la rivista. Nel secondo numero del 1907, Sofia Albini, ringraziando le sue lettrici per l'accoglienza fatta al nuovo giornale, si sofferma in particolare sulla «simpatia che il Consiglio nazionale delle donne e la Società Le industrie femminili vollero mostrare a questo periodico scegliendolo per loro organo» e osserva che questo «conferma quanto fosse sentito il bisogno di un campo aperto a tutte le idee buone e sincere, ad ogni manifestazione della genialità, dell'operosità, delle virtù femminili». Appare subito evidente lo stretto legame che Sofia Albini instaura con il Consiglio nazionale delle donne italiane, che era nato a Roma nel 1899 come Federazione romana delle opere di attività femminile e nel 1903 aveva assunto la nuova denominazione e allargato il suo campo di interessi. Il CNDI inizia a pubblicare regolarmente sulla rivista i resoconti delle sue attività e, nel gennaio 1909, affiderà alla piccola casa editrice di Albini la pubblicazione del suo *Bollettino*. Su *Vita femminile italiana* compaiono regolarmente anche i resoconti delle attività delle Industrie femminili italiane, l'istituzione fondata a Roma nel 1903 per coordinare le cooperative femminili attive in Italia, promossa da quella stessa Maria Pasolini Ponti che Sofia, come già ricordato,

ha tra le sue principali referenti. Pur manifestando la volontà di creare subito un solido rapporto con le realtà più rappresentative dell'associazionismo femminile romano, Albini non dimentica le sue radici lombarde e neanche il fermo proposito di rappresentare i movimenti delle donne in tutte le loro declinazioni: nel primo numero della rivista, è un contributo di Ersilia Majno Bronzini sull'Unione femminile nazionale a inaugurare la serie di articoli dedicati alle associazioni.

Sofia Albini concepisce infatti *Vita femminile italiana* come un luogo in cui posizioni anche molto diverse tra loro, e non necessariamente coincidenti con quelle della direttrice, possano confrontarsi liberamente. Esemplare in questo senso la vicenda che si snoda intorno alla pubblicazione nel 1906 del romanzo di Sibilla Aleramo *Una donna*. Proprio dalle pagine di *Vita femminile italiana* prende l'avvio un lungo dibattito che coinvolgerà anche negli anni successivi molte voci, sia femminili sia maschili, su numerose riviste.

Tutto ha inizio con il fascicolo di luglio/agosto del 1907, all'interno del quale viene pubblicato l'articolo della scrittrice danese, attiva in Italia, Rosalia Jacobsen *La donna ed il problema matrimoniale*, in cui si elogia il romanzo della Aleramo in quanto opera di denuncia del forte disagio vissuto dalla donna all'interno dell'istituzione matrimoniale a causa delle profonde differenze tra la sessualità femminile e quella maschile. Sofia Albini nel fascicolo successivo pubblica una replica in cui, al contrario, esalta, sebbene con qualche riserva, il valore della



vita coniugale ma soprattutto il ruolo sociale della donna, ritenuto preminente rispetto alle sue esigenze individuali, e formula un giudizio impietoso nei confronti della protagonista del romanzo, accusata di avere abbandonato la famiglia perché travolta dalla «delusa ebbrezza de' sensi».

La critica viene definita «feroce» da Aleramo in una lettera alla scrittrice e pedagogista svedese Ellen Key,

nella quale attribuisce il giudizio negativo di Albini alla «educazione cattolica, che insegna esser virtù il rassegnarsi al possesso sensuale del marito, e proibisce alla donna il desiderio della felicità». E tuttavia, l'articolo di Albini era stato preceduto da una sua lettera alla stessa Aleramo – conservata nel *Fondo Aleramo* presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma – nella quale aveva preannunciato l'uscita di un fascicolo di «un'eccezionale importanza per l'articolo di Ellen Key e quello della Jacobsen» e aveva aggiunto: «A quest'ultimo io risponderò e spero che Ella mi permetterà di dire francamente il mio pensiero su *Una donna*». L'atteggiamento intellettualmente aperto e privo di pregiudizi di Sofia viene confermato in un'altra lettera dello stesso periodo in cui, rispondendo a un invito di Sibilla Aleramo, manifesta la sua stima e il suo desiderio di incontrarla, e le confida: «Ho riletto *Una donna* con un sentimento nuovo e ne sono profondamente turbata, diversamente turbata».

Singolare e scomoda posizione quella di Sofia Albini, che da un lato viene considerata dalle esponenti del femminismo più laico e radicale troppo condizionata dalla sua «educazione cattolica» e troppo

incline a un "femminismo dei doveri"; dall'altro viene condannata dagli ambienti vicini al Vaticano per le sue idee non conformi alla dottrina. Questa contraddizione diviene particolarmente evidente in occasione del Congresso femminile del 1908. Il trasferimento a Roma e la nascita della rivista coincidono infatti con un momento di intensa attività dei movimenti femminili, che nell'aprile del 1908 si incontrano proprio a Roma nel primo Congresso nazionale delle donne italiane. Sofia partecipa ai lavori preparatori del Congresso, oltre a intervenire più volte durante la discussione, all'interno della sezione dedicata ai temi dell'istruzione e dell'educazione, nella sezione giuridico-morale e nella sezione Letteratura e arte.

Nei fascicoli di maggio e giugno della sua rivista fa una cronaca appassionata dei momenti salienti della manifestazione, cercando di attenuare le divisioni che erano emerse in particolare sulla questione del diritto di voto e dell'insegnamento religioso nelle scuole, ed enfatizzando piuttosto il valore dell'evento in quanto prima occasione di confronto tra associazioni femminili italiane e «imponente rivelazione del progresso compiutosi in silenzio nella mentalità e nel carattere della donna italiana». In particolare Albini tenta di smorzare le polemiche sorte in seguito all'approvazione dell'ordine del giorno presentato dall'insegnante milanese Linda Malnati, esponente di punta del femminismo socialista, sull'abolizione dell'insegnamento religioso nelle scuole elementari, da un lato ammettendo l'inopportunità della presentazione di un testo così divisivo



ma sottolineando d'altra parte l'esigenza reale di riformare l'insegnamento religioso: «Nelle scuole pubbliche, che oggi sono frequentate da cattolici, da israeliti e protestanti, non è più possibile mettere fra essi nessuna barriera di dogmi, ma si deve dare a tutti un insegnamento che li affratelli, che elevi gli spiriti e li porti alla fede in un più alto destino al di là della morte, in un Ente supremo, a cui si innalzino gli animi compresi della bellezza e della grandezza della creazione; un insegnamento infine

che ispiri il dovere di pace tra gli uomini [...] L'insegnamento della religione nella scuola pubblica deve avere carattere universale».

Si tratta di parole attraverso le quali, mentre sostiene la necessità di un insegnamento religioso di tipo aconfessionale, Sofia Albini si schiera a favore di una religione ecumenica vissuta come esperienza spirituale e come concreto impegno in favore del prossimo piuttosto che come pratica devozionale aderente ai dogmi del catechismo cattolico. Queste posizioni si ritrovano in diversi articoli, suoi e di altri autori ospitati nelle sue riviste, e la avvicinano alle correnti moderniste condannate dal papa Pio X nell'enciclica *Pascendi* del 1907; tanto che anche lei subisce a più riprese in questi anni attacchi dagli ambienti cattolici più conservatori che la accusano di diffondere teorie in contrasto con la dottrina ufficiale della Chiesa.

La rivista dei gesuiti *La Civiltà Cattolica* nell'articolo *Carattere morale e catechismo*, pubblicato nel 1908, la definisce con sarcasmo la «scrittrice illustre, premiata dall'accademia dei Lincei per meriti sin-

Qui sotto, copertina de *La nostra rivista*, pubblicata da Sofia Bisi Albini a partire dal 1914, e, a sinistra, copertina di *Vita femminile italiana*.

golari» che «col suo periodico *Vita femminile*, di cui è direttrice, rappresenta e diffonde in Italia la coltura e il movimento femminista contrario al catechismo». E all'interno della stessa annata, nell'articolo *Propaganda nuova di moralità, di femminismo e di cultura teosofica*, *Vita femminile italiana* viene accusata di proporre sulle sue pagine una «confusione babelica delle idee, naturale e inevitabile in una rivista che vuol essere un campo aperto a tutte le battaglie d'idee ecc., e pretende che solo conoscendo tutte le opinioni più opposte, si può giudicare con coscienza ove sia la verità». Proprio quelli che sono per la sua direttrice i valori fondativi della rivista – il pluralismo degli interventi e l'apertura alle opinioni più diverse – vengono stigmatizzati come elementi negativi. In particolare vengono condannate le aperture alle posizioni della teosofia e del modernismo e viene rivolto un richiamo indiretto a quelle «donne cristiane» che, «senza forse intenderne lo spirito» hanno mostrato di apprezzare l'iniziativa editoriale di Albini. Un richiamo che molto probabilmente non sarà senza conseguenze sulle fortune successive della rivista.

Ma Sofia non sembra farsi condizionare da questi attacchi. Fedele al suo programma orientato a «svegliare [nelle donne] la coscienza di doveri non solo domestici, ma sociali; dissipare molti pregiudizi d'educazione; ispirare nobili idealità [...] fondate sopra un intenso, gioioso desiderio di bene altrui, sopra un pratico sviluppo delle proprie facoltà di mente e di cuore», non interrompe le sue attività culturali in favore delle donne né i rapporti con le



persone di cui condivide l'approccio sia ai temi religiosi che a quelli riguardanti la condizione femminile. Non sorprende dunque ritrovarla, insieme a Dora Melegari, nel comitato promotore del Lyceum di Roma, il circolo femminile fondato nel 1910, due anni dopo l'apertura a Firenze del primo Lyceum italiano, ispirato a sua volta al Lyceum londinese nato nel 1903. Lo scopo di questi circoli, di promuovere fra le donne le conoscenze letterarie, artistiche e scientifiche, le attività sociali e i

rapporti di scambio internazionali, era del tutto coerente con il programma di Sofia, che terrà la conferenza per l'apertura della sezione Letteratura, dedicandola ad *Ada Negri nella vita e nell'arte*. Da parte sua, anche Dora Melegari nel suo discorso inaugurale pubblicato a gennaio del 1911 su *Vita femminile italiana*, aveva sottolineato che il circolo, «aperto a tutte le opinioni», voleva essere soprattutto «una scuola di sincera fratellanza e di buona volontà sociale».

Le difficoltà della rivista, che cominciano a manifestarsi già all'inizio del 1910, certamente derivano dal suo carattere di pubblicazione dai contenuti prevalentemente culturali, che fatica a raggiungere e fidelizzare un pubblico femminile abbastanza vasto da garantirne la sopravvivenza. In più va considerato che lo stigma derivante dalle ripetute condanne da parte del mondo cattolico ufficiale, può aver prodotto la diffidenza e l'allontanamento delle lettrici più sensibili ai richiami delle gerarchie ecclesiastiche, soprattutto in un momento in cui, con la nascita, benedetta dal papa Pio X, dell'Unione fra le

donne cattoliche d'Italia, nell'aprile del 1909, si consuma definitivamente la scissione maturata a seguito dei contrasti emersi durante il congresso del CNDI dell'anno precedente, soprattutto in merito all'insegnamento della religione cattolica nelle scuole del Regno.

Nell'editoriale non firmato del gennaio 1910, mentre si rivendica il ruolo di *Vita femminile italiana* come organo di informazione e di collegamento tra le tante iniziative femminili in campo educativo e sociale, sia in Italia che all'estero, si sottolinea il pesante onere economico che un obiettivo così ambizioso inevitabilmente comporta: «È ovvio comprendere che il mettere insieme tutte le notizie occorrenti per informare intorno a fatti concreti, raccogliendo le fila di opere sparse in tutta Italia e per dare conto di quelle all'Estero, richiede un grande lavoro di redazione e di collaborazione; e che in tal guisa gli oneri crescono vertiginosamente. La signora Sofia Bisi Albini, che ha già dovuto sottostare a gravi sacrifici pecuniari per mantenere in vita la Rivista [...] crede giunto il momento di invitare le donne che in Italia operano per il comune progresso ad aiutarla nell'opera sua [...] A questo fine facciamo la proposta di un abbonamento triennale di cooperazione al prezzo di Lire 150». Di seguito viene pubblicato un primo elenco di sottoscrizioni; tra queste ritroviamo alcune delle prime sostenitrici della rivista alle quali Sofia Albini si era rivolta nel 1906 per chiedere il loro appoggio al suo progetto: Adelaide Maraini, con la figlia Mimi, e Maria Pasolini Ponti.

Dal mese successivo il ruolo di gerente viene assunto dal figlio di Sofia, Maso Bisi, e alla fine di marzo viene annunciato il trasferimento della redazione e dell'amministrazione in Via Due Macelli 9, nel pa-

lazzo Chauvet, sede del quotidiano *Il Popolo romano* (1873-1922), di cui Costanzo Chauvet è proprietario e direttore.

Il progetto di Sofia e di suo figlio sembra essere quello di allargare l'attività editoriale. Nel fascicolo di dicembre del 1910 la casa editrice di *Vita femminile italiana* annuncia che a partire dall'anno successivo inizierà a stampare anche la *Rivista per le signorine* e si offre per la pubblicazione di libri e periodici su commissione. Le risorse economiche disponibili non sono evidentemente sufficienti per attuare una politica editoriale autonoma: lo stesso Maso nel 1910 pubblica con Bemporad la sua raccolta di novelle per bambini *Il libro delle oche* e nel 1912 esce con Bemporad anche la traduzione dell'Albini del romanzo *Mia moglie ed io* di Harriet Beecher Stowe, che in precedenza era stata annunciata sulla rivista come pubblicazione della casa editrice di *Vita femminile italiana*.

I problemi economici dell'impresa editoriale si intrecciano naturalmente con quelli della famiglia. Una ragione delle difficoltà va ricercata nelle aspettative deluse legate alla carriera artistica di Emilio Bisi che, dopo aver eseguito per il sommoportico del Vittoriano la statua della regione Lombardia, aveva partecipato senza successo alla selezione per la prosecuzione delle opere di decorazione del monumento. Sofia se ne rammarica in una lettera del marzo 1909 a Ugo Ojetti, al quale già due anni prima si era rivolta, chiedendogli di adoperarsi per "rendere giustizia" ai meriti artistici di Emilio Bisi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Fondo Ojetti*).

In un'altra lettera, scritta dal marito Emilio a De Gubernatis alla fine del 1911 da Premeno, Sofia aggiunge i suoi saluti all'amico e gli confessa che il costo della vita a Roma, e in particolare quello degli

affitti, non consente alla famiglia Bisi la permanenza nella capitale. Nei mesi successivi la cittadina di Premeno, sul lago Maggiore, da località di villeggiatura diventerà, per periodi sempre più lunghi, la loro nuova residenza e nel 1913 anche la rivista non sarà più pubblicata a Roma ma a Intra, dalla piccola tipografia editrice di Giuseppe Bertolotti.

Il distacco da Roma è ormai definitivo e, a partire dal mese di gennaio del 1914, Sofia unifica le sue due testate affidando all'editore milanese Riccardo Quintieri la pubblicazione del mensile *La nostra rivista*, che con diversi titoli proseguirà fino al 1919, anno della morte di Sofia Bisi Albini. Il nuovo periodico diventerà negli anni della Grande guerra la cassa di risonanza della sua svolta interventista e nazionalista e delle sue iniziative per il coinvolgimento delle donne nel sostegno allo sforzo bellico. Nel primo numero della rivista, con l'articolo *Il mondo femminile a Roma. Le donne lombarde*, Sofia traccia quasi un bilancio della sua esperienza romana, di cui non sembra conservare un ricordo negativo, benché si sia conclusa anzi tempo e in modo così poco soddisfacente. Il suo giudizio sul clima costruttivo delle iniziative femminili a Roma appare fin troppo generoso: «Io oso dire, che chi vuol conoscere la donna italiana in tutto il suo meraviglioso progresso di coltura e di operosità, nelle sue qualità più profonde e più luminose d'ingegno e di carattere, nelle sue iniziative più ardite e insieme più meditate, nella sua più larga indipendenza di spirito, deve recarsi a Roma. Il mondo femminile è veramente colà una bella e alta fiamma, che tenta di purificare l'ambiente, inquinato, come si sa, dai molti intrighi politici ed affaristici del mondo maschile [...] Io devo dire che la coltura ha, nelle signore di Roma, un livello molto più alto che altrove



[...] È per questo anche che non si vedono a Roma le dilettanti della beneficenza, ed io penso sempre, che se nella Capitale d'Italia ci fosse il denaro che c'è a Milano, si vedrebbero organizzate opere maravigliose [...] In nessun'altra città tutte le questioni che riguardano l'educazione e l'istruzione dei bambini e del popolo, il sollievo delle classi diseredate, sono più profondamente studiate dalle donne, che a Roma. [...] Noi dobbiamo dunque esser grate a quella bella falange di donne che a Roma tiene così alto l'onore nostro. E nessuna città ha ragione di provarne gelosia, perché tutte vi sono egualmente rappresentate, ed in special modo la nostra Lombardia».

Un giudizio che – insieme al desiderio di sottolineare il contributo dato dalle donne lombarde alle attività dell'associazionismo femminile romano – rivela forse anche il rammarico di non aver avuto il tempo e le risorse sufficienti per utilizzare al meglio le opportunità che la vita nella capitale avrebbe potuto offrire a una donna come lei, naturalmente portata a coniugare sempre la forte spinta ideale con una prassi ispirata alla concretezza e alla condivisione.

Rita Carrarini

IL GERMOGLIO

Nella pagina a fianco, Maria Anastasia Colombo,
È ora di fiorire...,
tecnica mista, cm 38 x 30 x 8, Libro d'artista.

NON SOLO BIBLIOFILIA

QUANDO IL LIBRO SI ALLONTANA DALLA SUA FORMA
CANONICA E CONSOLIDATA NEL TEMPO

LA METAMORFOSI DEL LIBRO

LA IV EDIZIONE DI OGGETTO LIBRO, BIENNALE
INTERNAZIONALE DEL LIBRO D'ARTISTA E DI DESIGN

di MARIO PIAZZA

Ray Bradbury, autore di quell'indimenticabile romanzo di fantascienza *Fahrenheit 451* dove i libri avrebbero dovuto sparire dalla faccia della Terra, ci spiegava invece come i libri potessero essere odiati e temuti «perché rivelano i pori sulla faccia della vita. La gente comoda vuole soltanto facce di luna piena, di cera, facce senza pori, senza peli, inespressive». Certo che se oggi Bradbury si fosse presentato prima all'ADI Design Museum di Milano e poi alla Biblioteca Nazionale Braidense per la IV edizione di Oggetto Libro, Biennale internazionale del libro d'Artista e di Design a cura di Susanna Vallebona, si sarebbe trovato un insolito panorama. La mostra infatti allinea ben 106 opere, anzi dovremmo dire 106 libri, ma che in parecchi casi a prima vista si fa parecchia fatica a collocare nella categoria del libro, almeno nella sua forma canonica e consolidata nel tempo.

Nell'introduzione al catalogo infatti emerge, a fianco di libro-oggetto, libro d'artista, libro di design, la definizione di oggetto ibrido, che racchiude in sé sia la necessità intrinseca della sperimentazione continua, sia dell'assoluta necessità di riflettere sulla materialità del libro oltre i confini di una tassonomia standardizzata. In effetti la storia del libro gravita appunto attorno ai due poli dell'innovazione tecnologica e della dimensione antropologica dell'oggetto, del suo appartenere strettamente alla cultura materiale. Per leggere un libro servono tanto gli occhi, quanto le mani. E ben prima della comparsa del libro d'artista ci ha già dato prova della straordinaria capacità di assumere forme molteplici, dai codex dell'antichità ai best-seller in plastica gonfiabile. Del resto la normale merceologia editoriale associa a contenuti specifici, forme specifiche: un dizionario è diverso da un taccuino. E spesso la codificazione tipologica ha aperto a innovazione

e ibridazione: quando un'enciclopedia diventa tascabile ha la necessità di autodefinirsi e diventa la *Garzantina*. Dunque questo panorama ibrido mostra la capacità infinita dei libri di rivelarci «i pori sulla faccia della vita» ed evidenziare la multiforme ricchezza delle possibili strade che portano al libro e ai messaggi che racchiude. Così grazie al progetto Rothco abbiamo un libro che cresce come un vegetale, sviluppando radici intelligenti. Infatti al posto di una macchina da stampa, tradizionale o digitale, è stata usata l'erba per pubblicare un libro. Forse per la prima volta al mondo si affaccia quindi sulla scena editoriale-artistica una sorta di Gutenberg botanico. «Il processo di stampa è stato realizzato dalla natura stessa – scrivono i Rothco –, modellando le radici dell'erba in simboli leggibili, per un periodo di crescita di diverse settimane». Il risultato è affascinante, la materializzazione della pagina guidata dall'uomo, ma realizzata direttamente dalla natura. Il prossimo passaggio potrebbe essere quello di evitare la dettatura umana e di lasciare alle piante medesime di usare liberamente la propria scrittura, come suggeriva molti anni fa un'altra grande scrittrice di fantascienza, Ursula K. Le Guin. Altri libri ripropongono l'antica forma del leporello (legatura senza legatura) nella sua variegata possibilità di essere scritto, composto, illustrato, stampato. Come pure di articolare diverse modalità di costruzione della narrazione, dalla classica dop-



pia pagina al diorama. Abbiamo quindi le intimistiche figurazioni delle *Piccole cose di casa* di Laura Di Fazio e il meteorologico cronachistico *Al momento tutto è già passato e tutto deve ancora iniziare* di Manuela Marchesan e Patrizia Dughero, oppure il poetico racconto fluviale di Ilona Kiss *On the Danube* e la partitura musicale e collinare di Fernanda Fedi *To C. from C. - Homage to Cesare Pavese*. Ma viene

anche costruito per ospitare un'ampia sequenza di reali biglietti ferroviari, supporto per ritratti di viaggiatori. Sono i *Tickets* di Daphne Barrett, che ha fatto molti viaggi in treno disegnando gli sconosciuti vicini mentre dormono o telefonano. Il leporello si presta molto a rendere la dimensione del flusso e del *continuum* anche quando il viaggio diviene un percorso alchemico come nel cromatico e serigrafico *Flight Cagliostro's seed* di Marcello Diotallevi.

Questo contesto di luogo delle meraviglie ci fa ritornare alla scatola magica di *Imago*, ideata da Michele Provinciali e da Raffaele Bassoli come bizzarro house organ della Bassoli fotolito, la cui epopea è oggi riproposta nel bel libro *Imago 1960-1971. Una rivista tra sperimentazione, arte e industria* (a cura di Giorgio Camuffo, Mantova, Corraini Edizioni, 2021). In *Imago* fiorivano leporelli con viaggi sul bateau mouche a Parigi fotografato da Alfa Castaldi o studiati campionari di saponette usate, composte con magico piglio da Provinciali, quasi fossero concetti spaziali alla Fontana.



Libri d'artista

L'esaltazione dell'oggettualità del *medium* libro la si trova in mostra però nell'ampia categoria del libro d'artista. I libri o gli oggetti-libro sono veramente tanti e davvero pluriformi. Ci si chiede quali confini debba avere un libro d'artista. Siamo ormai su territori molto vasti e a più livelli rispetto ai fantastici libri costruttivisti di Iliazd (Iliia Zdanevich, 1894-1975; cfr. Audrey Isselbacher, *ILIAZD and the illustrated book*, with an essay by Françoise Le Gris-Bergmann, New York, The Museum of Modern Art, 1987). E anche possiamo dire superata la chiara definizione di libro d'artista proposta da un grande esperto e appassionato cultore come Giorgio Maffei: «L'oggetto libro d'artista, per sua natura, è portatore di ambiguità, rivela una natura instabile per la sua somiglianza con le opere letterarie e dottrinali pur essendo



poco a suo agio negli scaffali delle biblioteche. Se per il lettore il valore dell'opera risiede nei contenuti, per il collezionista d'arte l'interesse è da ricercare anche negli aspetti esteriori dei variegati o inusuali contenitori di concetti, forme, immagini e parole, testimoni delle persistenti pratiche della pittura, della fotografia, della poesia e della scrittura che, congiungendosi, tendono alla costruzione di un significato complesso dove leggere e guardare sono parte della stessa esperienza» (*Leggere e guardare*,

in *Libri d'artista dalla collezione Consolandi. 1919-2009*, a cura di Giorgio Maffei e Angela Vettese, Milano, Charta, 2010, p. 19). Nei libri in mostra tutto ciò lo si ritrova, ma è sempre più evidente la dimensione performativa che va oltre la fissità del libro-oggetto, anche grazie alle nuove concrete possibilità offerte dalle innovazioni tecnologiche. Non a caso è presente la sottosezione *Installazioni*, che raccoglie pratiche dove l'oggetto è parte di un più ampio coinvolgimento dello spazio. Sono lavori molto diversi tra loro, dalle sculture mutanti di Corrado Gianmaria Spreafico alla disseminazione di *Black Notes* di Gianni Gangai.

Provando a fare un mero esercizio di elencazione dei materiali con cui sono realizzati i libri d'artista in mostra, si scopre un mondo che farebbe provare invidia pure a Kurt Schwitters. Ecco una prova: carta nelle sue molteplici forme,

frammenti di conchiglia, tela, juta, garza, cartapesta, cartongesso, buste, lattice, bitume, lamiera, filo, cartoncini, cartone, metallo, resina, nylon, legno, plastiche, radici, canapa, cotone, broccati, lane, ami da pesca, reliquie vegetali, reti metalliche, fil di ferro, fili da ricamo, nastri, foglie, corteccia, ingranaggi, cera, laminati, vetro, piombo, plexiglass, cemento, polistirolo, specchi, alabastro, pellicola, filo spinato, terra semi-refrattaria, porcellana, ceramica, corda, bronzo, terracotta, gres, mattoni, rottami, argilla, ranelle, bottoni. L'elenco è già un testo per un libro d'artista. Questi sono solo i materiali o i supporti, poi ci sono le tecniche e qui si va dai diversi metodi di composizione e stampa delle arti grafiche alle forme più libere di manipolazione. Dentro questo microcosmo i libri si differenziano poi per le istanze tematiche e di ricerca sperimentale. C'è la grande componente della scrittura e della calligrafia con ottimi esempi come quelli di Monica Dengo, Valentina Fussi, Monica Fumagalli e Francesca Biasetton, e conferme di sublime eleganza e consolidata qualità estetica con gli *Scavi editoriali* di Simonetta Ferrante, festoso e poetico libro con ghirlanda o moderno quipu e con *In memoria* di Fausta Squatriti, che apre una riflessione sul segno indelebile che la pandemia mondiale ha lasciato nelle nostre vite. È un tema che emerge con letture sentite e intimistiche come nel leporello *Love and Blood* dell'iraniana Ladan Tofighi, o nei presagi cartacei di inquietudini cicliche di Marina Scognamiglio o nel grado zero del *Libro-Libro* di

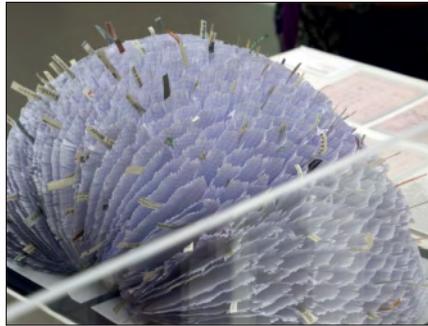


Vito Capone o nei *Nodi del Tempo* in carta nepalese di Tiziana Priori o nel clinico fermatutto di 22.02.2020 di Ermanna Carmen Mandelli o ancora nel raggelante *Memoriale Terrestre* di Lia Malfermoni o con il candore della catastrofe di *Dal profondo* di Patrizia Lovato. Ma ci sono anche fughe verso mondi immaginati come la sudante mappa del *Livre Cartographie* di Niki Kokkinos e la sorprendente magia omeopatica tradotta in una sorta di mappa mentale di Monika Wolf per farci vedere “cosa vedi quando dormi”, ovvero *ENAWBAUNDUM* in lingua chippewa, come i bianchi chiamavano la tribù dei nativi americani Ojibway. E alla fine i libri-altrove, dove l'essenza del libro rinasce nelle fluttuanti onde di porcellana della pergamena *Gayatri Mantra* di Donatella Baruzzi, nidifica per nuovi voli nei *Nidi di parole* di Andreina Argiolas, ci ammalia con le *Trame di Terra e di Luna* di Marilde Magni, realizzate intrecciando fili ottenuti da mappe geografiche e per atterrare infine in una sorta di

rilettura subliminale degli *Achrome* in fibra sintetica di Piero Manzoni nel libro di piume *Le parole tra noi leggere* di Lorenzo e Simona Perrone.

Libri di design

L'ultima sezione della mostra è dedicata al design, ovvero al libro come oggetto progettato. Sono libri dove il grafico, l'illustratore, lo stampatore o l'autore hanno curato tutti gli aspetti che concorrono a porgere nelle mani del lettore una magnifica opera e un bell'oggetto. Anche in questo caso molteplici sono i materiali e le tipologie di carta, le tecniche di stampa e di legatura, ma quello che rimane vincolante è la forma codificata nel tempo del libro e la sua produzione seriale. Unica altra variante è la presenza di un committente (editore, azienda, fondazione) o il soggetto di una autoproduzione. Quindi in questo caso il progetto non è quasi mai una pratica di totale libertà creativa, ma la tensione a dare risposte adeguate e a volte anche sorprendenti a vincoli definiti (da quelli di contenuto a quelli di mercato editoriale). Quest'area si configura come un buon osservatorio per monitorare lo stato dell'arte del book design. Troviamo infatti molte conferme nei lavori di solidi professionisti come Francesco Dondina, Mauro Bubbico, Carla Cacianti, Marco Pea, Dario Carta, Lorella Pierdicca, Gianni Latino e Susanna Vallebbona, dove la misura e l'inventiva non debordano mai in quell'eccesso e abuso di "effetti



speciali", oggi facili da praticare ma tesi solo ad una spettacolarizzazione del libro fino ai confini di mero gadget. Si apprezza invece la tenuta di capacità interpretative nel progetto totale del libro in funzione di un invito ragionato alla fruizione del contenuto. Insomma si può fare un bel libro usando inchiostri speciali e legature raffinate senza perdere

in intelligenza e metodo. Cose che riscontriamo anche in giovani autori, molto tesi alla ricerca e alla sperimentazione e forse ad un concetto di professione più ampio e ibrido. Facciamo qualche esempio: Jaap Smit, con studio a The Hague, rappresenta il prototipo del grafico d'oggi dove presenza di sapere professionale e di spirito critico sono equipollenti. *Branding e critical studies* viaggiano paralleli, si progetta per il *glamping* (fare campeggio di lusso) e si fonda una casa editrice che sperimenta come l'effimero della *scrolling page* dei social e dei tweet possa tornare alla pagina cartacea ma con un cambio di paradigma. È questo il tema dell'intrigante *Internet Audience. David after the Dentist*, il suo libro editato da Odd Publications. Attitudini che troviamo, potremmo dire in versione mediterranea, in Carlotta Origoni, un misto di teatro, espressività e artigianato per indagare il mondo con spirito critico. Il fare è qui agire, le mani pensano. Con l'artista Sarah Basha è stato compilato ed editato il sofisticato progetto *What Remains. Destigmatizing Dementia through Art*, un libro cri-

stallino e determinato, come tagliare il marmo nella cava, una razionalità riflessiva e metodica ma altrettanto poetica per un tema difficile. Anche quando il fulcro dell'azione è più fissato verso la ricerca estetica in senso stretto, come per i libri dello studio Tomomot (Adolfo Botta e Sara Poli), il progetto parte con un'assunzione programmatica, uno statuto operativo: credere nella forza delle lettere a partire dalla magia visiva della dimensione palindroma, che sia per indagare il senso e il futuro delle rovine con *Futuruins* o mettere in scena la straordinaria avventura artistica e familiare di Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) con *I Fortuny. Una storia di famiglia*.

Oltre la copertina

Il libro nelle sue molteplici forme è sempre un oggetto dinamico: lo si apre, lo si sfoglia, lo si piega. La lettura non è mai solo un fatto ottico e mentale, ha sempre nelle mani validi alleati. Quindi nel momento in cui il libro lo si rappresenta, con un'immagine o una fotografia, prevale lo statuto di oggetto standardizzato, la sua faccia. Quanto è deleterio ad esempio che in tanti testi di grafica a proposito di progetti editoriali ci si ferma alla sola copertina, come se essa fosse un tutto e non dovesse avere una stretta relazione con l'interno e soprattutto col contenu-



to. Gran parte della grafica editoriale la conosciamo solo per questa interfaccia, sempre più ambigua schiacciata tra le aspirazioni artistiche del grafico e le logiche di marketing del prodotto editoriale. La mostra offre invece il grande vantaggio di avere un'ampia esperienza di visualizzazione dei libri con tecniche di realtà aumentata e di interconnessione digitale con smartphone. Possiamo quindi vedere la loro dimensione dinamica, i loro segreti non visibili nelle statuarie presenze dell'oggetto-libro in mostra. Grazie alla app "ARIA the AR Platform" disponibile gratuitamente su Google Play e Apple Store le mostre di *Oggetto Libro. IV Edizione* trovano un'estensione virtuale, che interconnette la realtà fisica al mondo digitale. Gran parte dei libri selezionati possono dunque essere esplorati andando oltre la copertina e consentire di comprendere e godere della compiutezza dell'opera artistica e progettuale.

Mario Piazza

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

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

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

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO