LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

PreText

NUMERO 21-22 SETTEMBRE-DICEMBRE 2023

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

C'ERA UNA VOLTA LA STAMPA, BELLEZZA!

RICORDO DI ETTORE MO, GRANDE INVIATO SPECIALE NELLE GUERRE DEL '900

PreTextNote

NUMERO 21-22 - SETTEMBRE-DICEMBRE 2023

PreText

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

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

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

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

Editore: Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
Sede legale: Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano - tel. 02 6575317
Registrazione Tribunale di Milano: n° 363 del 19-11-2013
Stampa: Galli Thierry stampa s.r.l. - via Caviglia 3 - 20139 Milano

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

Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

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

ISSN 2284-2659
ISBN 9791281313040

In copertina, Ettore Mo fotografato da Luigi Baldelli
(per gentile concessione dell'autore).

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

IL RUOLO DELL'INFORMAZIONE

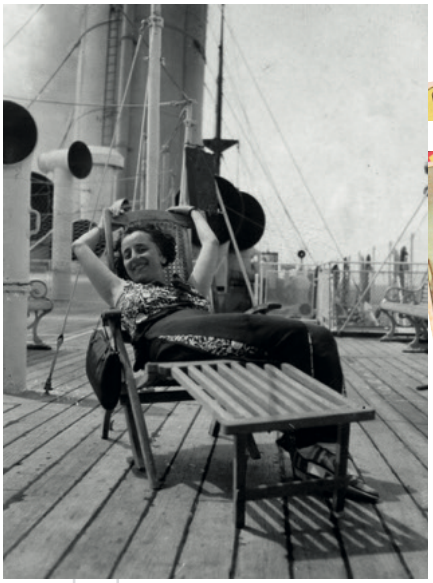
I FATTI E LE OPINIONI

IL MESTIERE DI GIORNALISTA È A UNA SVOLTA. PER COMPRENDERE DOVE STIA ANDANDO, PERÒ, CI SI CONCENTRA SOLO SULLE NUOVE TECNOLOGIE. LA RIVOLUZIONE IN ATTO È CERTAMENTE FONDAMENTALE MA COSÌ SI DIMENTICA LA PRINCIPALE FUNZIONE DI QUESTA FIGURA PROFESSIONALE, CHE VA DI PARI PASSO CON LA QUALITÀ DELLA DEMOCRAZIA E LA LIBERA CIRCOLAZIONE DEL PENSIERO

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

Ettore Mo – suo il volto in copertina – è l'emblema di un giornalismo umile, senza la sicumera di chi interpreta i fatti con l'obiettivo di avvalorare un giudizio stabilito a priori. Voleva semplicemente informare. Inviato sul luogo, fosse l'Afghanistan o il Ponte della Ghisolfa alla periferia di Milano, Ettore guardava, ascoltava e imbastiva un racconto: forniva al lettore gli elementi per comprendere. Se qualcosa di personale traspariva dai suoi reportage era la solidarietà nei confronti del più debole e se qualche condanna pronunciava era nei confronti del conclamato prevaricatore. Il giornalismo di Mo rispondeva a una vocazione, come per tanti altri cronisti, ad esempio quelli cresciuti alla scuola di Lamberto Sechi, fondatore del settimanale *Panorama*, che ai suoi ragazzi, assunti in giovane età, imponeva un solo diktat: i fatti separati dalle opinioni. Fu appunto Sechi a segnalare Salvatore Giannella all'editore Rizzoli per la direzione dell'*Europeo*. Citiamo il suo caso perché *PreText* accoglie le memorie di questo "ragazzo" del profondo Sud con il sacro fuoco del giornalismo che un giorno telefonò al direttore di *Oggi* offrendogli un articolo. Con sua grande sorpresa glielo passarono e, in barba al luogo comune che in Italia occorre sempre una raccomandazione, tre giorni dopo il reportage di Salvatore era stampato sul periodico per famiglie più venduto in Italia. Possiamo testimoniare che, divenuto a sua volta direttore, Giannella stava ad ascoltare le proposte di sconosciuti ragazzi che ambivano a scrivere per *L'Europeo*. Nell'ultimo quarto di secolo questo mondo è cambiato. Dicono che la colpa sia delle nuove tecnologie, e va bene, ma a patto di ammettere che non sia un problema del mezzo bensì della cultura che queste hanno generato. Non è la necessità di informazione che è cambiata, è la deriva relazionale che queste hanno indotto soprattutto nei più giovani. Ma è un tema scottante, e avremo modo di discuterne più approfonditamente nei prossimi numeri di *PreText*.

LA LEZIONE DI MO, QUELLA DI SECHI E DI GIANNELLA: QUANDO IL SACRO FUOCO DELLA NOTIZIA BRUCIAVA ANCORA E I GIORNALI NON SPACCIAVANO PROPAGANDA



10 / **Paolo Costa**
Lo spasmo della macchina

18 / **Oliviero Ponte di Pino**
L'ostinato geniale

24 / **Ada Gigli Marchetti**
A caccia di nuovi lettori

28 / **Raffaella Gobbo**
Nel salotto di Vanni

36 / **Giorgio Chiosso**
Libro unico di Stato

42 / **Gianni Rizzoni**
I dolori del giovin poeta

48 / **Teresa Franco**
Storia di una traduzione

54 / **Massimo Gatta**
Adescare i compratori

60 / **Rachele Livraghi**
Libri per istruire le masse

64 / **Romain H. Rainero**
L'arma segreta del duce

72 / **Giuseppina Larocca**
Storia di un romanzo

80 / **Pier Francesco Galli**
Psicologia sotto torchio

98 / **Valerio Strinati**
Scelte anticonformiste

106 / **Elisabetta Rosaspina**
L'inviato molto speciale

112 / **Aldo Agosti**
Svelò verità scomode

118 / **Claudio Minoliti**
La Sicilia senza censure

126 / **Salvatore Giannella**
Era la stampa, bellezza!

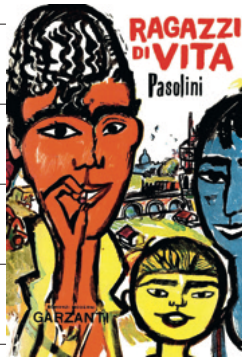
142 / **Davide Meroni**
Cambio di stagione

148 / **Marta Scartabelli**
Annabella in salsa rosa

154 / **Alberto Toscano**
La stampa dei Cento giorni

162 / **Agnese Zappalà**
Donne fuori dagli schemi

168 / **Mariachiara Fugazza**
Luce in città



174 / **Patrizia Caccia**
Il colpo di coda di Salò

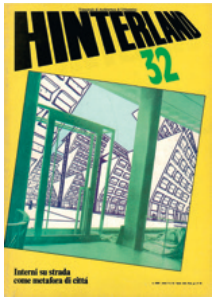
180 / **Angela Lischetti**
Illustrare le ingiustizie

186 / **Giulia Spadaro**
Falce e fumetto

192 / **Sandro Gerbi**
Stravagante sodalizio

198 / **Silvia Morgana**
Versi sotto la Madunina

206 / **Maria Luisa Betri**
Il dramma di Giacomo



210 / **Fabio Guidali**
Gentili *perfidie*

216 / **Lucia Dotti**
Strumenti di biblio-lotta

220 / **Franco Pulcini**
Narrare il melodramma

226 / **Carlo Carotti**
Una vita per il fumetto

232 / **Giovanni Santarelli**
Il caso di *Hinterland*

236 / **Antonio Fanelli**
Il consulente etnologo

PAROLE E SILENZI
Nella pagina accanto, Eugenio Miccini, *Anche il silenzio è parola*, collage su cartoncino, 1995.

A RECANATI LA MOSTRA *CIBERNETICA E FANTASMI*

LO SPASMO DELLA MACCHINA

DAGLI ESPERIMENTI DI NANNI BALESTRINI A CHATGPT, COME VIENE RIDEFINITO IL RUOLO DELL'AUTORE. UNA RIFLESSIONE SU SESSANT'ANNI DI POESIA ELETTRONICA

di PAOLO COSTA

Dal 15 al 30 dicembre scorsi la città natale di Giacomo Leopardi ha ospitato una mostra di poesia meritevole di qualche commento. E non solo perché una mostra dedicata alla poesia sia, già di per sé, un fatto degno di essere riferito. Nella sede di Villa Colloredo Mels, a Recanati, è stato allestito un percorso retrospettivo attraverso le opere di alcuni degli artisti italiani e stranieri più rappresentativi nel panorama contemporaneo della poesia elettronica, ovvero concepita con l'ausilio di macchine calcolatrici. A curare la mostra l'associazione anconetana Sineglossa, che dal 2014 realizza progetti di educazione e formazione, rigenerazione dei luoghi, arte e tecnologia.
Diciamo subito che, se il 2023 è stato l'anno di ChatGPT e dell'intelligenza artificiale generativa, non avrebbe potuto chiudersi con un'operazione culturale più emblematica. A maggior ragione considerando il titolo dell'iniziativa, *Cibernetica e Fantasmi*. Titolo che rimanda in modo esplicito alla famosa conferenza del 1967 in cui Italo Calvino – del quale nello stesso 2023 si è celebrato il centenario della nascita – preconizzava l'avvento di macchine letterarie che prima o poi si sarebbero messe «a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici» (il testo uscì ne *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, 1967-68, pp. 9-23, e successivamente, in forma ridotta, col titolo *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Nuova Corrente*, n. 46-47, 1968, pp. 139-148; infine in *Una pietra*

sopra. *Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 164-181). Ma emblematico è anche il luogo, visto che proprio a Recanati, nel febbraio 1824, Leopardi compose la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, satira contro la civiltà delle macchine confluita nelle *Operette morali*. Nella *Proposta* si immagina un concorso, indetto da una fantomatica accademia, per premiare l'invenzione di tre macchine: la prima che modelli l'amico perfetto, la seconda un uomo artificiale capace di compiere opere virtuose, la terza la donna perfetta, secondo i dettami forniti dal Castiglione nel *Cortegiano*. I sillografi cui Leopardi allude erano gli «scrittori di silli», ossia i compositori di una forma di parodia, a metà fra poesia e filosofia, diffusa in Grecia tra il VI e il III secolo prima dell'era volgare.

Intanto potrebbe sorprendere il fatto stesso che la poesia sia al centro di un'esposizione. Che cosa si vuole mettere in mostra, quando l'oggetto è la poesia? Forse la storia di una tradizione letteraria, di una scuola o di una corrente, che documentiamo attraverso artefatti di vario tipo? Oppure l'officina del poeta e il contesto del suo lavoro? O, ancora, l'opera stessa, ossia una collezione di testi? E, in questo caso, il contenitore e supporto dell'opera non dovrebbe essere il libro? Dove altro si deposita il testo poetico, affinché noi si possa attingere ad esso, se non sulle pagine di un libro?

Questo è forse il primo punto. La poesia elettronica – continuiamo a chiamarla così, come i curatori della mostra – trova raramente nel libro tipografico il supporto adeguato al suo disporsi. Essa sfugge al libro. Non c'è *mise en page* che non le stia stretta. Ciò vale per i diversi filoni in cui si è soliti articolare la produzione nel campo della poesia elettronica, talvolta identificata anche come *poesia digitale* o *computer poetry*.

Parole che si fanno vedere

Da un lato c'è quella che spesso denominiamo *videopoesia* o *audiopoesia*, un tipo di forma espressiva nella quale, grazie alle capacità intermediali del computer, la parola si integra con l'immagine e con il suono. La videopoesia si basa sulle possibilità grammaticali e comunicative del linguaggio del video, in cui il segno è iconizzato in un'azione spazio-temporale. È una delle numerose forme letterarie ibride che si manifestano sempre più spesso nell'ecosistema digitale. In aggiunta, questo tipo di poesia assume sovente una dimensione esplicitamente performativa. È il caso dei lavori di un'artista come Francesca Gironi, in mostra a Recanati. La sua è

LA LIBERTÀ È UN COLLAGE
Nella pagina accanto,
Eugenio Miccini,
Infedeltà amica, collage, 1967.

UNA NUOVA FORMA DI CREATIVITÀ?

una scrittura concepita per essere detta in pubblico, accompagnata da suoni e gesti, anche con posa dissacrante (come i versi recitati con il megafono in mano, mentre l'artista fa girare l'hula hoop intorno ai fianchi o tiene una palla in equilibrio sul capo). Peraltro, la stessa Gironi non disdegna di frequentare, all'occorrenza, lo spazio della gabbia tipografica, com'è accaduto con la raccolta *Abbattere i costi* (Torino, Miraggi Edizioni, 2016).
Fra i pionieri di questo lavoro sul linguaggio, fondato sul continuo confronto con le altre arti, va senz'altro annoverato il romano Gianni Toti, a cui si deve l'espressione *poetronica*. Così proclamava Toti nel 1985: «Ero un poeta, un semplice / e ora *sic et simpliciter* / poetronico sarei, ma anche pittronico, / e scultronico, forse ormai teatronico / danzatronico e musicatronico». Il termine *poesia visiva* fu invece coniato con ogni probabilità da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, animatori del Gruppo 70 insieme a Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Luciano Ori. «Siamo imbevuti simultaneamente di parole che si fanno vedere e immagini che si fanno leggere», constatava Pignotti (*Fra parola e immagine*, Padova, Marsilio, 1972, p. 71). Dunque «non c'è da stupirsi se la poesia invade l'immagine e si proclama visiva» (*ibidem*). Il clima in cui questi artisti si muovevano, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, era comune a quello della neoavanguardia italiana, a sua volta impegnata a decostruire le forme letterarie e la tradizione specificamente poetica, attingendo dai linguaggi tecnologici e delle comunicazioni di massa. Un altro nome da ricordare è senz'altro quello di Caterina Davinio o, per menzionare una rilevante esperienza d'oltreoceano, quello del brasiliano Philadelpho Menezes.

Ipertesti, poesie mutanti, co-creazione
C'è poi il secondo filone della letteratura elettronica, che lavora sulla dimensione interattiva. A rappresentarlo, a Recanati, era lo scrittore e programmatore Fabrizio Venerandi. La poesia interattiva comprende le scritture con una spiccata dimensione sperimentale che, nel loro farsi e dispiegarsi, presuppongono appunto un'interazione forte tra testo e lettore, oppure tra autore e lettore, o ancora tra più lettori. Venerandi, per dire, è autore di *Necronomicon*, il primo videogioco multiutente online italiano, realizzato con Alessandro Uber nel 1989: dieci anni prima della nascita di Google!
L'elettronica e il linguaggio digitale abilitano modelli di questo tipo, sia perché consentono l'organizzazione del materiale in forma ipertestuale e quindi trasferiscono sul lettore il potere di costruire percorsi multipli e indeterminati, sia perché permettono la comunicazione sincrona o asincrona fra i soggetti coinvolti nella lettura. La metafora perfetta di tutto questo è il web, naturalmente. Dove si consumano infatti molte delle esperienze creative riconducibili a tale filone. Anche se, occorre ricordarlo, l'ipertestualità è molto più antica dei *media* elettronici. In fondo, già l'*editio princeps* del *Talmud* babilonese, curata dal fiammingo Daniel Bomberg a Venezia fra il 1519 e il 1523, è un esempio perfetto di ipertesto.

L'algoritmo? *Niente di personale*
Peraltro, Venerandi è tra gli autori italiani più

interessanti anche con riferimento al terzo filone della poesia elettronica. Mi riferisco ai progetti che utilizzano la capacità di calcolo della macchina per superare in vario modo i confini tradizionali della parola poetica. L'astrazione insita nei modelli computazionali e l'automatismo dei procedimenti usati per l'elaborazione degli algoritmi (le istruzioni fornite ai computer) sfidano l'espressione lirica dell'artista, mettendone in discussione la pura soggettività. L'incontro fra il risultato di un calcolo e la voce che canta il pronome «io» ci porta oltre i confini della creatività umana. L'esito di questo connubio? *Niente di personale*, verrebbe da dire riprendendo il titolo di un recente progetto di «scrittura non-creativa» di Venerandi (Bologna, Argolibri, 2021). Dello stesso Venerandi merita una menzione anche il canzoniere *Poesie elettroniche* (s.i.l., Quintadicopertina-Nazione Indiana, 2016). L'opera, concepita in formato EPUB 3 e dunque non fruibile su supporto cartaceo, contiene testi effimeri, instabili o cangianti: un componimento che scompare appena si apre la pagina, alcuni «gelsomini» (visibili solo nelle ore notturne), altre poesie in perenne mutazione e altre ancora «toccanti» (se il lettore sfiora con le dita una delle parole di un verso qualunque, si produce un «"figlio"» con un nuovo lemma proveniente dal verso successivo).

Questo tipo di poesia, che prova a superare i limiti della creatività umana sfruttando l'attitudine combinatoria della macchina, si incontra oggi con le «magnifiche sorti e progressive» – come avrebbe detto il Recanatese – dell'intelligenza artificiale generativa. Non stupisce dunque che a inaugurare la mostra di Villa Colloredo Mels sia stato Andrea Capodimonte, il quale si è esibito in un esercizio di co-creazione interattiva con ChatGPT. Non meno interessanti le ricerche della poetessa calmucca-americana Sasha Stiles, anch'essa rappresentata in mostra. Stiles è stata di recente acclamata per la raccolta *Technelegy* (London, Eyewear Publishing, 2021), in cui i versi dell'autrice si intrecciano con le affabulazioni del suo *alter ego* digitale. D'altronde, non avevamo bisogno di ChatGPT per considerare l'eventualità di una macchina che, muovendo da straordinarie capacità computazionali e quindi combinatorie, si collocasse sullo stesso piano dello scrittore. Nella conferenza del 1967 già ricordata, Calvino formulava proprio una simile ipotesi: «Avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore, di ideare e comporre poesie e romanzi? Penso a una macchina scrivente che metta in gioco tutti quegli elementi che siamo soliti considerare i più gelosi attributi dell'intimità psicologica, dell'esperienza vissuta, dell'imprevedibilità degli scatti d'umore, i sussulti e gli strazi e le illuminazioni interiori. Che cosa sono questi se non altrettanti campi linguistici, di cui possiamo benissimo arrivare a stabilire lessico grammatica sintassi e proprietà permutative?». Il linguaggio come una macchina, dunque, smontabile e rimon-

COMMISTIONI D'ARTE
Nella pagina accanto, Biagio Cepollaro,
Sun, *Trigrammi*, stampa su carta telata
e interventi successivi con tecnica mista, 2008.

tabile. E la letteratura come esplorazione delle sue proprietà, attraverso «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite». È così che il lavoro stesso dell'autore finisce per apparire, agli occhi di Calvino, affatto simile a quello della macchina: «nello scrivere, l'io dell'autore si dissolve. Lo scrittore già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene».

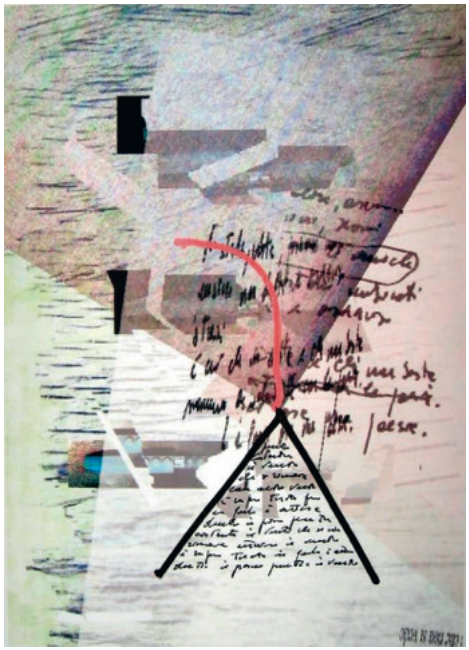
Due cervelli, due razze

Alla luce di ciò che l'intelligenza artificiale generativa è oggi, possiamo però riconoscere che Calvino aveva torto a supporre l'avvento di macchine capaci di esplorare il linguaggio nello stesso modo in cui lo fanno gli esseri umani. I grandi modelli linguistici artificiali, come quello su cui si basa ChatGPT, apprendono le regole del linguaggio in modo differente da noi. Dietro la straordinaria capacità imitativa delle reti neurali artificiali di tipo *transformer* – come GPT, appunto – c'è un approccio fondato sul calcolo probabilistico, diverso da quello umano. Il nostro cervello, dotato di un'architettura ricorrente a flusso singolo, analizza i dati in modo sequenziale e apprende continuamente da un piccolo insieme di frasi situate in un contesto. Viceversa, i *transformers*, che sfruttano un'architettura multiflusso *feedforward*, ovvero capace di eseguire correzioni *in fieri*, mediante simulazioni iterative o proiezioni a finire, apprendono sulla base di enormi insiemi di testi isolati dal contesto (cfr. Charlotte Caucheteux e Jean-Rémi King, *Brains and algorithms partially converge in natural language processing*, in *Communications Biology*, 5, 134, 16 febbraio 2022).

Calvino proclamò fino alla fine la radice combinatoria dell'esperienza letteraria e la rivendicò in quanto fondamento e cifra della sua poetica. Basterà ricordare le considerazioni, offerte nelle *Lezioni*, sul principio della molteplicità, sulla «moltiplicazione dei possibili», sulla «combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni», sul «campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 120). Non dimentichiamo che Calvino fu autore di opere combinatorie e forme narrative aperte, in cui si intersecano più traiettorie, come *Il Conte di Montecristo*, racconto compreso nella raccolta *Ti con zero* (Torino, Einaudi, 1967), *Il castello dei destini incrociati* (Torino, Einaudi, 1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, Einaudi, 1979). E ricordiamo anche il suo coinvolgimento nelle vicende dell'Oulipo, l'officina di letteratura potenziale che, negli anni Sessanta, accolse scrittori «combinatori» come Georges Perec e Raymond Queneau. Ma in quello stesso spazio di anni, fra i Sessanta e i Settanta, altri autori esercitavano l'arte combinatoria per liberare il potenziale creativo insito nel linguaggio. Vengono in mente, per fare solo due esempi, Adriano Spatola, con il suo *L'oblò* (Milano, Feltrinelli, 1964), e il Giorgio Manganelli di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (Milano, Rizzoli, 1979).

Scrivere col co-pilota

Fu sempre negli anni Sessanta che diversi autori cominciarono a ragionare intorno all'impiego del computer in funzione di co-pilota, immaginando



di sfondare per tale via le pareti della creatività umana e ponendo in discussione l'idea stessa di autorialità (*La mort de l'auteur* è il titolo, quanto mai esplicito, di un saggio di Roland Barthes apparso sulle pagine di *Manteia* nel 1968, al quale faceva eco la conferenza *Qu'est-ce qu'un auteur?*, pronunciata da Michel Foucault al Collège de France nel 1969). Opportunamente, dunque, la mostra di Recanati include *Tape Mark I*, un lavoro di Nanni Balestrini del 1961 scritto con l'ausilio del computer, ma anche un artefatto hardware e software presentato nei sotterranei della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde a Milano, in occasione di un evento unico. La composizione, di 36 versi liberi divisi in sei strofe, fu il risultato di un procedimento in due fasi. Nella prima di esse un algoritmo, ideato dallo stesso Balestrini, rimescolò frammenti di diverse opere secondo regole prestabilite ed elementi casuali. Nella seconda fase Balestrini scelse alcuni versi distintivi per formare la «sua» poesia. Il titolo si ispirava al nome di uno dei nastri magnetici utilizzati nel computer IBM 7070, che fungeva da memoria di massa per l'esperimento. Di tutto ciò Balestrini fornì una ricostruzione puntuale nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1962*, curato da Sergio Morando (*Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 145-151).

La frenesia sperimentale di quegli anni non era fine a sé stessa, ma muoveva da un assunto teorico, evidentemente influenzato dalla temperie strutturalista dominante: la negazione di ogni principio realistico e descrittivo nella sfera letteraria. Balestrini lo rivendicava con chiarezza prendendo la parola al convegno sul romanzo sperimentale di Palermo, nel 1966: «Nessuna ricostruzione. I fili spezzati con la realtà non si riannodano più e basta, non ce n'è più bisogno, il romanzo è un'altra cosa, non è più per niente conoscitivo e ne farebbe un uso improprio chi volesse con esso toccare la realtà. Che cos'è allora? […] un meccanismo costruito, inventato, riposto su un ingranaggio di azioni» (Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 28; riedito a Roma da L'orma nel 2013).

Proprio nel 1966, archiviata l'esperienza di *Tape Mark I*, Balestrini portò a compimento un progetto più radicale: la scrittura di un romanzo d'amore, *Tristano*, smontato nelle sue componenti e riordinato in base a un meccanismo stocastico affidato alla macchina: 20 delle 30 sezioni di ciascu-

In questa pagina, Biagio Cepollaro, *Icona n. 94 (I Guardiani)*, tecnica mista su tela, 2020.

UNA NUOVA FORMA DI CREATIVITÀ?

no dei 10 capitoli venivano selezionate da un algoritmo e collocate in un nuovo ordine casuale, generando 109.027.350.432.000 (ovvero oltre 109mila miliardi) possibili variazioni della stessa opera di narrativa. Il *Tristano* fu pubblicato da Feltrinelli come un libro «normale», con 10 capitoli di 30 sezioni ciascuno in un ordine fisso. Ma evidentemente non era questo l'obiettivo di Balestrini. Solo quattro decenni dopo, grazie ai progressi della tecnologia di stampa digitale, è stato possibile immaginare la pubblicazione del libro come l'autore l'aveva concepito in origine: un romanzo «multiplo», ossia stampato in copie uniche una diversa dall'altra. L'operazione ha visto coinvolti gli editori di tre Paesi. I primi 5.999 romanzi di *Tristano* sono stati pubblicati in italiano da DeriveApprodi (Roma, 2007). L'edizione tedesca (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2009) inizia con il numero 6.000 e termina con il numero 9.999. Verso Books (New York, 2014) ha curato l'edizione in lingua inglese, che include le copie dalla 10.000 alla 12.000. Tutti i volumi sono numerati consecutivamente sulla copertina.

Verso l'illeggibilità

È pur vero che non si potrà giungere alla stampa di 109mila miliardi di copie del *Tristano*. Il che dimostra una cosa: con l'aiuto della macchina stiamo cominciando a concepire opere letterarie insostenibili. Qui non si tratta più solo di riconoscere che il supporto di lettura è una forma espressiva capace di modificare l'esperienza della lettura stessa, come già faceva notare il padre della bibliologia Donald F. McKenzie. Il punto è che stiamo generando contenuti illeggibili. O meglio: contenuti che possono essere letti solo attraverso l'applicazione di metodi computazionali. In altre parole, stiamo creando spazi enunciazionali presidiati dalla macchina, in cui la macchina è il soggetto di enunciazioni esperibili solo da altre macchine.

Se non che, quella stessa macchina non funzionerebbe senza di noi. Per quanto generatrice di un testo che sembra non appartenerci, essa riflette i nostri terribili amori, le nostre paure, il disgusto e la pietà. Per dirla ancora una volta con Calvino, che nel 1969 tornò a ragionare intorno alle possibilità creative della macchina, essa riflette i nostri spasmi: «È questa macchina letteraria spastica che agisce attraverso l'autore la vera responsabile dell'opera; ma essa non funzionerebbe senza gli spasmi d'un io immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri» (*La macchina spasmodica*, ne *il Caffè*, n. 5-6, 1969 [1970]).

Paolo Costa

Editori

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

L'IMPREVEDIBILE
Nella pagina accanto,
Livio Garzanti, nato a Milano nel 1921
dove è morto nel 2015.

L'AVVENTURA EDITORIALE DI LIVIO GARZANTI

L'OSTINATO GENIALE

IL RACCONTO DI CHI L'HA CONOSCIUTO E HA DIRETTO LA SUA IMPRESA PRIMA CHE LA LASCIASSE

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Nel 2005 ero direttore editoriale di Garzanti Libri. Quando ero arrivato in casa editrice, quindici anni prima, la famiglia Garzanti era ancora proprietaria dell'azienda e il temutissimo Livio compariva, anche se non tutti i giorni, nel suo minuscolo ufficio al primo piano della sede di Via della Spiga, disegnata nel dopoguerra da Gio Ponti. Al piano terra la celebre sala affrescata da Tullio Pericoli tra il 1987 e il 1988 era sempre gelosamente chiusa: raccontava con garbo e ironia una straordinaria avventura culturale, ma veniva aperta solo per ospiti illustri in circostanze eccezionalissime.
Nel frattempo la casa editrice era stata progressivamente ceduta, con una prima quota alla UTET. Era poi passata sotto il controllo di Messaggerie Italiane (ovvero alla famiglia Mauri) e dunque a GeMS. Livio Garzanti aveva abbandonato al suo destino il progetto che aveva plasmato e sviluppato, nonostante – o forse grazie – il suo carattere: capriccioso e ostinato, geniale e incostante, arcaico e moderno, schivo e autoritario, un mix di ritrosia e orgoglio, umiltà e ambizione, come lo descrive Gian Carlo Ferretti nel ritratto che gli ha dedicato, *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti* (Novara, Interlinea, 2020). Bello, di un'eleganza naturale e mai ostentata, colto, intelligente e ricco (grazie all'azienda chimica creata dal padre Aldo), Garzanti era un editore di enorme successo, e tuttavia pareva tormentato da un'infelicità che gli impediva di godersi la vita e di farla godere agli altri troppo a lungo… Quell'infelicità la dimenticava – mi sono immaginato – solo quando guidava la sua Porsche, una vertigine di velocità in cui forse per un attimo si dimenticava di sé.
Era stato tentato dalla scrittura e aveva pubblicato tre testi di narrativa non banali, *L'amore freddo* (Milano, Bompiani, 1980), *Una città come Bisanzio* (Milano, Longanesi & C., 1985) e *La fiera navigante* (Milano, Garzanti, 1990). Ma per lui il romanzo

era diventato «roba da donnette, ormai scrivono tutte romanzi». Lo diceva a sé stesso e ribadiva il concetto con un ghigno sottile a qualche autore che aveva avuto l'ardire di proporre una nuova opera alla sua attenzione: se l'oggetto della sua confidenza era un affermato narratore, era un problema. Negli ultimi anni, dopo essersi ritirato ancora di più, si era dedicato allo studio ossessivo di Platone (si era laureato in Filosofia con Antonio Banfi), chiedendo puntigliosi chiarimenti a grecisti e filosofe.

Così quella mattina rimasi davvero sorpreso quando mi fece chiedere se la casa editrice che portava il suo nome (ma con la quale non aveva più alcun rapporto) fosse interessata a pubblicare il suo saggio sul filosofo greco. Dopo aver avvertito Stefano Mauri, cominciammo a lavorare al libro.

Andai a discuterne con l'autore, nel salotto del suo appartamento in Piazza del Carmine. Si informò sprezzante sull'andamento dell'azienda: «Ma quanti siete? All'epoca facevamo tutto io e Paola Dalai», la leggendaria assistente che quando arrivai in casa editrice gestiva i diritti esteri con fax scritti rigorosamente a matita e in italiano. Non era vero nemmeno negli anni Cinquanta e vent'anni dopo la casa editrice era diventata un colosso con centinaia di dipendenti, una tipografia a Cernusco sul Naviglio, una rete di distribuzione nelle librerie e una di vendita porta a porta, e folte redazioni per le novità di narrativa, saggistica e varia, ma anche per le "Grandi Opere" e "Le Garzantine", la scolastica, i dizionari (il mitico *Hazon*), i classici (i "Grandi Libri"), i tascabili (gli "Elefanti")… Quell'impero – come altre importanti e prestigiose case editrici – era stato travolto negli anni Ottanta dall'evoluzione dell'editoria e del mercato librario. Quando ci ero arrivato io, l'azienda era oggetto di drastiche ristrutturazioni e dolorosi ridimensionamenti.

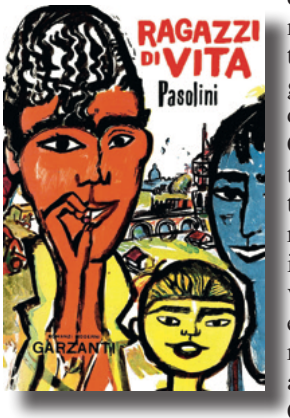
«Sa», riprese Livio Garzanti mentre rivedevo nella mente le cartoline con la storia della casa editrice, «a un certo punto mio padre mi ha affidato quella cosa lì», ovvero la casa editrice Treves, acquistata nel 1938 dopo le leggi razziali e ribattezzata con il nome di famiglia. «Sono andato a Roma, ho parlato con Pasolini e Gadda. Da noi gli intellettuali vengono via con poco… Ho pubblicato *Ragazzi di vita* e il *Pasticciaccio* e in pochi mesi ero diventato l'editore più importante d'Italia» (sorpassando il rivale Giulio Einaudi).

DA PASOLINI A *LOVE STORY*

In questa pagina e in quella a fronte, le copertine di alcuni libri che hanno permesso alla Garzanti di affermarsi come casa editrice di capolavori letterari ma anche di best seller popolari.

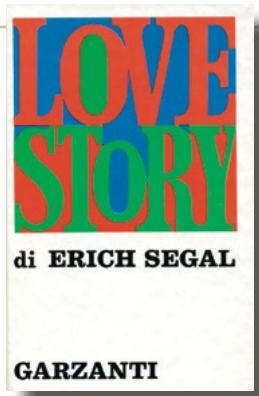
MARCHI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

Ragazzi di vita Garzanti lo soffiò a Mondadori, che l'aveva già sotto contratto insieme alle poesie de *Le ceneri di Gramsci*. Temendo l'impatto del libro, chiese all'autore di ammorbidire le espressioni più dure, le bestemmie e le scene sessualmente esplicite. Pasolini aveva assecondato controvoglia quegli «scrupoli moralistici», come racconta Silvia De Laude ne *I due Pasolini*. Ragazzi di vita *prima della censura* (Roma, Carocci editore, 2018). Il romanzo era finito lo stesso in tribunale per oscenità, in un clamoroso processo dove Pasolini venne difeso da autorevoli intellettuali, da Alberto Moravia a Carlo Bo. Fu un grande scandalo e un grande successo, che fecero dell'autore il maestro eretico dell'Italia del boom e della sua mutazione antropologica (riguardo alla censura garzantiana, va ricordato che nei decenni successivi Pasolini non chiese mai di ripristinare la versione originale).



Poco dopo arrivò Gadda, forse l'unico autore che Garzanti venerava e al quale dedicò un autentico monumento, i cinque volumi delle *Opere* pubblicati nella collana "I Libri della Spiga" con la curatela di Dante Isella. Negli anni Cinquanta Gadda era uno scrittore maturo e schivo, stimato dalla piccola cerchia dei "nipotini dell'Ingegnere", a cominciare da Alberto Arbasino, ma poco noto: l'intreccio delle sue nevrosi tendeva a rendere la pubblicazione di qualunque sua opera un'impresa impossibile. Nel 1957 Garzanti pubblicò *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e l'ingegner Gadda divenne (giustamente) il più grande scrittore italiano del Novecento.

La verità non era solo che gli intellettuali italiani venivano (e vengono) via con poco (in diverse occasioni l'avveduto imprenditore rinunciò ad autori che pretendevano anticipi troppo alti, salvo poi pentirsene). Il giovane Livio aveva come consulenti Attilio Bertolucci (che definiva «il mio delfico consigliere») e Pietrino Bianchi. Poteva contare sull'officina dell'*Illustrazione Italiana*, il prestigioso e raffinato mensile illustrato di famiglia. Si diceva che si fosse assicurato i diritti di Ian Fleming dopo aver saputo da un amico giornalista che sul comodino del presidente Kennedy c'era un'avventura dell'agente segreto 007. Nelle redazioni dell'*Enciclopedia Europea*, guidate da Giorgio Cusatelli e Paolo De Benedetti, lavorava negli anni Settanta e Ottanta un gruppo straordinario, per varietà di interessi, qualità e curiosità intellettuale, profondità e ampiezza di visione. Nell'epoca d'oro della casa editrice, c'era la capacità di raccogliere le migliori intelligenze e di metterle al lavoro su progetti assai ambiziosi. Con giudizi taglienti. Leonardo Sciascia, a cui era stata affidata una voce su Pirandello, «sarà anche un grande scrittore, ma come redattore è un cane», mentre di Giovanni Raboni una volta mi raccontò: «Gli arrivava sulla scrivania una voce scritta con i piedi, illeggibile». A suo parere i grandi luminari che assoldava da tutto il mondo erano pessimi scrittori e divulgatori ancora più inadeguati. «Tagliava un aggettivo qui, un avverbio là, spostava una frase e quella voce diventava perfetta… Un redattore straordinario».



Dopo questa microlezione di editoria, la sua vocina nasale sussurrava perfida: «Poi ha voluto fare il poeta… Il critico di teatro…».

Da imprenditore al passo con i tempi, aveva capito con grande anticipo la necessità del marketing editoriale. L'esempio più clamoroso è *Love Story* (1971), 350.000 copie in pochi mesi, anche grazie al film: il romanzo strappalacrime di Erich Segal veniva venduto in abbinata con una confezione di *Baci Perugina*.

Garzanti era uno di quegli editori che sapevano intuire i punti di forza e di debolezza di un libro senza leggerlo, e quando non voleva pubblicare un'opera era implacabile nel demolirla. Però sapeva che l'editoria è governata da un demone imprevedibile. Un giorno, mentre si informava sulle tirature dei libri che stavano per andare in stampa, mi confidò: «Se lancio un libro come si deve, posso spingerlo fino a 30-35.000 copie. Quello che succede dopo, è un mistero».

Gian Carlo Ferretti, scomparso nel 2022, ha condotto nel corso dei decenni un lavoro pionieristico sulla storia dell'editoria italiana, sia come giornalista sia come studioso. Per la stagione novecentesca, ha usato la categoria dell'«editore protagonista»: figure complesse e affascinanti come Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Roberto Calasso e, appunto, Livio Garzanti, di tutti il più schivo, inafferrabile, refrattario alla tentazione dell'autobiografia e dell'epistolario. Proprio a questo «soggetto editoriale non identificabile» Ferretti ha dedicato un approfondito ritratto che riprende e rielabora alcuni dei suoi testi precedenti e li fa seguire in appendice da una delle rarissime (e tardive) interviste rilasciate dall'editore. Nella sua prospettiva storiografica, Ferretti si concentra sulla produzione più visibile sui banconi delle librerie, quella che caratterizza la personalità della casa editrice, ovvero i best seller e i long seller. In questa direzione, Garzanti ha inanellato una lunghissima serie di successi, con autori sia italiani sia stranieri. Grazie anche a Oreste Del Buono, ha inventato Giorgio Scerbanenco autore di noir. Grazie anche ad Alberto Cavallari, ha pubblicato *Danubio* di Claudio Magris nel 1986. E poi l'Angelica dei coniugi Golon, i romanzi di Michael Crichton, Salman Rushdie con *I figli della mezzanotte* nel 1984… La "Collezione di Poesia", con i preziosi consigli di Bertolucci (e di Pasolini), si è contrapposta alla linea mondadoriana Ungaretti-Quasimodo-Montale con autori del calibro di Giorgio Caproni, Sandro Penna, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Carlo Betocchi, Mario Luzi, Giovanni Giudici, e due straordinarie voci

In questa pagina, la copertina del libro di Gian Carlo Ferretti dedicato a Garzanti e l'ultimo libro di Livio, *Amare Platone*. Al centro, la rivoluzionaria *Garzantina*. Nella pagina accanto, Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini; sotto, la copertina del *Saggio sul juke-box* di Peter Handke.

MARCHI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL LIBRO

femminili come Amelia Rosselli e Jolanda Insana…

Partendo dal marketing della casa editrice, Ferretti individua i due elementi che possono essere il *claim* garzantiano: libri "moderni" e "per tutti". Garzanti è stato moderno in molti sensi, alcuni prevedibili, come l'attenzione alla società contemporanea e alla scienza, con diversi saggi di divulgazione scientifica (e i "Saggi Rossi") e la monumentale *Storia del pensiero filosofico e scientifico* in undici volumi curata da Ludovico Geymonat.

Fu anche modernamente non ideologico: pur essendo un sincero progressista (anche se di sicuro non apprezzava il «comunismo in salsa torinese» di Einaudi), pubblicò anche autori di destra, come il Céline di *Morte a credito* (1964), un altro caso di autocensura editoriale: il romanzo venne stampato con le lacune bianche dell'edizione francese.

Moderno Garzanti lo fu soprattutto nell'attenzione alle esigenze e alle abitudini dei lettori, che lo portò ad alcune memorabili invenzioni editoriali. "Le Garzantine", prima l'*Universale* e poi i volumi tematici, dalla *Letteratura* alla *Filosofia*, rispondevano alla necessità di un'informazione sintetica e affidabile, a un prezzo accessibile. Erano caratterizzate anche nella confezione, grazie a una legatura inconfondibile e brevettata, la garza colorata sulla costa. Quelle voci cesellate e incisive erano il complemento ideale ai libri di testo di licei e università.

"I Coriandoli", testi brevi e copertine a vivaci colori pastello, alla fine degli anni Ottanta intercettarono (o crearono) un pubblico attento all'attualità ma con poco tempo a disposizione. Lì pubblicò diversi testi di Gianni Vattimo e Piero Camporesi, ma anche *Il postino di Neruda* di Antonio Skármeta (1989), *Saggio sul juke-box* di Peter Handke (1992) e *Lavorare in Fiat* di Marco Revelli (1989).

La casa editrice garantiva sia nei volumi destinati alle scuole sia nelle grandi opere enciclopediche, una grande affidabilità, grazie a investimenti di lungo periodo (e non ad anticipi milionari sul potenziale best seller), a una rigorosa progettazione nel lemmario e nella lunghezza delle voci, ad autori di grande livello scientifico, a una verifica puntigliosa dei dati e a un'attenta cura redazionale, per assicurare testi precisi e senza ambiguità. Tralasciando il disastro dell'*Enciclopedia* voluta dal rivale Einaudi, apparentemente innovativa e commercialmente fallimentare, l'*Enciclopedia Europea* fu proba-

bilmente l'ultima opera di questo genere, prima che le enciclopedie cartacee venissero azzerate dal "sapere fai da te" e apparentemente democratico di *Wikipedia*. La moltiplicazione e la frammentazione specialistica dei saperi sembrano oggi rendere impossibile (o forse inutile) un'opera di sintesi. Anche se la facilità e gratuità d'accesso alle informazioni rende difficile valutare la qualità e l'autorevolezza delle fonti: dopo il sapere forse convenzionale ma certificato delle tradizionali enciclopedie, siamo sprofondati nell'era delle fake news. L'*Enciclopedia Europea* fu un'impresa titanica e sul lungo termine con ogni probabilità redditizia. Ma l'impegno culturale e le strutture produttive necessarie per realizzare l'impresa finirono per prosciugare gli altri rami dell'azienda di progettualità ed energie.

A caratterizzare una larga parte dell'attività della Garzanti è stata a lungo la sua vocazione pedagogica, con l'intenzione implicita di dare ai cittadini gli strumenti adatti per conoscere la realtà. Dunque una produzione "per tutti", ma senza inseguire il gusto medio o il consenso: come nota Ferretti, molte scelte garzantiane sono state contraddistinte da trasgressività e ricercatezza, ovvero dalla volontà di rompere lo *status quo* e spostare gli equilibri senza pregiudizi, riconoscendo la qualità delle opere e la potenza degli autori. Usando se possibile lo scandalo come leva di marketing.

Intorno a Livio Garzanti e al suo carattere "terribile", circolano da tempo numerosi aneddoti: le sfuriate e i capricci, le idiosincrasie e gli errori, la prepotenza e la generosità, mai ostentata. Sulla scia del testo di Ferretti e del documentario prodotto dalla Fondazione Ravasi Garzanti che sta realizzando il regista Giacomo Gatti, è opportuno scavare più a fondo sull'uomo e sulle sue contraddizioni. Pare che una volta sia così sbottato: «Che razza di mestiere di m… è il mio». Dall'insieme della sua attività editoriale, emerge che a ispirarlo è stata una visione precisa del ruolo del libro nella società contemporanea. Come cantava De André, «dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fior».

Amare Platone uscì nel 2006 e sono molto orgoglioso che Livio Garzanti lo abbia affidato a una casa editrice che nonostante tutto sentiva ancora un po' sua.

Oliviero Ponte di Pino

Qui sotto, *Fattore umano. Rivista bimestrale di direzione aziendale*, a. I, n. 4, giugno 1956. Nella pagina accanto, Franco Angeli nel 1997, a Milano.

EDITORIA DI SERVIZIO

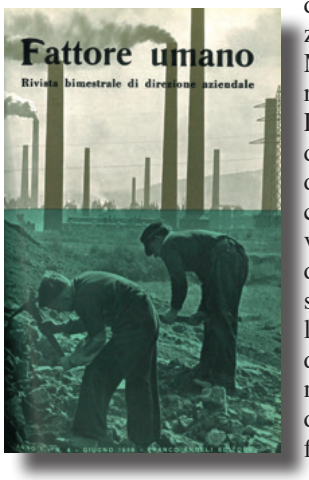
FRANCO ANGELI E I SUOI LIBRI «MIRATI AI BISOGNI»

A CACCIA DI NUOVI LETTORI

UN'AVVENTURA COMINCIATA INSIEME AL PADRE CON DUE RIVISTE PRATICHE DI CARATTERE ECONOMICO E POI CONTINUATA CON TESTI CHE ANDAVANO A SODDISFARE LE RICHIESTE DI UN'ITALIA RINATA

di ADA GIGLI MARCHETTI

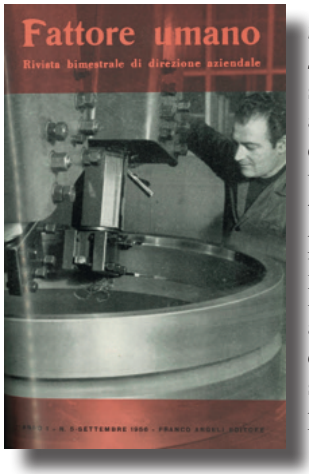
Franco Angeli iniziò la sua attività di editore a Milano nella metà degli anni Cinquanta del secolo scorso. Dopo la Seconda guerra mondiale era quello il momento in cui le difficoltà della ricostruzione e della ripresa economica si avviavano a essere definitivamente superate. Era il momento in cui intellettuali e uomini di cultura, ritrovato un clima di libertà, erano tornati ad apportare energie, se non linfa vitale, alle case editrici. Non solo alle "vecchie" (si pensi solo alla Mondadori e alla Rizzoli) uscite assai provate dalla dura esperienza del ventennio fascista e dalla devastante prova del conflitto mondiale, ma anche alle "nuove", che piuttosto numerose andavano proliferando un po' dovunque in Italia (tra le altre, Edizioni di Comunità, Feltrinelli, il Mulino, Boringhieri, il Saggiatore…).



Lo sviluppo editoriale e il fervore di attività fu particolarmente evidente nel capoluogo lombardo, che continuava così a mostrare la sua vocazione di leader nel campo sia della produzione libraria sia della stampa periodica. A Milano si collocava ogni tipo di editoria, da quella di consumo (narrativa, giornali popolari e quant'altro) a quella di qualità, sia letteraria sia scientifica. Nel 1956 vi si concentrava più

di un quarto di tutta l'attività poligrafica nazionale.
In un contesto così ricco, vitale e in movimento, Franco Angeli fondò nel 1955 la sua impresa. Egli aveva un obiettivo preciso: conquistare un pubblico nuovo, fino ad allora sfiorato solo marginalmente dalla produzione editoriale, un pubblico legato al mondo dell'economia e dell'impresa. In un Paese in fase di sviluppo infatti era necessario non solo creare una cultura di impresa tra gli industriali, ma anche formare e informare coloro che nelle imprese e per le imprese dovevano lavorare.

Perseguendo questo obiettivo Franco Angeli, che aveva cominciato nel 1952 a collaborare con il padre Dino a due importanti e, soprattutto, innovative riviste, *Il Consulente delle aziende* e il *Fattore umano*, fondò un altro importante periodico: *L'Azienda moderna*.
Con la prima rivista, *Il Consulente delle aziende*, l'editore (seguendo la linea editoriale del padre) intese rivolgersi a un pubblico – come egli stesso ammetteva – piccolo, ma ben mirato. Era il pubblico dei dottori commercialisti, allora ai primi passi, e dei dirigenti amministrativi di aziende medio-grandi. E a questo pubblico Angeli fornì con concretezza argomenti sino a quel momento proposti nella letteratura del genere in modo alto e astratto. Invece di pubblicare lunghi articoli a commento delle diverse disposizioni in materia fiscale, di diritto societario o di diritto del lavoro, egli rispondeva ai quesiti che normalmente i clienti rivolgevano – e rivolgono tuttora – ai loro commercialisti. I temi proposti, e trattati, ovviamente erano legati alla mentalità imprenditoriale dell'epoca, ma non mancavano quelli che ancor oggi sono argomenti di grande interesse e di attualità: valga per tutti il problema eufemisticamente definito "ottimizzazione fiscale".
Con la seconda rivista, *Fattore umano*, edita nel 1955, l'editore diventò partecipe del movimento che cercava di lanciare una cultura di impresa diversa da quella tradizionale e che aveva caratterizzato l'atteggiamento degli industriali legati al fascismo. Con *L'Azienda moderna*, fondata e condotta in piena autonomia dal padre, Franco Angeli iniziò a diffondere tra le imprese italiane una serie di modelli nuovi proponendo i temi della



razionalizzazione, dell'organizzazione e della creazione di diversi rapporti all'interno delle aziende.
Consolidatasi la casa editrice, alla pubblicazione delle riviste Franco Angeli fece seguire un'intensa – quando non impetuosa – produzione libraria sempre fedele, come egli stesso ebbe ad affermare, a una medesima linea editoriale: pubblicare libri che meglio interpretassero le esigenze dei tempi e che fossero sensibili ai cambiamenti e all'evoluzione della società nei suoi molteplici risvolti. In questa prospettiva l'editore, con un gruppo di coetanei, aprì le porte dell'editoria italiana a due settori della cultura anglosassone che avevano avuto, specie oltreoceano, uno sviluppo enorme e ai quali la cultura e l'editoria italiana erano rimaste pressoché impermeabili: le scienze aziendali e la sociologia.
Fu così che la casa editrice, nella sua prima fase, produsse testi strettamente operativi e pratici nel campo della formazione di coloro che allora erano chiamati i "capi intermedi" dell'industria, dei venditori e dei manager, affiancando però da subito testi fondamentali del nascente pensiero organizzativo. Tra questi E. Wight Bakke, *Uomini e organizzazione. Il processo di fusione* (1956), F. L. W. Richardson Jr. e Charles R. Walker, *Struttura organizzativa e relazioni industriali: studio dei rapporti in un'azienda tipica* (1959), *L'automazione nella società industriale*, una raccolta di studi del Department of Scientific and Industrial Research inglese e della Yale University, integrati da un'inchiesta sullo sviluppo dell'automazione in Italia a cui avevano partecipato le maggiori aziende (il libro uscì nel 1957).

Poi, via via, diede vita a opere di più ampio respiro scientifico, spaziando dall'economia alla politica, alle scienze sociali, alla psicologia. Il primo libro di sociologia uscì nel 1956 e fu l'*Introduzione alla sociologia* di Gustavo Santoro, allievo di Camillo Pellizzi.
A questo seguirono numerose collane. A metà degli anni Sessanta nacque, ad esempio, la "Collana di Economia" che, coordinata da Francesco Indovina, vide tra i suoi primi titoli i lavori di personalità quali Angelo Pagani, Romano Prodi e Beniamino Andreatta.
Alla "Collana di Economia", sempre negli anni Sessanta, fecero seguito, a ruota, molte altre collane: sociologia, psicologia, storia, urbanistica, architettura… E anche a queste collaborarono personalità di rilievo, spesso non solo come direttori, ma anche come autori: basti pensare ad Achille Ardigò, Mario Dal Pra, Giuseppe Castaldi, Federico Caffè, Gino Giugni, Tiziano Treu, Guido Baglioni, Mar-

Nella pagina accanto: sopra, *Fattore umano. Rivista bimestrale di direzione aziendale*, a. I, n. 5, settembre 1956; sotto, *L'automazione nella società industriale*, Milano, Franco Angeli Editore, 1957. In questa pagina, Franco Angeli nel 1961.

cello Cesa-Bianchi, Luigi Frey, Sergio Vaccà, Renato Treves. E poi ancora a Marino Berengo, Lucio Gambi, Franco Della Peruta.

Il varo delle collane di alto livello scientifico e culturale non significò affatto l'abbandono delle pubblicazioni che meglio di qualsiasi altra opera sapevano rispondere alle esigenze "spicciole" del pubblico, quelle cioè che erano in grado di rispondere ad alcuni bisogni immediati della società in modo semplice e rapido. Un comune mortale voleva sapere come gestire il proprio patrimonio e come intrattenere rapporti con la propria banca? Pescava un titolo dalla collana "Soldi" e trovava delle risposte. Una casalinga aveva problemi di famiglia o di salute? Pescava un titolo dalla collana "Le Comete" e trovava delle risposte. In fondo lo spirito animatore di queste collane continuava a essere quello delle origini, del "consulente delle aziende".

La casa editrice continua ancor oggi a vivere nelle sue due anime e, forte delle migliaia di titoli del suo catalogo, continua a produrre carta stampata in modo intenso e impetuoso. Così l'ha voluta Franco Angeli, il suo fondatore, uomo di grande rigore morale, di sicura fede democratica, di gentile e simpatica umanità, che in poche e semplici parole così ha sintetizzato in un colloquio-intervista concessomi nel 1999 il senso della sua attività: «Nella piena convinzione che il libro per tutti non esista, ho cercato di promuovere un'editoria di alto livello, che tenesse conto degli studi più avanzati e delle ricerche più aggiornate. Ma nello stesso tempo ho cercato di fare un'editoria forse meno "alta", ma certo più mirata ai bisogni, anche minuti e contingenti, della società. Qualche volta sono persino riuscito a precorrere i tempi. Grossi

errori non credo di averne fatti. Nelle mie decisioni ho sempre cercato di seguire un metodo scientifico: ho fatto delle ipotesi, le ho verificate e ho cercato via via di affinarne i risultati. E sono arrivato qui» (A. Gigli Marchetti, *Una scelta imprenditoriale: «Il libro per tutti non esiste». Intervista a Franco Angeli*, ne *La Fabbrica del Libro*, a. V, n. 1, 1999, p. 5).

Ada Gigli Marchetti

FARE LIBRI CON GLI AMICI
Nella pagina accanto, Vanni Scheiwiller. Qui sotto, una lettera di Fabrizio Clerici a Vanni Scheiwiller, del 16 marzo 1973.

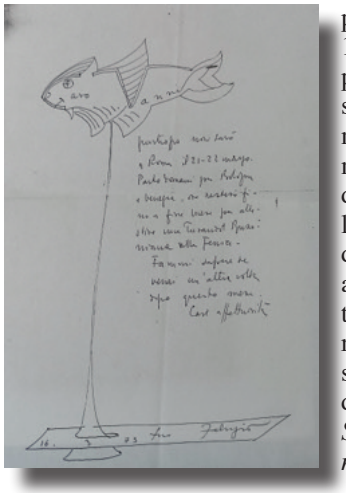
SCHEIWILLER (CHE OGGI AVREBBE 90 ANNI) RACCONTATO RILEGGENDO LE SUE CARTE

NEL SALOTTO DI VANNI

LA TESTIMONIANZA DELLA STUDIOSA CHE SI OCCUPA DELL'ARCHIVIO PRESSO IL CENTRO APICE

di RAFFAELLA GOBBO

Non ho conosciuto Vanni Scheiwiller, ma in fondo sì. È il privilegio di chi si occupa di archivi: si può conoscere uno sconosciuto frequentando quotidianamente le sue carte e leggendolo in tutte le sue espressioni, quelle del personaggio pubblico e quelle dell'uomo privato, che, spesso, attraverso le carte, sublima tutta la sua interiorità.
In questo senso, i 250 metri lineari di carte dell'archivio di Vanni Scheiwiller, lette e rilette, riordinate e studiate, offrono una imponente massa di "occasioni" per cogliere da una parte la dimensione complessiva di un uomo guidato da un unico *fil rouge*, la promozione della cultura, e dall'altra la poliedricità dei suoi interessi e delle sue attività.



Certo, Vanni Scheiwiller era prima di tutto un editore, l'editore della casa all'Insegna del Pesce d'Oro, "ereditata" dal padre Giovanni nel 1951, a 17 anni, e condotta pressoché personalmente fino all'ottobre 1999, anno della sua inattesa e repentina scomparsa. Ma non era soltanto quello: consulente della narrativa per l'editore Rusconi negli anni Settanta, organizzatore di mostre in giro per l'Italia, collaboratore di gallerie d'arte e redattore di cataloghi di numerosi artisti, era anche un «cronista d'arte», come lui stesso si definiva per raccontare la sua attività giornalistica condotta attraverso rubriche d'arte su diversi periodici, dal *Settimanale* all'*Europeo*, dal *Giornale nuovo* di Montanelli al *Gior-*

nale di Brescia, da *Panorama* al *Sole 24 Ore*, sul quale, ultimo approdo, tenne una rubrica settimanale, *Taccuino*, per ben quindici anni dal 1985 al 1999. Né vanno dimenticati il suo apporto alle attività della Biblioteca Sormani di Milano per l'organizzazione di mostre o i vari incarichi di giurato (quando non di promotore) di premi letterari e artistici in tutta Italia.
Ogni sua attività poteva d'altra parte giovarsi di una fitta rete di relazioni costruita negli anni da Vanni con i "suoi" autori o con gli autori e gli artisti "ereditati" dal padre, che egli non smetteva mai di onorare, anche soltanto attraverso l'invio delle sue più recenti edizioni.
Tra i molti esempi, Vanni racconta che egli riprese dal padre l'amicizia di Fausto Melotti, per il quale si spese fortemente per farlo conoscere, cominciando da qui la sua "carriera" di giornalista, con un articolo sul *Corriere d'Informazione*, il 17 aprile 1967, *Ascolta questa scultura*; scrive Vanni: «Quello che Modigliani è stato per mio padre, Melotti è stato per me: un artista e un autore per cui vale fare giorno per giorno, faticosamente e disperatamente, l'editore».
Attraverso Melotti conobbe Carlo Belli e con lui ripubblicò, nel 1972 e nel 1988, *Kn*, uscito in prima edizione nel 1935 per le Edizioni del Milione e definito da Kandinsky «l'évangile de l'art dit abstrait». Carlo Belli gli valse l'amicizia di Giovanni Pugliese Carratelli, curatore della superba collana "Antica Madre", prima produzione della Libri Scheiwiller. Allo stesso modo, Vanni fece conoscere Melotti a Ugo Mulas, «che frequentavo fin dai tempi di Piero Manzoni al Bar Giamaica e della Libreria S. Babila» (Vanni Scheiwiller, *Il nostro Melotti*, postfazione dell'editore ad Antonia Mulas, *Tre ore con Fausto Melotti, intervista televisiva, Roma 1984 e 1986*, collana "Narratori", n. 93, Milano, all'Insegna del Pesce d'Oro, 1992, p. 79).

Scrive Alessandro Spina: «C'è […] un lato della sua operosità che il pubblico ignora e che gli amici non dimenticheranno mai: la sua capacità di mettere in relazione artisti e scrittori, direttori di galleria e giovani esordienti, autori ed editori. A suo modo, gestiva una sorta di salotto letterario e artistico, privo di luogo, è vero, ma di straordinaria importanza nella vita artistica della seconda metà del Novecento» (*All'amico editore. Dediche a Vanni Scheiwiller*, a cura di Laura Novati, prefazione di Alessandro Spina, Milano,

all'Insegna del Pesce d'Oro, 2007, p. 10).
I suoi contatti avevano anche una dimensione europea e internazionale: Ezra Pound, Thomas S. Eliot, Jorge Guillén, Jean Cocteau, Murilo Mendes, Wisława Szymborska, sono soltanto alcuni degli autori legati a Vanni attraverso i suoi "pesciolini d'oro". Un rapporto privilegiato Vanni lo ebbe, poi, con la Polonia: dal suo primo viaggio a Cracovia, nel novembre 1978, si creò un legame con questo Paese che si intensificò soprattutto dopo il suo matrimonio, nel 1980, con l'artista di Cracovia Alina Kalczyńska. Scrisse lo stesso Vanni nel 1998: «Dal mio primo viaggio a Cracovia, nel novembre '78, ho fatto una ventina di viaggi in Polonia: e come uomo-libri, nell'Ottanta, sposando Alina Kalczyńska penso di averne sposato anche la cultura: l'arte e la letteratura della Polonia. E ogni viaggio era un amore, un incontro con un personaggio dell'arte e della letteratura» (Vanni Scheiwiller, *Artisti e scrittori polacchi nelle edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller*, a cura di Alina Kalczyńska, Milano, Libri Scheiwiller, 2001, p. 17).
Dalle migliaia di lettere ricevute o dalle minute di quelle scritte con la carta carbone (spesso "dal treno", suo ufficio e mezzo principe dei suoi frequenti spostamenti in tutta Italia e non solo), si coglie l'attenzione per le persone, un'attenzione nella quale Vanni personalizza la conversazione rivelando parti di sé («stanco per gli esami…», «Cordialmente suo sempre di corsa», «Nel '63 ho pubblicato 53 libri (nonlibri) – uno alla settimana – e ho finito l'anno sfinito (Natale a letto)», ma anche sempre pronto alla battuta e avvezzo all'uso di *calembour* e di giochi di parole che talvolta finivano per diventare titoli di suoi libri) senza mai dimenticare i dettagli della vita dell'interlocutore, cosicché i suoi racconti sono spesso un misto di storia dell'editoria e di umanità, le vicende editoriali intercalate dai racconti più vividi sui suoi autori, quasi sempre divenuti amici. «Ma anche l'editore è stanco, spesso, sfiduciato […] [Ma ecco allora] incontri, sia pur attraverso la pagina, che ti danno la forza di non mollare e allora ecco i tuoi autori, spesso morti ma più vivi dei vivi, che ti vengono attorno e ti fanno coraggio più di qualsiasi aiuto o finanziamento, tattica aziendale, contratto pluriennale, organigramma, gestione, organizzazione, input, […] Tu resti, sì, da solo, sempre più solo, con sempre nuove difficoltà ma nella tua battaglia per la buona letteratura, per la buona arte, insomma per la buona cultura, ti restano quindi Grandi Amici

Nella pagina accanto, Vanni Scheiwiller davanti a una scultura del nonno Adolfo Wildt.
Qui sotto, Vanni Scheiwiller con la moglie, l'artista polacca Alina Kalczyńska, all'inaugurazione della sua personale a Porto Sant'Elpidio (Fermo), nel 1986.

invisibili, che non tradiscono mai e sono il vero capitale di un piccolo editore che tenta di andare avanti ancora ben oltre il 2000» (V. S., *Quarantacinque anni di editoria inutile*, Prolusione, in Accademia di Belle Arti di Urbino, *Inaugurazione anno accademico 1996/97. Celebrazioni del Trentennale (1967-1997)*, Urbino, 1996).
Le fitte e vivaci reti di relazioni alimentavano, dunque, da una parte gli interessi e la produzione editoriale del giovane editore e, dall'altra, il suo archivio. Un archivio nelle cui carte si dipana la storia del Novecento letterario e artistico, italiano e non solo, come esemplifica benissimo il titolo di una mostra sulla casa editrice organizzata al Museo di Milano nel 1983 e il suo catalogo: *Scheiwiller a Milano 1925-1983. Immagini e documenti: da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi, tre generazioni di editori d'arte e letteratura* (catalogo a cura di Chiara Negri, Milano, Libri Scheiwiller, 1983).
Le tre generazioni sono, oltre a quella di Vanni (Milano, 1934-ivi, 1999), quella del nonno, Giovanni (Oberbüren, 1858-Milano, 1904) e quella del padre, anch'egli Giovanni (Milano, 1889-ivi, 1965): i due Giovanni furono occupati entrambi presso la Libreria e casa editrice Ulrico Hoepli, di cui il padre di Vanni divenne procuratore generale il 1° gennaio 1930 e direttore il 1° gennaio 1941. A margine della sua occupazione principale, quest'ultimo iniziò nel 1925, in privato, una propria attività editoriale pubblicando la collana "Arte Moderna Italiana", edita a proprie spese e distribuita presso la Hoepli; a essa seguirono, dal 1928, alcuni titoli di letteratura e successivamente la collana "Arte Moderna Straniera". Nel 1936 uscì il primo volumetto (Leonardo

Sinisgalli, *18 poesie*) della collana "all'Insegna del Pesce d'Oro", divenuta poi la omonima ragione sociale della ditta, iscritta come tale alla Camera di Commercio di Milano il 29 marzo 1947.
La mescolanza di pubblico e privato, di formale e informale, rende difficile dare una definizione univoca dell'archivio di Giovanni e Vanni Scheiwiller, conservato presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano: esso, infatti, è contemporaneamente un archivio editoriale e un archivio di persona, anzi di due persone (con carte anche di una seconda casa editrice, la Libri Scheiwiller, costituita nel 1977), un archivio d'autore e un archivio d'impresa (senza avere di quest'ultimo la struttura e le caratteristiche codificate). Ecco perché esso è meglio definibile, *tout court*, come l'Archivio Scheiwiller. E comunque, come potrebbe chiamarsi altrimenti un archivio il cui soggetto produttore, Vanni, l'imprenditore, riesce a pubblicare nel 1968 le poesie complete 1919-1966 di Jorge Guillén soltanto con l'aiuto del suo stampatore, Giovanni Mardersteig, di una università americana, e grazie «alla mia vendita

di un De Pisis di casa»? (Vanni Scheiwiller, *Intervento alla tavola rotonda "Giovanni Mardersteig. Principe degli stampatori"*, 9 giugno 1994, dattiloscritto). Una casa, sede legale della casa editrice fin dai tempi della gestione di Giovanni, nella quale l'arte si respirava non soltanto dalla galleria di quadri alle pareti, ma anche per "contaminazione" familiare, Vanni essendo figlio di Artemia Wildt, e quindi nipote di Adolfo, noto scultore simbolista degli inizi del Novecento.

Vanni Scheiwiller è stato molto raccontato e si è molto raccontato: studi, interviste, scritti, articoli, prefazioni e postfazioni dell'editore si contano a centinaia; ma la sua vera biografia sono i libri che ha pubblicato e anche quelli che non ha pubblicato, perché la sua vita di editore si fondeva simbioticamente con quella di uomo.

La produzione della casa editrice all'Insegna del Pesce d'Oro conta, dopo i 200 titoli della gestione di Giovanni (terminata nel 1951 con il volume *Poetesse del Novecento*), gli oltre 3.000 della gestione di Vanni (cfr. *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, a cura di Laura Novati, Milano, Edizioni Unicopli, 2013); una produzione sempre caratterizzata dalla ricercatezza anche estetica dei volumi, pubblicati in formati piccoli e piccolissimi – in -16°, in -24°, in -32° –, tanto da essere definiti da Eugenio Montale «libri farfalla» e da Vanni «libri taschinabili» e tanto da divenire una cifra stilistica della casa.

Molto ficcante a questo proposito il commento fatto da Simona Cigliana ne *Il fenomeno Scheiwiller*: «Proporre una chiave di lettura univoca del catalogo Scheiwiller è a dir poco azzardato. È difficile orientarsi tra le collane e le sezioni (le quali, è stato detto con una punta di malignità, sono più numerose dei libri); quando si crede di aver trovato il *passepartout*, ecco che ci si imbatte nell'eccezione, nella "golosità" stravagante che non può essere collocata in nessun insieme. È, anche questo, un segno di coerenza e di coscienziosità: un disordine apparente nel quale si scorge il desiderio di aprirsi a sempre nuove strade di ricerca, a nuovi itinerari di esplorazione letteraria. […] Il catalogo abbraccia una prospettiva che dallo sfondo ottocentesco (i "nonni" dell'avanguardia) conduce fino ai giorni nostri, evidenziando tutti gli elementi salienti della nostra storia letteraria recente. Basta dare una scorsa ai nomi e ai titoli per accorgersi della frequente – e antica – presenza di autori ritenuti per troppo tempo minori (da Lucini a Barile, da Pea a Bartolini, da Savinio a Delfini); del "recupero" di testi considerati marginali nella bibliografia dei maggiori; dell'attenzione per l'avanguardia e per lo sperimentalismo (non solo Balestrini, Giuliani, Pagliarani, ma anche Pizzuto); dell'amoroso

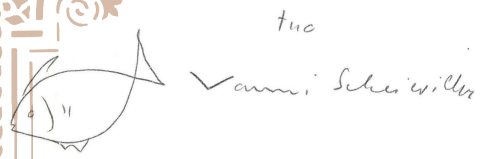
repêchage di documenti "insignificanti", di materiali iconografici e corrispondenze, familiari e non, che ci rendono, degli scrittori, il lato più vivo ed umano» (Simona Cigliana, *Il fenomeno Scheiwiller*, cataloghino della mostra sulla casa editrice Scheiwiller alla Libreria Vecchia Talpa, Roma, 1984).

L'archivio raccoglie e conserva, dunque, tutte queste storie. I documenti coevi alla fondazione della casa editrice nel 1925 e alla conduzione di Giovanni (*Subfondo Giovanni*) sono poche centinaia e gli sporadici fascicoli rappresentano soltanto una minima parte di quella che fu la produzione editoriale di Giovanni dal 1925 al 1951. Della primitiva attività editoriale "artigianale" condotta da Giovanni Scheiwiller sono presenti circa 50 fascicoli, circa 1.000 fascicoli del *Carteggio di Giovanni*, i suoi *Copialettere*, i 110 *Questionari* o *Notiziari*, 300 unità della fototeca di Giovanni. A questi si aggiungono fascicoli di materiali personali e familiari diversi, per arrivare a un numero complessivo di circa 2.000 unità.

La parte più corposa dell'archivio è costituita dal *Subfondo Vanni*: qui trovano posto tutte le carte del lavoro della casa editrice all'Insegna del Pesce d'Oro, le carte delle attività professionali svolte da Vanni *a latere* di quella di editore, poche carte strettamente personali di Vanni Scheiwiller, alcune carte della Libri Scheiwiller, la casa editrice fondata da Vanni nel 1977 che affianca il Pesce d'Oro con una produzione destinata ad aziende e istituti bancari.

Dell'archivio editoriale, l'Archivio Scheiwiller conserva tutti i materiali caratteristici: carteggi con autori, curatori, traduttori, fornitori, stampatori, grafici e corrispondenza editoriale; documentazione amministrativa e commerciale, documentazione editoriale; dattiloscritti pubblicati e non pubblicati; documenti redazionali (carteggi, bozze, dattiloscritti); documentazione iconografica; rassegne stampa sulle opere pubblicate e raccolta di articoli e recensioni su autori della casa editrice. Ma Scheiwiller formula le sue proposte editoriali più con un approccio creativo che con una logica d'impresa, sono le sue stesse dichiarazioni ad affermarlo; così, il suo archivio non ripete né la logica né la struttura dell'archivio editoriale "aziendale": non vi si trovano serie organizzate per tipologie documentarie (contratti, dattiloscritti, materiali amministrativi, bozze, rassegna stampa) né per funzioni aziendali.

Per limitarsi a pochi esempi, i "pareri di lettura" (serie classica degli archivi editoriali) di Vanni sono riassunti nelle note «NO!» «SÌ» vergate nell'angolo in alto a sinistra dei testi o riportati nelle minute delle lettere con le quali l'editore comunica all'autore il rifiuto o l'accettazione della sua opera. A questo proposito, dichiarava, orgogliosamente, Scheiwiller in numerosi interventi: «Ringrazio Iddio di non essere un editore obiettivo, né giusto, né impegnato: pubblico solo ciò che mi piace, faccio di tutto per pubblicare solo ciò che mi piace. Sono felice dei miei amici



meravigliosi, che mi sono scelti io»; e ancora: «A compiere le scelte dei poeti sono io, in prima persona. Sono l'unico lettore della casa editrice, non ho mai avuto comitati di lettura. Sono io a invitare gli autori a pubblicare; non leggo mai i manoscritti che ricevo, perché non credo che esista il manoscritto eccezionale che va perduto. Per quanto riguarda i giovani alle prime prove, li consiglio di mettersi in contatto con validi lettori professionisti come Giovanni Raboni, Maurizio Cucchi, Giuseppe Pontiggia, che li segnaleranno all'editore giusto nel caso che il loro lavoro sia valido. Un disinteressato e da me ascoltato suggeritore di libri di poesia è l'amico Dante Isella» (Vanni Scheiwiller, *Da Confucio a Gavino Ledda. 40 anni di poesia italiana e straniera nelle edizioni di Vanni Scheiwiller*, catalogo della mostra *Un teatro per la poesia*, a cura di Maria Luisa Ardizzone, Brescia, Centro Teatrale Bresciano, 1990).
Gli altrove presenti *Contratti editoriali* organizzati in serie, sono qui minute manoscritte di Vanni, spesso stese in occasione dei primi incontri con gli autori, nelle quali sono date schematiche indicazioni su tirature, compensi, distribuzione: anch'esse sono collocate, come tutto il resto, all'interno delle cartelline colorate che raggruppano ciò che porta alla produzione dello specifico volume.
Le "mitiche" cartelline colorate, sono ora i fascicoli archivistici: la formazione del fascicolo partiva, in occasione del primo incontro di Vanni con l'autore o in occasione della prima ideazione della nuova attività editoriale, con la redazione di una apposita cartellina colorata; ogni cartellina prodotta riporta una titolazione di sua mano, spesso il titolo dell'opera in produzione e l'ipotesi della collana di appartenenza, e anche la prima data dell'incontro. All'interno della cartellina possono trovarsi raccolti, con la classica forma della sedimentazione documentaria, tutti i materiali che si riferivano all'evento o alla pubblicazione, quindi dapprima gli appunti sull'incontro, poi la corrispondenza con l'autore, le minute della progettazione editoriale, la minuta del contratto vergato a mano, menabò, prove di copertina, elenchi di indirizzi per omaggi dei libri, appunti per la distribuzione e la promozione del volume, fino alle bozze di stampa e talvolta alla copia del volume pubblicato. Ne dà diretta testimonianza anche Paola Mola: «[Con Vanni] si lavorava con facilità, velocemente, senza ripetere due volte la stessa cosa: detta era decisa. Prendeva appunti a mano con la carta carbone: una scrittura a lettere chiare e staccate, di chi è abituato a correggere le bozze per la stampa, a non lasciare ambiguità. Alla fine del colloquio un foglio a ciascuno, e la volta dopo si ripartiva di lì. I suoi finivano in una cartelletta con un titolo scritto a mano, al centro, sottolineato, e là dentro con il passare del tempo si formava una storia. Di cartellette ne ha lasciate a centinaia, e in molti casi si troverà che la storia custodita ha la S maiuscola» (Paola Mola, *Per V.S.*, in *Per Vanni Scheiwiller*, Milano, Libri Scheiwiller, 2000, p. 215).
La serie più ricca "di cartelline" è quella dalla

Nella pagina accanto, firma di Vanni Scheiwiller con pesce. Qui sotto, Vanni Scheiwiller (a destra) insieme al padre Giovanni e al fratello minore Silvano. In basso, *Scheiwiller visto da Consagra*, cartolina postale, s.d.

quale emerge l'afflato di "officina editoriale" come fucina di lavori editi e di lavori incompiuti, di progetti editoriali e di proposte respinte, genesi ed esito del catalogo di tre migliaia di titoli e di un vagheggiato e già immaginato *Catalogo dei libri che non ho pubblicato*, progetto di Vanni per il 2001, per celebrare le sue "nozze d'oro con i libri", di cui parlò in molteplici occasioni.

Non può poi essere sottaciuta l'attività di Vanni rispetto ai libri d'artista: i volumi pubblicati sono 420 e di questi esiste il catalogo ragionato *Libri d'artista, le edizioni di Vanni Scheiwiller*, a cura di Cecilia Gibellini, pubblicato nel 2007 dal Mart di Rovereto.

All'interno del *Subfondo Vanni* è contenuta anche la serie *Libri Scheiwiller*, ovvero la documentazione archivistica di questa casa editrice rimasta nell'archivio di Vanni: significativa la presenza dei fascicoli relativi alle edizioni della più nota e importante collana della Libri Scheiwiller, "Antica Madre".

All'Archivio Scheiwiller fanno da complemento esterno la Biblioteca Scheiwiller (composta di 25.000 volumi) e la Biblioteca delle edizioni Scheiwiller di cui sono presenti purtroppo solo circa 1.800 degli oltre 3.000 volumi pubblicati.

Archivio e Biblioteca Scheiwiller si offrono dunque agli studiosi per approfondimenti di ricerche e anche per studi ancora da immaginare, di cui sapranno essere fonti preziosissime. Il loro dialogo con gli altri cinquanta fondi archivistici conservati al Centro Apice è costante: alcuni di essi vi sono strettamente correlati (come l'Archivio della Stamperia Valdonega, tra gli stampatori del Pesce d'Oro, o gli archivi di poeti e scrittori editi anche da Scheiwiller – Giovanni Giudici, Antonio Porta, Bartolo Cattafi…), altri vi si affiancano, ma l'obiettivo che tutti insieme puntano sulla storia del Novecento ha una apertura grandangolare.

Raffaella Gobbo

CAMBIO DI PASSO
Nella pagina accanto, un confronto tra l'edizione del 1930 e quella del 1935 da cui si evince un cambio di passo in senso militaresco (bambino con libro e moschetto). A destra, *Il Balilla Vittorio*, uno dei più noti e celebri libri di Stato (letture per la V classe elementare).

COME IL REGIME SI PREFISSE DI FORMARE «L'ITALIANO NUOVO»

LIBRO UNICO DI STATO

MUSSOLINI VOLEVA CHE I MAESTRI FOSSERO IL «SISTEMA ARTERIOSO» DELL'IDEOLOGIA FASCISTA

di GIORGIO CHIOSSO

Ricorre frequentemente nella ricostruzione del fascismo scolastico la tesi che uno dei passaggi più rilevanti – e spesso proposto come quasi emblematico – fu l'adozione obbligatoria del libro unico di Stato. Tre fattori convergerebbero a dare sostanza a questa convinzione: la volontà del fascismo di pianificare l'insegnamento in coerenza con le sue finalità specialmente nei primi anni scolastici quando le giovani menti sono più facilmente plasmabili; il proposito di ridurre i maestri e le maestre a docili erogatori del verbo fascista; l'intervento sull'editoria scolastica, sottraendole una quota non secondaria di profitti e rendendola subalterna al regime in tema di indennizzi e di organizzazione produttiva e distributiva. In realtà le vicende che accompagnarono il libro di testo unico (normato con legge n. 5 del 7 gennaio 1929, primo anno di adozione 1930-1931) non furono né lineari né pacifiche e costituirono una delle pagine più complesse e controverse della politica scolastica del regime, con resistenze e critiche di vario tipo anche dentro il fascismo di cui cercherò di dar conto nelle pagine che seguono. Come è noto, promotore del libro di Stato fu lo stesso Benito Mussolini, convinto che del libro di testo unico per le prime classi scolastiche – il libro «dello Stato fascista» – non si potesse fare a meno se si volevano educare i futuri italiani «nella nuova atmosfera creata dal fascismo e plasmare loro una coscienza consapevole dei doveri del cittadino fascista». «L'italiano nuovo» doveva nascere sui banchi di scuola: i maestri, i libri, le festività e celebrazioni rituali del fascismo (la marcia su Roma, il ricordo dei caduti, gli eroi di guerra, ecc.), erano concepiti come strumenti primari per dar vita a un'Italia orgogliosa del proprio passato e pronta per un futuro radioso.
Secondo il duce, i maestri dovevano essere il sistema arterioso necessario per alimentare questi obiettivi nei quali si riverberava l'ideologia fascista. Nel dicembre del 1925 ne aveva parlato come

«degli apostoli, siete dei sacerdoti, siete degli uomini che hanno delle responsabilità tremende e ineffabili: di lavorare sul cervello, sulla coscienza, sugli animi». Bisognava perciò dotarli di «ferri del mestiere» adatti a far sì che tutti cantassero la stessa melodia. L'impiego del libro di Stato non solo veicolava un unico universo educativo, ma era concepito come il principale strumento che avrebbe dovuto assicurare un insegnamento in linea con gli obiettivi del regime.

Non andava poi sottovalutato che il libro di Stato era inoltre una formidabile e capillare occasione di propaganda anche al di fuori delle aule. Bisogna aver presente quali erano le condizioni dell'alfabetismo dell'Italia tra gli anni Venti e Trenta, la modesta circolazione della carta stampata e la scarsa diffusione dei libri, per comprendere il ruolo – anche simbolico – che rivestivano i testi scolastici. Spesso erano gli unici libri che entravano nelle case di tutti gli italiani, in grado dunque di popolarizzare i miti del fascismo anche nelle aree più remote ed estranee al regime. Era insomma un ulteriore tassello – così sperava Mussolini – per trasformare la scuola elementare (l'unica ad essere frequentata in maniera generalizzata da tutti i ragazzi) nell'«organo più efficiente per l'educazione del popolo».

C'era, infine, un'ulteriore ragione che giocava a favore del libro unico su cui fece abbondantemente leva la propaganda del regime: la riduzione della spesa delle famiglie. La riforma scolastica del 1923 scritta da Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice aveva molto puntato sul rinnovamento dei libri, sottoponendoli a una rigorosa revisione per consentirne l'adozione. Ma aveva anche esagerato nel prescrivere troppi testi (da due a otto, secondo le diverse classi elementari), con costose ricadute economiche per le famiglie e conseguenti lagnanze e proteste che avevano perfino contagiato la stampa satirica con vignette e velenose battute. Il ricorso al libro unico di Stato semplificava anche questo aspetto: i genitori se la cavavano inizialmente con un libro di lettura e, dalla terza classe in poi, dotando i figli di un altro testo, il sussidiario, una sintesi delle più elementari conoscenze nelle principali discipline.

«Un capolavoro didattico e tecnico»

Il regime non lesinò gli sforzi per fare del libro di Stato «un capolavoro didattico e tecnico», come aveva chiesto Mussolini che per essere certo del buon risultato aveva personalmente vagliato gli autori. La prima serie, quella del 1930, annoverò tra i redattori letterati di fama (il premio Nobel Grazia Deledda, il poeta Angiolo Silvio Novaro), importanti studiosi delle varie materie trattate nei sussidiari

(storia, geografia, scienze, aritmetica), autorevoli figure di ecclesiastici per la parte relativa all'insegnamento religioso come monsignor Angelo Zammarchi. A ispettori di riconosciuta esperienza fu affidata la redazione dei primi libri di lettura (Oronzina Tanzarella, Dina Bucciarelli Belardinelli e Alessandro Marcucci per le scuole rurali).
La veste iconografica e quella editoriale furono seguite con la stessa cura. Vennero ingaggiati apprezzati illustratori specializzati nel libro per l'infanzia (Bruno Angoletta, Duilio Cambellotti, Enrico Mario Pinochi, Pio Pullini e altri) che seppero arricchire i testi con immagini frutto di una sapiente elaborazione grafica attraverso la quale la simbolica del regime era stilizzata con elementi di modernità provenienti dalle correnti artistiche d'avanguardia.
Nel 1934-1935 fu necessario predisporre una seconda serie di libri di Stato coerenti con le nuove indicazioni dei programmi rivisti alla luce della crescente fascistizzazione. Il fascismo dal volto bonario e patriottico della prima serie si colorò delle tinte più cupe e aggressive del «fascismo di guerra» che, con l'impresa d'Etiopia, entrò martellante e con le pretese del conquistatore nella vita degli italiani. Motivi trainanti divennero la guerra vittoriosa, il provvidenziale intervento del fascismo contro i nemici interni della patria, l'enfasi sulle doti morali del duce posto a modello dell'«italiano nuovo», i progressi compiuti per migliorare la vita degli italiani. I protagonisti delle letture non erano più bambine e bambini spensierati e giocherelloni ma, senza eccezioni, Balilla e Piccole Italiane che sancivano la fusione tra scuola e organizzazioni giovanili fasciste. Evidente era il tentativo di fare del libro di Stato un tassello di una nuova idea di scuola dalle finalità politico-militari.
La prospettiva che le giovani generazioni andassero precocemente educate ad essere «integralmente fasciste» secondo i princìpi della moralità fascista fondata sull'etica della lotta e del primato – e cioè l'educazione di un'infanzia adultizzata e militarizzata – fu in ogni caso principalmente prerogativa delle attività organizzate dall'Opera Nazionale Balilla (poi dal 1937 Gioventù Italiana del Littorio) e restò in genere abbastanza fuori dalle aule scolastiche. La diffidenza se non proprio l'avversione di numerosi maestri verso la militarizzazione dell'infanzia era sostenuta con le ragioni della pedagogia dai toni romantici e ispirata al rispetto della spontaneità e creatività infantile elaborata da Lombardo Radice e posta alla base dei programmi del 1923.
Questa idea di bambino fu presto molto popolare: non solo conquistò il cuore dei maestri e soprattutto delle maestre, ma corrispondeva a una realtà quotidiana che, specie negli ambienti rurali, era distante dalla muscolarità del regime e, in quelli urbani, doveva fare i conti con le attese delle famiglie che anteponevano alle ritualità del regime l'esigenza di una buona preparazione per la prosecuzione degli studi o, nel caso delle famiglie più povere, il rapido avvio al lavoro.

Obbligatorio ma poco amato

Gli studiosi che hanno approfondito i contenuti dei libri di Stato convengono che sotto il profilo strettamente metodologico-didattico si trattava di testi in genere ben confezionati e di qualità editoriale senz'altro pari o superiore alla produzione scolastica precedente. Ma nonostante la validità dell'offer-

In questa pagina, un esempio di libro unico destinato alle scuole rurali allora molto numerose. Sotto: anche diari e quaderni veicolarono, accanto ai libri, i miti e le ritualità del regime.

ta irrobustita dalla forza persuasiva delle autorità scolastiche, i maestri e le maestre non furono folgorati dalla novità imposta dal regime che, sia detto incidentalmente, si avvalse anche delle copertine dei diari e dei quaderni scolastici per far sentire lo scolaro parte di un unico immaginario.

Una prima ondata di aspri rilievi giunse dagli autori della riforma scolastica del 1923 incentrata sulla piena autonomia didattica del maestro e sulla valorizzazione delle realtà locali che il libro di Stato, in entrambi i casi, smentiva a 360 gradi. Ernesto Codignola, ad esempio, si chiedeva se si potesse «parlare allo stesso modo all'abitante della Val d'Aosta o della provincia di Trapani, al triestino o al calabrese», un argomento destinato a tornare più volte sulle pagine dei giornali per i maestri. Gentile, a sua volta, lamentava che il libro unico fosse «un'idea austriaca e cinese, non fascista» e Lombardo Radice comunicava all'ex ministro la sua profonda delusione, denunciando che il decreto sul libro unico rappresentava, in pratica, lo smantellamento della riforma della scuola elementare. Le critiche della pattuglia dei gentiliani erano condivise, se pur con altre motivazioni, anche da Giovanni Calò, uno dei pochi pedagogisti in circolazione di sentimenti se non proprio antifascisti, certamente ascrivibile alla categoria dei «non fascisti».

Severe critiche si alzarono inoltre da importanti personalità del mondo editoriale. Ad esempio Franco Ciarlantini e Antonio Vallardi, dirigenti della Federazione nazionale fascista degli editori, nel tutelare gli interessi di questi ultimi denunciavano che con l'introduzione del libro di Stato e la contestuale fine dell'editoria scolastica tradizionale «veniva meno un guadagno non eccezionale, ma certo», necessario per dare stabilità al mercato. A lungo si discusse e si trattò per concordare un adeguato indennizzo agli editori, ma questo è un altro capitolo della storia del libro unico di Stato che qui mi limito ad accennare.

Severo fu anche il giudizio espresso sulla rivista di Giuseppe Bottai, *Critica fascista*, da Luigi Volpicelli, un giovane pedagogista allora emergente, poi regista della stesura della *Carta della Scuola*. Volpicelli esprimeva forti dubbi che il miglioramento della scuola dipendesse dall'introduzione del testo unico. Da qui in poi – fiancheggiato dalla redazione del *Corriere delle Maestre*, il giornale magistrale di Vallardi – l'autorevole collaboratore di Bottai divenne una delle voci più critiche verso i libri di Stato. Nel 1935 su *La Scuola Fascista*, organo ufficiale dei docenti in camicia nera di cui era redattore capo, così scriveva: «Non si potrà mai seguire, anche volendo, un modello unico. Ognuno ha la sua cultura e il suo metodo e il fine giustifica ogni mezzo. La scuola non è più arido imparaticcio, ma un continuo divenire di personalità che si trovano nella scuola in quel determinato momento e

con quelle determinate disposizioni e possibilità». Secondo un'indagine condotta nel 1933 tra un migliaio di insegnanti e i cui esiti apparvero sulla rivista gentiliana *Educazione fascista* si rimproveravano ai testi, per esempio, un linguaggio troppo complesso (sotto il tiro della critica c'era soprattutto il testo della Deledda) e un'ambientazione spesso lontana dalla psicologia infantile. Il risultato era che gli scolari, come osservava la rivista più diffusa tra i maestri, *I Diritti della Scuola*, dovevano «conservare in buono stato un libro che non amano».

Queste solide argomentazioni erano accompagnate da ragioni molto più terra terra. I maestri erano desiderosi di continuare indisturbati a perpetuare antiche abitudini come, ad esempio, l'impiego di testi di varia tipologia usati per l'avviamento alla lettura (dai libretti di preghiere a *Pinocchio*), la pratica della ripetizione a memoria, la dettatura di appunti, il disegno copiato e altro ancora. La resistenza al libro unico era principalmente imputabile al rifiuto di modificare consolidate abitudini didattiche pratiche. Non mancava invero qualche giustificazione meno contingente, come quelle che giungevano dai maestri delle zone ove era stata particolarmente incisiva la presenza della scuola austriaca con una lunga tradizione di testi ufficiali e da piccoli nuclei di insegnanti non fascisti che, con molta discrezione e una buona capacità dissimulatrice, coltivavano nelle loro aule la formazione di coscienze libere. Ma il malcontento e il dissenso mai approdarono a espliciti gesti riconducibili all'antifascismo attivo: i maestri, capillarmente vigilati da direttori e ispettori, si rifugiavano volentieri nel conformismo che fiancheggiava il regime, adducendo le più varie ragioni per giustificare la mancata adozione del libro fascista. Nonostante i controlli e le spinte a servirsi del testo di Stato, i risultati furono molto inferiori rispetto alle aspettative.

Il flop delle vendite

Il Ministero dell'Educazione Nazionale non perse occasione per ricordare l'obbligo dell'adozione del libro di Stato con minuziose e periodiche circolari. Ancora alla fine degli anni Trenta l'ennesimo intervento ministeriale ricordava che «l'art. 1 della legge 7 gennaio 1929, n. 5, fa divieto di adottare nelle scuole elementari, sia pubbliche sia private, testi scolastici che siano diversi da quelli di Stato», a conferma del persistere di sacche insensibili alla norma legislativa. Diffusa era del resto, tra gli addetti ai lavori, la convinzione che il fenomeno dell'inadempienza coinvolgesse una quota non secondaria di maestri e scolari. Secondo Codignola i disobbedienti erano addirittura la maggioranza. Il pedagogista fiorentino invitava ad avere il coraggio di prendere atto della «quasi unanime decisione degli insegnanti italiani di far a meno del libro di testo […] perché incapace di aiutarli al raggiungimento delle finalità che lo Stato impone loro di conseguire». Le generose tirature delle prime edizioni furono presto ridotte di un terzo in considerazione dello smercio inferiore alle attese. Stando ad alcune stime le vendite non avrebbero mai superato il 50% dei potenziali acquirenti e il resto distribuito in vario modo, ceduto con forti sconti. Col trascorrere del tempo entrarono in doppio circolo i testi usati e assai estesa fu la prassi dell'impiego dello stesso libro da parte di più allievi. Alcune disfunzioni nella distribuzione libraria resero ulteriormente complicata la diffusione dei testi. Non mancavano infine insegnanti che adottavano, come richiesto, il libro di Stato,

Qui sotto: Angiolo Silvio Novaro (1866-1938), poeta ligure, uno degli autori dei libri di Stato; Oronzina Tanzarella (1887-1940), autrice dei testi di lettura per le prime classi elementari; Franco Ciarlantini (1885-1940), dirigente della Federazione nazionale fascista degli editori che trattò per l'indennizzo alle case editrici private dei guadagni provenienti dalla produzione dei libri scolastici.

che lasciavano poi in disparte, avvalendosi nell'insegnamento quotidiano di altri libri e sussidi didattici.
Per aggirare le difficoltà si moltiplicarono le proposte per il suo superamento. Alcune di queste furono rilanciate dalle riviste professionali. Quella che incontrò maggiore ascolto suggeriva di eliminare l'impiego del libro il cui limite era di «essere sempre uguale a sé stesso» e di provvedere con testi più vicini all'attualità e all'esperienza infantile come, ad esempio, specifiche pubblicazioni periodiche scritte nel linguaggio e con stile graditi agli alunni. La proposta risentiva della crescente fortuna incontrata dai giornali per bambini: qualche editore si avventurò in tal senso con l'evidente tacito consenso delle autorità, ma nessuno dei tentativi messi in campo ebbe fortuna.
In qualche altro caso si cercarono soluzioni di compromesso. Dalle colonne del giornale dei maestri cattolici, *Scuola Italiana Moderna*, per esempio, la direttrice Maria Magnocavallo spronava gli insegnanti a non restarne prigionieri e suggeriva di «personalizzarlo»; il libro era solo uno strumento che andava rielaborato dal maestro, i cui contenuti non erano da trasmettere supinamente agli scolari: «dal libro di Stato potrà il maestro trarre il massimo del profitto, solo quando egli l'avrà studiato alla luce di altri libri […] libri, o meglio diciamo opere nella loro integrità quali sono uscite dalla penna dei grandi pensatori e dei grandi artisti, così che egli rifaccia con loro il cammino del pensiero verso la verità».
Per sciogliere le resistenze dei maestri si mosse anche la potente Associazione Fascista della Scuola (che agli ordini del Partito radunava gli insegnanti di ogni ordine e grado, in prima fila i 100mila circa insegnanti elementari) con l'invito ad allentare il vincolo del libro «unico» e dare almeno la possibilità di «scegliere fra quattro o cinque libri di Stato». Fermo restando il principio-diritto dello Stato di imporre un «suo» libro, ai maestri si sarebbe dovuto riconoscere il diritto di individuare il testo più coerente con le esigenze della scolaresca che era loro affidata.
Il libro di testo unico si portò dietro una scia di malumori e di malcontento condita da giustificate preoccupazioni. Non solo rappresentò infatti una delle più capillari iniziative per inquadrare fin da piccoli gli italiani entro una visione del mondo integralmente fascista, ma le resistenze che ne accompagnarono l'uso scolastico erano anche la spia e la conferma che la strada verso la realizzazione della scuola fascista era più accidentata e irta di insidie di quanto si credesse. L'obiettivo di farne un organo vitale del regime nutrito con gli ideali, i miti, gli stili di vita del fascismo allo scopo che diventassero parte irrinunciabile dell'educazione dei bambini e dei giovani si rivelò difficile da raggiungere. Non fu casuale che le cure per la formazione dell'«uomo fascista» si rivolsero con maggiore insistenza all'Opera Nazionale Balilla e poi perseguite più tenacemente dalla militarizzazione della Gioventù Italiana del Littorio.

Giorgio Chiosso

PRIMI PASSI VERSO LA LETTERATURA
Nella pagina accanto, *Alessandro Manzoni a vent'anni*, olio su tela attribuito a Maria Cosway, Milano, 1805.

LE DISAVVENTURE EDITORIALI DI ALESSANDRO MANZONI

I DOLORI DEL GIOVIN POETA

PRIMA DELLA FALLIMENTARE EDIZIONE ILLUSTRATA DE *I PROMESSI SPOSI*, I «GUAI» DELL'*IMBONATI*

di GIANNI RIZZONI

Nel luglio 1805 il ventenne Alessandro Manzoni raggiunge a Parigi la madre, Giulia Beccaria. Non la vede da quasi quindici anni, da quando lei lo ha lasciato solo e in lacrime nel parlatorio del Collegio dei padri Somaschi. Pochi mesi dopo Giulia, si è separata dal marito, Pietro Manzoni, e in seguito è andata a vivere a Parigi con il suo nuovo compagno, il conte Carlo Imbonati. Alessandro è in una fase molto confusa della sua giovane vita: finito il liceo al Collegio Longone di Milano, non è andato all'Università di Pavia, come molti suoi compagni; non si occupa nemmeno delle terre di famiglia vicino a Lecco. Come dirà lui stesso in seguito al filosofo Antonio Rosmini: «Venne il tempo che questi collegiali, pieni di tutte le passioni dell'amor proprio, confidenti all'eccesso nelle forze della natura umana e senza solidi principi di religione… si sentirono sopraccarichi di noia e di dispetto in verso ai legami che poneva loro la religione di collegio, fin là da essi sopportata, ed allora ruppero le pastoie».

Anche Alessandro rompe le pastoie e si gode i piaceri della vita, dell'ozio, dell'amicizia, dei corteggiamenti. In pratica non studia e non lavora. Scrive qualche poesia, come ha fatto negli ultimi anni di liceo, frequenta alcuni esuli politici napoletani, come Francesco Lomonaco e Vincenzo Cuoco, con i quali discute a lungo di politica. Nel 1805 è molto incerto se accettare o meno l'invito che la madre e il conte Imbonati gli fanno di raggiungerli a Parigi. Quando si decide, è già tardi per conoscere Imbonati, perché il conte muore il 15 marzo.

Così, alla fine di luglio Alessandro trova a Parigi una madre devastata dal dolore. E improvvisamente avviene come una magia: i due si incontrano, si parlano, si capiscono. Diventano in poco tempo una sorta di unione mistica. Alessandro apre il suo cuore a Giulia, le racconta sentimenti che non ha mai detto ad alcuno, l'infanzia infelice e senza affetti, tanti anni di collegio, tante amarezze, le sfottiture dei compagni – è lo stesso Alessandro a ricordarlo in una lettera del marzo 1804 quando scrive all'a-

mico Pagani «le cattive voci che si erano sparse in collegio su di me».
Alessandro entra nel dolore di Giulia per la morte del compagno, lo fa suo, lo trasferisce sul piano poetico, gli dà una dimensione eroica. Scrive «per Giulia Beccaria» un carme che intitola *In morte di Carlo Imbonati*, in cui il nobile milanese gli compare in sogno e diventa per lui una sorta di nume tutelare. Se Imbonati non ha potuto guidarlo da vivo sulla strada della virtù e della cultura, come aveva intenzione di fare, lo guiderà in spirito, con l'esempio della sua specchiata vita, le sue opere, il ricordo sempre vivo in Giulia e nei cari amici francesi, Claude Fauriel e Sophie de Condorcet, illustri letterati, filosofi, artisti, botanici… Ecco le regole di vita che lo spirito gli detta: «[…] Sentir, riprese, e meditar: di poco / esser contento: da la meta mai / non torcer gli occhi: conservar la mano / pura e la mente: de le umane cose / tanto sperimentar, quanto ti basti / per non curarle: non ti far mai servo / non far tregua coi vili: il santo Vero / mai non tradir: né proferir mai verbo, / che plauda al vizio, o la virtù derida. […]».
Giulia e gli amici trovano il carme scritto da Alessandro «una cosa sublime» e si affrettano a far pubblicare una plaquette in cento copie da uno dei più raffinati stampatori della capitale francese, Pierre Didot. Le copie vanno a ruba tra gli amici, arrivano a Milano. L'operetta piace anche a Ugo Foscolo che ne cita alcuni versi in una nota dei *Sepolcri* (1807) con la spiegazione: «Poesia di un giovine ingegno nato alle lettere e caldo d'amor patrio: la trascrivo per tutta lode, e per mostrargli quanta memoria serbi di lui il suo lontano amico».
A qualcuno viene l'idea che, vista l'intenzione di Alessandro di dedicarsi all'attività di scrittore, un'opera del genere potrebbe essere un buon inizio e avere anche successo in edizione venale. Giulia si entusiasma. Bisogna trovare uno stampatore italiano! Il costo dell'iniziativa non è certo un problema: Imbonati l'ha nominata erede universale. Adesso Giulia/Alessandro possiedono un grande patrimonio, case e terreni, come la villa e il parco di Brusuglio dove Manzoni eserciterà le sue doti di botanico e agronomo oltre, evidentemente, a quelle di scrittore. Già, ma adesso Alessandro si trova bene a Parigi e non ha alcuna intenzione di tornare a Milano. E poi, stando alle sue stesse parole, sa di essere «balbettone e impicciato […]. Sono sempre quell'inetto *rebus agendis* che hai conosciuto».
Chi potrebbe occuparsene allora? Ma il suo vecchio compagno del Collegio Longone, il bresciano Giovan Battista Pagani. L'idea viene a entrambi, Alessandro e Giulia, la quale, nel tardivo empito d'amore che l'ha travolta per il figlio, ha adottato tutti quegli amici che sono stati vicini al suo Alessandro. Basta leggere alcune frasi nelle lettere che i due amici si scambiano: «Mia madre t'ama in me e con me: ti ama dunque assai», scrive Alessandro.
Giovan Battista Pagani è l'amico di cui Alessandro

si fida ciecamente, al quale ha dedicato una delle sue prime poesie (il *Sermone a Gio.Batta Pagani*); a lui ha affidato alcuni manoscritti "pericolosi" come il poemetto rivoluzionario, antireligioso e antimonarchico *Del trionfo della libertà*. Adesso è praticante avvocato a Milano, discepolo e amico del grande poeta Vincenzo Monti che ha avuto a Pavia come docente della cattedra di Eloquenza. Un giovane sveglio che sa come districarsi nella vita. E che nutre anche qualche ambizione letteraria in proprio.

Alessandro gli manda la plaquette con tutte le istruzioni e la raccomandazione di aggiungere al suo nome quello del nonno, Beccaria, che è molto noto in tutta Europa. Un altro modo per riappropriarsi della madre e dei meriti della sua illustre casata: «Facendo l'edizione di cui ti ho parlato, vorrei che tu aggiungessi al mio nome un titolo di cui mi glorio, e che mettessi sul frontespizio: *Alessandro Manzoni Beccaria*».

Pagani non si fa pregare, accetta con entusiasmo l'incarico e diventa redattore ed "editore" (con il denaro di Giulia) del giovane amico scrittore; il quale a sua volta diventa così ufficialmente un "autore pubblicato".

Purtroppo – per Alessandro/Giulia – il giovane bresciano prende troppo sul serio l'incarico: trova un buono stampatore (Giuseppe Destefanis), firma un accordo di vendita con il libraio Sonzogno e fa stampare ben 1.000 copie dell'operetta, una esagerazione per l'epoca e per il genere di libro. Non solo, interviene anche sullo stampato. Convinto di poter lanciare meglio il libro, di renderlo più "visibile", fa premettere al carme una dedica di suo pugno che Manzoni non si è mai sognato di chiedergli. È una sorta di "soffietto" all'illustre Vincenzo Monti, «il principe dei poeti moderni», e insieme uno spertica-to elogio al «lavoro poetico del giovine ingegno che già manda gran luce», Manzoni appunto. Una dedica melensa che non è proprio nello stile e soprattutto negli intendimenti dell'autore: «A Vincenzo Monti […]. Al principe de' poeti moderni è certamente convenevole il sacrare un lavoro poetico di giovine ingegno, che già manda gran luce e riempie gli animi bramosi de' letterati di una ferma speranza, che nella nostra Italia non verrà interrotta la solita successione de' buoni cultori delle Muse. Né posso credere che questi versi sieno per riuscirvi discari, sendoché Voi stesso per amor delle lettere stimolaste più volte l'autore a deporre quella incomoda timidezza, che il tratteneva dal pubblicare alcuna delle sue molte belle rime, studiandovi con magnifiche e vere lodi renderlo più giusto conoscitore di sé medesimo. Io li presento al pubblico con nuova edizione, giacché le poche copie della prima fatta in Parigi non hanno bastato alle molte inchieste di coloro, che il plauso universale facea vogliosi di possederli. Questi voti e questi encomj pare che vestano d'un novello lume di verità il vostro vaticinio, che Manzoni, il volendo, terrà uno de' più eminenti seggi nel Parnaso Italiano. […]».

Quando riceve la plaquette stampata, Manzoni trasecola: una dedica al Monti? E perché? Cosa c'entra il buon Monti con Imbonati? Chi ci ha mai pensato! L'opera è esclusivamente dedicata a sua madre Giulia, l'ha scritto persino nel titolo! E poi, quelle frasi arzigogolate e vuote, quasi sgrammaticate! Per non parlare poi di quegli «animi bramosi»!

Per Alessandro è un'intrusione inammissibile nei suoi sentimenti. I versi che ha scritto sono tutti «per Giulia», un atto d'amore per lei, per assumere il suo dolore. È una specie di rito di passaggio in cui il giovane poeta prende il testimone da Imbonati nel

cuore di Giulia. Oltretutto Manzoni non gradisce affatto quegli sperticati elogi: i lettori potrebbero pensare che li ha scritti lui stesso! A peggiorare le cose arrivano recensioni come questa: «Di questi versi l'autore non ne avea pubblicate che cento sole copie; numero, siccome avvien sempre nelle cose belle, appena sufficiente a destare la pubblica curiosità: e dobbiamo esser grati all'amicizia che ha per l'autore l'ottimo giovine Pagani, perché ne ha procurata qui in Milano una seconda edizione, la quale per bellezza tipografica cede di poco a quella prima che ne avea fatta in Parigi l'illustre Didot. Questa seconda edizione è dedicata a Monti; e ben era ragione che versi bellissimi fossero offerti ad un grandissimo poeta, amico dell'autore, e che più volte lo avea stimolato a deporre quella incomoda timidezza che il tratteneva dal pubblicare alcuna delle sue molte e belle rime». (*Giornale Italiano*, n. 93, Milano, 3 aprile 1806).

Indignato, Manzoni scrive a Giovan Battista una lunga rampogna anche a nome della madre. Pagani rimane sbalordito. Gli sembrava la cosa più naturale del mondo arruolare a sostegno di un autore esordiente un nome "forte" come quello di Vincenzo Monti. Quello stesso Monti di cui Alessandro gli ha riempito la testa dopo la visita del poeta al collegio! Quel Monti al quale Alessandro ha scritto pochi anni prima: «Voi mi avete più volte ripreso di poltrone, e lodato di buon poeta» (1803), mandandogli timidamente i primi versi. Quel Monti al quale ha dedicato l'idillio *Adda* e col quale ha subito stretto amicizia appena uscito di collegio!

In realtà, Alessandro si sta allontanando dalla poetica neoclassica di Monti e, forse, comincia a pensare quello che anni dopo scriverà Giacomo Leopardi: «Monti, poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo».

Le spiegazioni dell'amico non placano le ire di Alessandro che gli invia una pesante rettifica da pubblicare, e confuta nella lettera di accompagnamento le argomentazioni di Pagani e anche i paragoni con Alfieri che il bresciano ha pensato di avanzare. Gli scrive: «Mi sento un bisogno continuo di parlarti sempre dell'affare che tanto mi preme. Più mi sforzo a rileggere quella dedica, e più cresce la nostra meraviglia. E non solamente noi due [Alessandro e la madre], ma tutti quelli che la vedono ne sono stranamente sorpresi. Io avevo parlato ad un italiano di questa dedica: egli ne domandò conto ultimamente ad uno che l'ha avuta sotto gli occhi. Quando intese che la dedica era pure in nome del poeta, non lo voleva credere assolutamente. *È impossibile*; questa è la prima parola di tutti quelli a cui ne parlo. E a voi pare una *singolarità* la nostra! Tu mi parli di Alfieri (*la cui vita è una prova del suo pazzo orgoglioso furore per l'indipendenza*, secondo il tuo modo di pensare; e secondo il mio un modello di pura incontaminata vera virtù di un uomo che sente la sua dignità, e che non fa un passo di cui debba arrossire). Ebbene, Alfieri dedicò. Ma a chi e perché dedicò? Dedicò a sua madre, al suo amico *del cuore*, a Vashington [*sic!*], al popolo italiano futuro ec. ec. A quest'ora avrai ricevuto l'articolo. Spero che la ragione l'amicizia e la delicatezza ti persuaderà di pubblicarlo. Ad ogni modo è in te il farne quello che ti pare. Scrivimi amami e vale. Il tuo Manzoni».

Ancor più irritata di lui, delusa e ferita, è Giulia, che si è ormai calata nella parte della protettrice e promotrice del figlio destinato, nella sua convinzione di madre ritrovata, a una lunga e gloriosa carriera letteraria.

Di fronte alle contestazioni di Manzoni, Pagani è in

Nella pagina accanto, Francesco Gonin e Luigi Sacchi, bozza del frontespizio con illustrazione silografica per la prima edizione illustrata de *I promessi sposi* del 1840, 1840, Biblioteca Nazionale Braidense, *Fondo Manzoniano*, Manz.B.XXX.9.

seria difficoltà: come può accettare di pubblicare la rettifica senza perdere la faccia con Monti *in primis* e poi con gli amici e il mondo letterario lombardo? Cerca di convincere Alessandro/Giulia della inopportunità di dar seguito alle loro richieste; coinvolge i vecchi compagni di collegio, come dimostra la lettera che Arese, uno dei "mediatori", scrive a Pagani: «Caro Pagani, ti annuncio con piacere che Borghi e Trecchi hanno scritto fortemente ai nostri pazzerelli [Alessandro e donna Giulia] sulla ritrattazione. Vedremo con quale esito. Borghi però gode molto l'opinione della madre. Trecchi pensa con noi che l'offeso amor proprio della madre, sul timore di dividere con altri la proprietà di que' versi, abbia acceso questo gran fuoco; egli ha enunciata spontaneamente questa opinione, senza sapere che fosse la nostra. Mi lusingo che starà cheto, e lo desidero più per lui che per te, ch'egli finalmente n'avrà le beffe». Alla fine i due Manzoni decidono di soprassedere e di evitare una ritrattazione pubblica, come comunica Alessandro all'amico bresciano: «Caro Pagani, Parco di *fogli sgorbiator* ben fia che tu mi chiami, ma non posso credere che nasca in te dubbio intorno alla mia *vera, calda, eterna*, amicizia per te. Del comune dispiacere non se ne parli più. Veggo che il rimedio sarebbe peggiore *per te* di quel che il male sia stato per me. Piacemi che tu conosca che non a torto io ebbi disgusto del fatto. Né già mi piace per amore della mia opinione, o per vana pretensione non compatibile coll'amicizia, ma perché questo mi conferma la rettitudine della tua mente. Vivi dunque sicuro che in nessuna occasione non ne farò mai parola in istampa. […]».

Pagani tira un bel sospiro di sollievo. In compenso – e questo era probabilmente nelle intese amichevoli raggiunte per superare l'incidente – si incarica subito di promuovere una nuova edizione del carme presso uno dei più prestigiosi stampatori/editori dell'epoca, il bresciano Bettoni. Senza la dedica incriminata, questa volta! In realtà, non ci sarebbe alcun bisogno di una ristampa, perché la prima edizione è ancora quasi tutta invenduta. E qui parliamo delle disavventure "commerciali" di Alessandro Manzoni.

Perdonato il Pagani "curatore", il giovane poeta vorrebbe finalmente conoscere dal Pagani "editore" l'andamento del libro che, all'inizio, pareva destinato a un lusinghiero successo. Ma il libraio Sonzogno latita, fa orecchie da mercante a tutte le sollecitazioni e si limita a comunicare informalmente che l'opera non si è mossa dagli scaffali della libreria. Manzoni insiste: vuole dati certi, vuole ricevere i diritti maturati, pochi o tanti che siano. E, soprattutto, vuole farsi restituire le copie invendute, probabilmente nell'intento di distruggere l'edizione con la dedica contestata, come ha fatto anche il grande Chateaubriand in Francia: dopo aver pubblicato *Génie du Christianisme*, ha comprato e fatto macerare tutte le copie di un suo giovanile scritto antireligioso. Scrive a Pagani: «Approposito di versi, devo parlarti di un affare che mi è a cuore assai assai, e che in conseguenza premerà anche a te. Io non ho avuto dal librajo un soldo per l'edizione; e mi sono messo in puntiglio di non rilasciargli niente niente, perché non voglio essere il zimbello di nessuno, e massime d'un librajo. La sua renitenza o noncuranza è veramente stomachevole. Né ha alcun appiglio per eludere le mie inchieste, e per evitare di rendermi il mio. Perché: o le copie sono vendute, e mi dia il denaro: o sono invendute, e me le renda. Arese si era impegnato di parlargli. Rispose ch'egli aveva ottocento copie non vendute […]. E veramente mi

fa maraviglia che il numero di quelle che sono in bottega sia così grande, non già perché io credessi che dovessero aver grande spaccio (giacché v'è un ostacolo a ciò, non so se per colpa dell'opera, o dei lettori), ma perché tu mi avevi annunciato che si vendevano a furia. Come tu facesti il negozio col librajo, così spero che vorrai ora ridurlo a fine, e te ne prego caldamente. Ho veduto su un giornale di Roma un giudizio di quei versi con una lode tanto esagerata, che non ardisco riportarla».

Oltre che con il libraio/distributore Sonzogno, Manzoni è chiaramente irritato anche con Pagani che, secondo lui, ha seguito male un affare già nato male – per la dedica al Monti, la mancata aggiunta del nome Beccaria accanto a Manzoni e, infine, per l'eccessiva tiratura. Pagani, che ormai vive e lavora a Brescia (e, oltretutto, sta per sposarsi), non è molto contento della nuova incombenza. Si affretta comunque a scrivere a Sonzogno chiedendogli di chiudere la partita e saldare una buona volta i conti dell'opera. Scarica comunque una parte dell'impegno sull'amico Calderari, che abita a Milano e non ha ancora un lavoro. Dopo varie insistenze, Calderari ottiene finalmente risposta e scrive a Pagani: «Ieri ho finalmente ricevuto da Sonzogno le copie invendute dei versi di Manzoni; non ancora per altro mi diede il conto delle vendute, che però devono essere ben poche; talché temo che dietro la liquidazione con quanto tu a lui devi, abbia io piuttosto a sborsare che a ricevere denaro. Fu questa una sfortunata speculazione. Addio, scrivimi qualche cosa».

E, finalmente, il 9 maggio, Sonzogno comunica anche i dati: di 1.000 copie tirate, 869 sono state rese. Il venduto (o dato in omaggio) è quindi di 131 libri, con un incasso lordo di 98 lire che,

detratti sconti, spese di spedizione, omaggi e varie si riducono a 24 lire per l'autore. Altro che «sfortunata speculazione», nel suo piccolo un autentico disastro. Una lezione dalla quale, a quanto pare, Manzoni non impara molto: venticinque anni dopo, e contro il parere di amici e familiari (ma non quello della seconda moglie, Teresa Borri, che invece è favorevole), decide di pubblicare a sue spese l'edizione definitiva illustrata dei *Promessi sposi*, la cosiddetta "Quarantana". Alla fine, i costi per Manzoni ammonteranno all'incirca a 80.000 lire milanesi; riuscirà a portarne a casa non più di 40.000.

Altro che «sfortunata speculazione» come scriveva l'amico Calderari per *In morte di Carlo Imbonati*: *I promessi sposi* si rivelano un autentico disastro economico. Incredibile, a pensarci bene, visto che si tratta pur sempre del più grande successo letterario italiano di tutti i tempi.

Gianni Rizzoni

ALLA SCRIVANIA
Nella pagina accanto,
Maria Luisa (Nini) Castellani Agosti
nella sua casa di Torino, 1955.

MARIA LUISA CASTELLANI AGOSTI E IL ROMANZO *DUSTY ANSWER* DELLA LEHMANN

STORIA DI UNA TRADUZIONE

DAI PRIMI RACCONTI DI DONNE E PER L'INFANZIA ALL'INCONTRO CON IL TESTO CHE LE CAMBIA LA VITA

di TERESA FRANCO

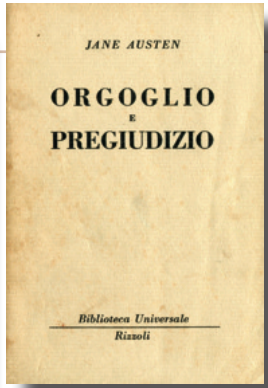
La fervida attività di traduttrice di Maria Luisa (Nini) Castellani Agosti (Milano, 1913-Torino, 2005) è ancora poco studiata, nonostante il suo impegno nel promuovere le culture straniere e dar voce alla letteratura delle donne. Nini nasce in una famiglia composta da antifascisti e traduttori. È infatti la secondogenita di Luigi Castellani, medico milanese, e Luisa Bouland, che era nata sul confine austro-ungarico e parlava correntemente tre lingue. A lei si può far risalire la passione per le letterature straniere che ispira tutti e tre i fratelli Castellani. A partire dagli anni Trenta, il primogenito Emilio si dedica alla traduzione dal tedesco e dal francese con grande assiduità e si afferma in ambito editoriale. Emilio sposerà Maria D'Este, anche lei traduttrice. La sorella minore Enrica traduce dal francese e dall'inglese insieme al marito Giuseppe Ciocia. Entrambe le sorelle Castellani non proseguono gli studi universitari, ma consolidano la loro conoscenza delle lingue grazie a una serie di viaggi all'estero. Conseguita la maturità classica, Nini svolge il suo tirocinio in Svizzera, a Neuchâtel, dove per un anno insegna francese in un *pensionnat*; poi a Monaco dove migliora il suo tedesco, e infine, tra il settembre del 1933 e il febbraio del 1934, in Inghilterra, che le lascia l'impressione di un paese democratico e molto avanzato soprattutto in confronto all'Italia fascista. Nel corso di questi mesi soggiorna per un breve periodo a Folkestone, sulla costa del Kent, e poi a Londra, dove frequenta una vera e propria scuola di lingua. Nel 1941 Nini sposa Giorgio Agosti e si trasferisce a Torino. Il giovane magistrato è tra i protagonisti del movimento Giustizia e Libertà e, di lì a poco, anche della Resistenza piemontese. Anche questo ramo della famiglia vanta i suoi traduttori. Giorgio Agosti si dedica a un'attività editoriale piuttosto intensa che include anche alcune traduzioni per la casa editrice Einaudi. Sua madre, Cristina Garosci, laureata in

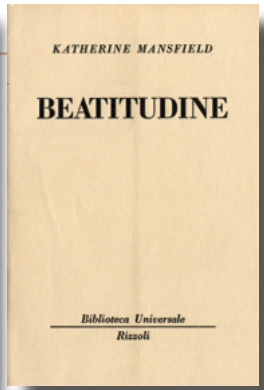
Lettere nel 1905, è invece una mediatrice della letteratura polacca in Italia.
I primi lavori di Nini risalgono agli anni Trenta e riguardano testi per l'infanzia tradotti per alcune case editrici milanesi, come Orior e Genio. Tuttavia nel 1937 avviene un cambiamento significativo. Dopo un colloquio con Arnoldo Mondadori e Luigi Rusca, direttore generale della casa editrice, Nini viene assunta come segretaria editoriale. È un incarico che svolge per soli tre anni, ma fa nascere in lei la passione per il lavoro editoriale. Dopo la breve esperienza in Mondadori e il trasferimento a Torino, inizia a tradurre dal tedesco per le edizioni cattoliche della Pia Società San Paolo, denominata S.A.S. (Società Apostolato Stampa) e poi S.A.I.E. (Società Azionaria Internazionale Editrice). La S.A.S. di Corso Regina Margherita a Torino era una delle tante tipografie vescovili o diocesane legate all'iniziativa editoriale di Alba, antenata delle moderne Edizioni Paoline, e particolarmente attiva nella diffusione di opuscoli religiosi e letteratura destinata alle classi popolari. Sebbene non ci sia pervenuto un archivio di questa casa editrice, che negli anni Sessanta sarà assorbita dalla direzione romana, una testimonianza diretta proviene proprio dall'archivio privato della famiglia Agosti, e in particolar modo da una relazione, sei pagine dattiloscritte, che Nini redige nel 1959 allo scopo di chiarire la sua posizione nel momento in cui si sta concludendo il suo lungo rapporto di lavoro. In queste pagine, Nini racconta l'evoluzione del suo ruolo che, se nei primi tempi si limita alle traduzioni, ben presto arriva ad acquisire maggior rilievo. Dal 1946 al 1959 Nini dirige nell'ombra la casa editrice, contribuendo all'espansione delle collane e della rete di collaboratori, reclutando nel suo giro di conoscenze e amiche un gran numero di traduttrici. Si occupa della valutazione e revisione dei manoscritti, italiani e stranieri, della programmazione delle collane, e mantiene contatti diretti con gli autori. Tale intraprendenza deve tener conto, però, dei fini strettamente pedagogici perseguiti dalla S.A.S. I titoli di alcune collane elencate da Nini, come "Fanciullezza in marcia", "I Cavalieri e le Ancelle del Gran Re" e "Le avventure per ragazzi", rivelano un interesse privilegiato per il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, e tradiscono i contenuti edificanti della cosiddetta letteratura per signorine. Il manifesto della casa editrice è ben illustrato sulle copertine dei singoli volumi in cui campeggiano le fiabe, i libri per la scuola, le opere di carattere enciclopedico, i classici e, nella sezione di

VITE DEDICATE AL LIBRO

narrativa, anche «una delle più moderne e accurate collane di romanzi per signorine». In questo contesto non è infrequente la scoperta di opere straniere «comperate su una bancarella», come dichiara Nini nel suo resoconto, e come testimonia la sua biblioteca privata in cui si conservano tuttora alcune copie di edizioni originali. Tra i successi più importanti, si può annoverare la serie dei *Libri di Oz* di L. Frank Baum, di cui Nini cura la pubblicazione tra il 1945 e il 1957. Nello stesso periodo Nini cerca di allacciare rapporti professionali fuori dalla S.A.S. Inizia una salda collaborazione con Rizzoli per il quale traduce autrici che le sono più congeniali, ampliando il canone dei romanzi per signorine con alcuni classici: nel 1952 compare la sua versione di *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen, due anni dopo traduce *La bella storia di Silas Marner* di George Eliot, e nel 1960 anche la raccolta di racconti *Beatitudine* di Katherine Mansfield, autrice da lei molto amata. Già nel 1950, proprio la sua esperienza nell'ambito della letteratura per ragazzi la spinge a riprendere i contatti con Mondadori, e il 22 maggio scrive ad Aldo Gabrielli, ritornato a dirigere il settore dell'infanzia dopo la guerra, chiedendo di tradurre i libri di *Babar*, del De Brunhoff. Nini gli si rivolge in un tono cortese eppure spigliato che le è consentito dall'antica conoscenza: «Specifico subito che autrice non sono nel modo più assoluto, ma traduttrice sì, e ho fatto anche in questi anni parecchie traduzioni per bambini che hanno avuto successo». La definizione antitetica e leggermente enfatica del suo ruolo («autrice non sono […] ma traduttrice sì») rimarca lo spirito di servizio con il quale Nini si dedica al testo straniero e la consapevolezza della propria subalternità rispetto all'autore del testo originale. Difficile non leggere in questa presentazione di sé il pregiudizio che per secoli ha visto nella traduzione la sola attività letteraria consentita alle donne. Il progetto è però già avviato da Mondadori, e il primo album delle *Storie di Babar* vede la luce proprio l'anno successivo senza la firma di Nini.

Tra le molte proposte della traduttrice, alcune rimangono infatti allo stadio di desideri o si concretizzano con un notevole ritardo dal momento in cui vengono formulate per la prima volta. È il caso di *Dusty Answer*, romanzo d'esordio della scrittrice inglese Rosamond Lehmann (Bourne End, Buckinghamshire, 1901-Londra, 1990), e a buon diritto anche il punto di approdo nella carriera di Nini. Pubblicato dalla prestigiosa Chatto & Windus nel 1927, *Dusty Answer* viene accolto come il «ritratto più sconvolgente» della generazione postbellica, ma dopo l'enorme successo, negli anni Sessanta e Settanta l'autrice conosce una parabola discendente. Nel 1981, tuttavia, la Virago Press, famosa casa editrice femminista, decide di salvarla dall'oblio, rilanciando alcune sue opere nei "Modern Classics", una collana ideata allo scopo di ridisegnare la storia della letteratura inglese. Anche la ricezione italiana del romanzo inizia abbastanza presto e segue una sorte simile a quella inglese. Il rilancio in Italia di *Dusty Answer* nel 1986, a distanza di quasi sessant'anni dalla prima pubblicazione (*Polvere*, Firenze, R. Bemporad & Figlio editori, 1930), si deve alla casa editrice La Tartaruga che, animata dagli stessi ideali femministi della Virago Press, lo include tra i suoi titoli. Come segnala il risvolto di copertina, l'intenzione della Tartaruga è





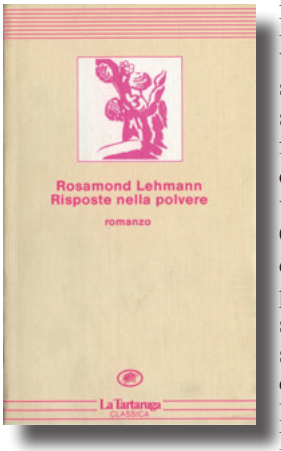
quella di sottrarre alla Lehmann l'etichetta di brava scrittrice di «romanzi d'amore». La traduzione di Nini presenta dunque tutti i caratteri di opportunità storica sia riguardo alla diffusione della letteratura femminista sia riguardo a una nuova sensibilità critica per i cosiddetti sottogeneri prodotti dalle donne; al tempo stesso per la traduttrice significa conquistare una patente di "autorialità" che non è abituata a rivendicare per sé. Alcuni indizi paratestuali ed extratestuali rivelano un profondo rispecchiamento autobiografico con il testo tradotto.

Il primo elemento significativo è la resa del titolo che proviene da un verso di George Meredith, poeta e romanziere di epoca vittoriana: «*Ah, what a dusty answer gets the soul / When hot for certainties in this our life!*» ("Ah, quale *polverosa risposta* l'anima riceve / Se troppo ansiosa di certezze in questa nostra vita!"). Nella versione di Nini la citazione è più esplicita rispetto alla prima edizione italiana (*Polvere*): l'aggettivo *dusty* è sostituito da una locuzione al plurale, *Risposte nella polvere*, e il risultato è creativo ma fedele al tono lirico del romanzo. La presenza della traduttrice si avverte inoltre anche nella dedica, uno spazio raramente rivendicato dai traduttori e altrettanto raramente concesso dagli editori. Nell'edizione della Tartaruga, in calce a una delle prime pagine, invece, si trova un omaggio a Emilio Castellani scomparso nel 1985, con il quale Nini aveva condiviso gioie e difficoltà del lavoro: «Questa traduzione è dedicata alla memoria di mio fratello Emilio Castellani. M. L. A.». Il gesto di Nini proietta sul testo ricordi di vita personale di cui rimane traccia anche nel breve scambio epistolare con Rosamond Lehmann. Il 3 luglio 1986, nel suo bellissimo inglese, Nini si presenta: «*I am the translator of your book, and I feel I must tell you about my experience with it*» ("Sono la traduttrice del suo libro e sento di doverle raccontare la mia esperienza"); racconta di aver letto il romanzo nel lontano 1932, quando aveva pressoché la stessa età della protagonista, nell'edizione tascabile The Albatross, e di come da allora il romanzo fosse diventato per lei una sorta di «*livre de chevet*». Ricorda le primissime impressioni: «*It was a gift from heaven, a touch of colour in the greyish picture of my everyday life*» ("È stato un dono dal cielo, un tocco di colore nell'immagine grigia della mia vita quotidiana"). Infine, spiega le ragioni della dedica: «*I was assisted in part of my work by my beloved brother (a well-known scholar of German literature here in Italy), who died when I was attending to it: so this book is now doubly dear to my heart as it reminds me of the*

Nella pagina accanto, Giorgio Agosti e Nini Castellani nella loro casa di Torino, 1984.
Qui sotto, Rosamond Lehmann, *Risposte nella polvere*, Milano, La Tartaruga, 1986.

VITE DEDICATE AL LIBRO

hours I spent with him giving an Italian voice to Judith and her friends» ("Durante il mio lavoro sono stata aiutata dal mio amato fratello (un noto studioso di letteratura tedesca qui in Italia), che è morto mentre ci stavo lavorando: questo libro mi è quindi doppiamente caro perché mi ricorda le ore che ho trascorso insieme a lui cercando di dare una voce italiana a Judith e i suoi amici"). Qualche mese più tardi Lehmann le risponde con una lettera piena di gratitudine e affettuosa amicizia, in cui definisce l'edizione italiana «*the product of our joint labours*» ("il prodotto delle nostre fatiche condivise").



Nella lettera alla Lehmann Nini non accenna al primo vero tentativo di traduzione che risale agli ultimi anni della Seconda guerra mondiale. Ne rimane testimonianza in un altro carteggio, quello con Ervino Pocar, noto traduttore dal tedesco e punto di riferimento nella carriera di Nini. Le lettere riguardanti la Lehmann si collocano tra il 1945 e il 1946 e offrono squarci interessanti sul lavoro intellettuale e le miserie della guerra. Ervino Pocar fin dal 1934 ricopre il ruolo di redattore capo alla Mondadori, ma nel 1944 lascia la casa editrice per motivi politici, continuando il suo lavoro di mediatore culturale da *freelancer*. Il 3 febbraio 1945 scrive a Nini da Viggiù (Varese), dove si è rifugiato con la famiglia, la informa che sta programmando alcune collane di letteratura straniera per una casa milanese e che sarebbe felice di coinvolgere sia lei sia il fratello Emilio. Il 22 aprile 1945, solo qualche giorno prima della Liberazione, Nini scrive a Emilio e, dopo le inevitabili raccomandazioni legate alle circostanze storiche, gli illustra la proposta di Pocar: «Io vorrei fare *Dusty Answer*, *ça va sans dire*: a te piacerebbe più Huxley?». Dalla lettera traspare la complicità tra fratelli, abituati a scambiarsi pareri e aiutarsi per questioni editoriali. Fra gli autori proposti, oltre alla Lehmann e a Huxley, c'è George Meredith, i cui versi, come abbiamo visto, aprono *Dusty Answer*. Il modo sbrigativo con cui Nini esprime la sua preferenza lascia intendere che fosse una di quelle letture giovanili che si condividono con i coetanei più vicini e di cui si parlava tra i fratelli Castellani. In ultimo, la gratitudine di Nini per Ervino Pocar, la «cara persona» che si interessa a lei, dimostra l'istintiva tendenza a mettersi in secondo piano, ma anche il desiderio di essere riconosciuta per il proprio lavoro.

Il progetto, tuttavia, non va in porto. In una lunga risposta del 21 agosto 1945 Nini racconta il disagio del trasloco dalla Val di Pellice, dove aveva trascorso gli ultimi anni di guerra, alla casa di Torino, danneggiata seppur parzialmente dai bombardamenti. Numerose incombenze domestiche le sottraggono tempo. A queste ragioni personali si aggiunge la difficoltà di ottenere i diritti e una certa riluttanza in ambiente editoriale ad accogliere lugubri storie di guerra. E tuttavia proprio questa lunga fedeltà al romanzo è motivo di grande felicità per l'impresa che si conclude nel 1986. Riprendere in mano

il romanzo della Lehmann dopo tanti anni, per la traduttrice significa portare a termine il progetto di una vita ed equivale, per citare un passo della sua traduzione, al «dischiudersi dei caldi sentieri delle rimembranze».

Ma non solo. Accanto alle memorie della sua giovinezza, Nini si vede restituita quella autorialità che, con il suo lavoro, svolto nell'ombra di uomini illustri e al margine di avvenimenti storici importanti, non aveva mai osato rivendicare. Nel corso della sua carriera l'abbiamo vista presentarsi al direttore Aldo Gabrielli come traduttrice ma non autrice; lodare il lavoro del fratello, considerato il solo studioso di letteratura straniera; e ancora sorprendersi per l'interesse mostrato da Pocar nei suoi confronti. Grazie al romanzo di Miss Lehmann, Nini invece ha l'opportunità di tradurre assecondando i suoi desideri. Il risultato corrisponde al giudizio dell'autrice: è un lavoro condiviso, o meglio, nelle sue parole, «*the product of our joint labours*».

Teresa Franco

"ABBRACCI" D'AUTORE

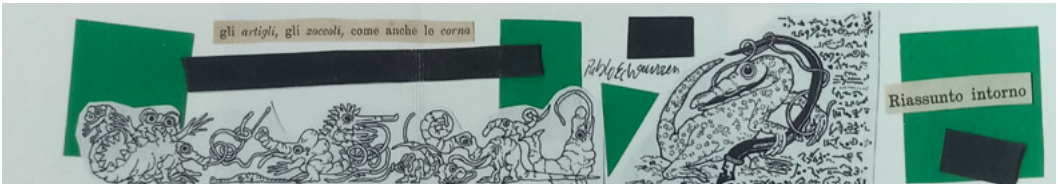
Qui sotto, tre fascette editoriali firmate da Pablo Echaurren per la collana "Sassifraga" diretta da Valerio Magrelli per la casa editrice romana Mauvais Livres.
Nella pagina accanto e nelle successive, fascette editoriali particolarmente significative di libri citati nel testo.

LA STORIA E IL RUOLO DELLA FASCETTA EDITORIALE

ADESCARE I COMPRATORI

ITALO CALVINO CONFESSÒ DI ANDARE NEL PANICO OGNI VOLTA CHE DOVEVA PARTORIRE UN «SOFFIETTO»

di MASSIMO GATTA



La lunga e articolata storia del libro, nella sua complessità, è anche la storia di tutto quanto nel tempo si è accumulato su di esso, su questo oggetto culturale, invariabilmente un oggetto umanistico. La storia del libro è infatti anche la storia di una *evoluzione oggettuale* dall'Umanesimo a oggi. I libri sono, tutti, dei documenti storici e vanno trattati, cioè avvicinati, come ci si avvicinerebbe a un documento che si intende analizzare, studiare in ogni sua parte, in ogni sua componente. Ci si approssima al libro come un archeologo fa con un reperto. I libri sono reperti di tipo diverso che la storia ci ha comunque consegnato. E la storia, come ha scritto Benedetto Croce, è sempre storia contemporanea. Non ha importanza che si tratti di reperti della metà del Quattrocento, reperti della fine del Settecento o reperti degli anni Settanta del Novecento. La loro storia è, infatti, sempre contemporanea, così come la loro collocazione è sempre una collocazione storica.

L'accumulo che nei secoli si è verificato sul corpo del libro, sul suo essere un oggetto storico-culturale, ne ha determinato la complessità, la profondità, la multiformità; l'enorme quantità di elementi che lo compongono è indice della sua importanza. I primi incunaboli erano difatti molto diversi dai libri stampati nei secoli successivi. Elementi nuovi si sono via via aggiunti, strati su strati si sono aggregati gli uni sugli altri, così come avviene in natura per le rocce. Una stratificazione non geologica ma culturale. Ciascuno degli elementi che compongono un libro, dal testo al paratesto fino all'epitesto, ha una storia, un significato, una ragion d'essere precisi, e vanno compresi. Elementi armonici, culturali, fascinosi che solo se studiati attentamente riescono a esprimere la loro verità. Alcuni sono molto antichi, altri meno, taluni molto recenti. Il testo è ovviamente l'elemento in assoluto più antico. Da quando esiste il libro, sia manoscritto che tipograficamente impresso, il testo ha subìto profonde modificazioni, nelle forme e nelle sostanze, esattamente come l'oggetto libro. Sarà così anche per gli strumenti di scrittura, che hanno reso possibile la presenza del testo su varie superfici scrittorie, e poi per i caratteri mobili che a loro volta hanno reso possibile la pagina tipografica e via via tutti gli altri innumerevoli elementi che, insieme, hanno contribuito alla realizzazione di un libro così come convenzionalmente viene indicato.

La maggioranza delle persone è interessata al testo, non al libro, e mi sembra ovvio. Ma il libro non è, non dovrebbe essere, interessante solo per un lettore. Il libro non è solo un testo. Le persone si avvicinano al libro perché nel libro è presente un testo, fulcro del loro interesse. Il lettore cerca il testo, il testo cerca il suo lettore ideale o meno. Tutto ciò è fin troppo ovvio. Meno ovvio è il fatto che il testo è solo uno degli elementi del libro, non possiamo neppure affermare che sia il più importante, dipende dai punti di osservazio-

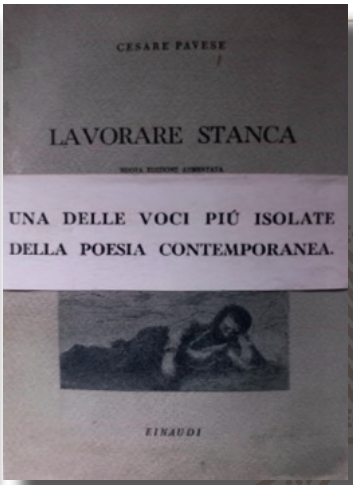
ne. Ogni parte del libro ha infatti, o dovrebbe avere, il suo "lettore". Il testo è quella parte del libro che arriva prima delle altre. Quella più evidente, più invasiva, più manifesta: quella che contiene l'aura maggiore. Il testo pensa che tutto il resto gli ruoti intorno. Ma il testo senza il libro cosa sarebbe? Il testo è sempre consustanziale a una "superficie", da quella più semplice (per modo di dire) a quella più complessa; tavolette cerate, rotoli di papiro, fogli di pergamena, fogli di carta, fogli di latta, e così all'infinito. Il testo si accompagna sempre a una superficie che lo veicola, che lo rende ciò che è: comunicazione. Un testo da solo non è possibile, o meglio, sarebbe la voce narrante. La voce è un testo senza altro. Ma forse anche la voce è un testo che si accompagna ad altro: lingua, corde vocali, labbra, e così via. Il testo scritto si accompagna sempre a qualcosa di solido, di tangibile, più o meno duraturo. E questo qualcosa sono i tanti elementi che rendono possibile il testo, che lo fanno accadere, come significanti e significati trasmissibili. Tutto ciò rappresenta la *librarietà* (*bookhood*). Ecco perché il testo, insieme al libro, sono documenti storici, reperti funzionali, una sorta di "insieme archeologico-umanistico" al completo.

La fascetta editoriale, elemento tipicamente primonovecentesco, è uno degli epitesti forse più trascurati ed "effimeri" dell'intera filiera del libro quale *oggetto cartaceo tipograficamente esposto*, ed è anche il meno conosciuto. La sua diffusione in Italia ha inizio nei primi anni Venti del Novecento, come si ricava dalla recensione di Angelo Fortunato Formíggini alla quinta edizione aggiornata e aumentata del *Dizionario Moderno* di Alfredo Panzini (Milano, Hoepli, 1926), ovvero di quella «storia del costume attraverso il sorgere e il tramontare delle parole» che per prima registrò il lemma *Futurismo*, presente a pagina 218 de *L'Italia che scrive* del '26: «Come è detto sulla *manchette*… [*Manchette*: voce francese (…). Il *titolo* vistoso degli articoli sui giornali. Bisognerebbe aggiungere nella sesta edizione: "*La fascetta che gli editori sogliono mettere sui libri per esaltarne i pregi col fine di adescare i compratori*"]. […]», come già pionieristicamente aveva fatto notare Giuseppe Fumagalli alla voce *Manchette* del suo *Vocabolario Bibliografico* (a cura di Giuseppe Boffito e Giovanni De Bernard, Firenze, Leo S. Olschki, 1940, pp. 260-261).

La fascetta editoriale nasce dunque quale elemento strettamente funzionale allo scopo di proteggere il volume, cioè per evitare che venisse aperto e sfogliato anzitempo, per trasformarsi in seguito in quella che sarebbe diventata la sua principale caratteristica: promuovere commercialmente il libro del quale fa intrinsecamente parte. I primi esempi circondavano completamente il volume, e in tal modo sigillandolo, per cui una volta strappate, la sorte delle fascette era segnata: il cestino della carta straccia. In quella forma il volume era così al riparo da manipolazioni, soprattutto in libreria, perché non lo si poteva sfogliare liberamente, non ci si poteva accedere. Negli anni Trenta e Quaranta le fascette diventano, al contrario, elementi molto più comuni e visibili dell'oggetto libro, usate spesso in alternativa della sovraccoperta e, invece che avvolgerlo, esse erano "ancorate" alla copertina e alla quarta di copertina, ripiegandosi all'interno delle alette, per cui il libro poteva essere tranquillamente sfogliato senza doverle per forza sfilare

e quindi danneggiare. Ma la loro sorte, una volta acquistato il libro, era comunque quella di essere separate e, se non conservate all'interno dello stesso a mo' di segnalibro (molto raramente), gettate via. Lo stesso destino che toccherà in gran parte delle biblioteche italiane, almeno sino alla fine degli anni Settanta, alle sovraccoperte; Francesco Barberi a tale proposito scrisse un illuminante articolo segnalando appunto la brutta sorte che nelle biblioteche attendeva la sovraccoperta (*Conservare le sopraccoperte*, in *Biblioteche in Italia: saggi e conversazioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1981).

Per questa ragione le fascette editoriali, soprattutto quelle dei primordi e le più importanti, sono tanto rare e in grado, con la loro semplice presenza, di aumentare il valore economico del volume di un buon trenta per cento. Tra le più ricercate quelle di alcuni volumi futuristi, perché il movimento marinettiano, tra i tanti metodi promozionali adottati, non prevedeva, o molto raramente, l'utilizzo delle fascette. Per questo motivo quelle firmate da Filippo Tommaso Marinetti sono tra le più rare, come ad esempio quella, celebre, per *La cucina futurista* dello stesso Marinetti e *Fillìa* (1932), per *Pour mes femmes* di Nelson Morpurgo (1932), per le *Risate esplosive* di Fernando Cervelli (1933), per *Arte fascista. Elementi per la battaglia artistica* a cura di Fillìa (1927); una delle più ricercate e sconosciute riveste infine *La*



morte della donna (1925), ancora di Fillia. Ma "mitica" è anche la fascetta approntata da Mino Maccari, con un ironico tono da sbruffone, che avvolge l'opera prima di Romano Bilenchi, *Vita di Pisto* (1931), opera in seguito disconosciuta dall'autore, fascetta per la quale i collezionisti sarebbero capaci, direbbe Giampiero Mughini, di vendersi la sorella (come quasi fece lui, che pure non ha sorelle, ma che pagò profumatamente per la sola fascetta, acquistata anni dopo il volume). Per la prima edizione Einaudi del montaliano *Ossi di seppia*, nel 1942, fu pensata una fascetta sobria ed essenziale: «Con questo libro cominciò la poesia italiana contemporanea»; mentre lo stesso editore, per la *princeps* di Cesare Pavese *Lavorare stanca* (1943), scelse: «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea». Davvero unica, nella sua feroce ironia, è poi quella di Augusto Frassineti per il suo *Tre bestemmie uguali e distinte* (1969), che riporta la frase: «Sulla necessità di uccidere i bambini».

Persino un insospettabile Italo Calvino, che dal 1947 dirigeva l'ufficio stampa della Einaudi e che, dal '52 al '59, dirigerà il *Notiziario Einaudi*, si occuperà professionalmente di paratesto, quindi anche delle fascette editoriali. In un suo breve scritto non casualmente intitolato *L'arte della «fascetta»*, pubblicato anonimo sul numero 2 del *Notiziario* del 30 giugno 1952, ci darà prova della sua attenzione verso questo epitesto: «Trovare la frase più adatta per la "fascetta" d'un volume è uno dei più delicati compiti editoriali. Sintetizzare col minor numero di parole e nel modo più suggestivo e pregnante la caratteristica che differenzia un dato libro da tutti gli altri e fa sì che esso debba essere comprato e letto subito, è certo più difficile che scrivere una recensione di quattro cartelle. A sollevarci in questa fatica, e a prender in giro i segreti del mestiere "fascettistico", viene il settimanale parigino *L'Observateur* con un suo concorso a premi di cui sono stati pubblicati i risultati nel numero del 29 maggio. Il concorso consisteva nell'inventare i sottotitoli per otto libri contemporanei, e le "fascette" per sette libri classici. Le risposte sono in gran parte definizioni umoristiche del libro, spesso assai spiritose, specialmente tra le "fascette". Ne riportiamo qui qualcuna delle migliori, che però, a nostro avviso, sono più tra quelle segnalate che tra quelle premiate dalla rivista. […]» (p. 7).

Del resto Calvino, ossessionato proprio dal dover predisporre i "soffietti" (definizione tipicamente giornalistica che gli veniva dall'esser stato per anni redattore a *l'Unità*), qualche anno prima, nel '47, quando ancora curava il *Bollettino di informazioni culturali* sempre dell'Einaudi, aveva scritto proprio sul *Bollettino* (n. 13, 10 gennaio 1948, pp. 7-10), con lo pseudonimo di Enea Traverso, l'autobiografico racconto *Vita segreta di una casa editrice* (ora in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2022, pp. 100-109), dove a un certo punto scrive di sé in terza persona: «[…] Ultimo ufficio quello dei servizi di stampa, dove Italo Calvino emerge

da un mare di ritagli dell'Eco della Stampa e si dichiara preoccupatissimo perché deve trovare in giornata un "soffietto" per la "fascetta" di un libro che sta per uscire. I "soffietti" sono la sua ossessione, ci confessa: ogni volta che gli viene in mente l'idea di un romanzo, pensa per prima cosa al "soffietto" che potrebbe andar bene e l'idea gli sfugge».

Purtroppo sulle fascette editoriali poco e male si è scritto, anche da parte degli storici di editoria e di grafica, ed è un peccato perché esse rappresentano un elemento di primaria importanza anche per lo studio del commercio librario e delle sue pratiche. Tra coloro che se ne sono occupati in maniera approfondita c'è Mauro Chiabrando, che vi ha dedicato l'ampio e documentato capitolo *Effimere fascette* del suo pregevole *Il particolare superfluo. Atlante delle minuzie editoriali* (Milano, Luni Editrice, 2019), e la Libreria Antiquaria Pontremoli di Milano, che recentemente ha pubblicato online il catalogo monografico *Fascette editoriali*.

Una recente innovazione grafica, quasi mai riscontrata in passato, è poi quella della *fascetta d'artista*, elemento che ha perduto del tutto la propria funzione sia strumentale sia promozionale per diventare, essenzialmente, un'*opera grafica originale*, conservata non all'interno ma all'esterno del libro. E l'unica sigla editoriale che abbia sinora intrapreso questa felice sperimentazione grafico-editoriale è la romana Mauvais Livres di Andrea Montanino, che per la collana "Sassifraga", diretta da Valerio Magrelli con grafica curata dal figlio Leonardo, ha chiesto all'artista Pablo Echaurren di realizzare quattro fascette originali, a rivestire, finora, i titoli di Adriano Prosperi, Maurizio Bettini, Chiara Frugoni e Lina Bolzoni. Sono esempi molto belli e interessanti di contaminazione tra fumetto e collage, tipica dello stile dell'artista romano, il maggiore collezionista al mondo di Futurismo. L'artista ha lavorato molto, in passato, per la grafica editoriale, ricordiamo almeno l'iconica copertina di *Porci con le ali* (Rocco e Antonia *alias* Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, Roma, Savelli, 1976); ma è la prima volta che si cimentava con le fascette: «Beh, l'idea è di Valerio Magrelli. È lui che inizialmente mi ha contattato. È un'idea davvero curiosa ed effimera… Ma continueremo. Anche se io avevo deciso che non avrei più fatto copertine. È una proposta così singolare che non potevo sottrarmi». Queste fascette echaurreniane rappresentano davvero una rivoluzione copernicana, dal punto di vista sia storico sia grafico; esse perdono totalmente il loro *status* di supporto promozionale ed effimero, per assurgere al rango di opera grafica d'autore. La loro importanza è ulteriormente attestata dall'editore romano che all'interno dei volumi cita espressamente la presenza della fascetta e del suo autore, ed è la prima volta che ciò accade nella storia dell'editoria del Novecento, e non solo italiana.

Massimo Gatta

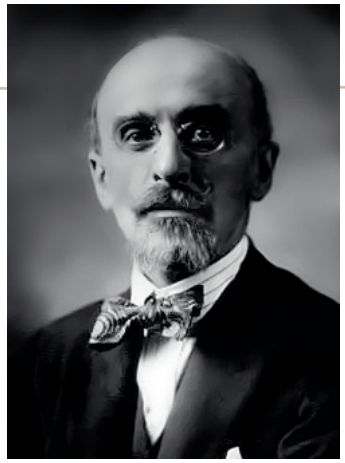
LA "COLLANA ROSSA", UN'ESPERIENZA DI DIVULGAZIONE POPOLARE

LIBRI PER ISTRUIRE LE MASSE

SUPPORTATA DA UOMINI DI DIVERSI IDEALI MA TUTTI DECISI A COMBATTERE L'ANALFABETISMO

di RACHELE LIVRAGHI

Nel 1912 nacque la “Collana Rossa”, collana editoriale di volgarizzazione scientifica, artistica e letteraria promossa da Eugenio Rignano, consigliere delegato dell’Università Popolare Milanese nonché ingegnere e filosofo di formazione positivista, con l’obiettivo primario di fornire un supporto fisico alle lezioni tenute presso tale ente per incentivare la partecipazione dei lavoratori. Il legame risultava essere così stretto che ogni volume era suddiviso in otto capitoli, corrispondenti al numero di lezioni tenute per ogni corso. Nello specifico, tale collana raccoglieva in modo strutturato numerose materie nell’intento di esporle in maniera semplice e sintetica, ma la sua importanza non rimase legata unicamente al mondo universitario. In realtà, fin da subito questi volumetti assunsero pieno valore indipendentemente dalle lezioni universitarie, in quanto divennero per le biblioteche popolari un nucleo fondamentale di libri volti a risolvere l’inadeguata produzione editoriale italiana di testi istruttivi per il popolo. Tale centralità derivò dal diretto interessamento da parte della Federazione italiana delle biblioteche popolari, guidata da Ettore Fabietti, la quale cooperò insieme all’Università Popolare Milanese nella realizzazione di questo progetto, occupandosi della parte amministrativa. Fabietti da anni pubblicava cataloghi volti a consigliare le opere maggiormente adatte per istruire le masse e riconosceva nella partecipazione a tale progetto la possibilità di creare una vera e propria biblioteca di cultura popolare con volumi di carattere tecnico-scientifico idonei sia nel contenuto sia nella forma a persone poco istruite e con tempo limitato da dedicare all’accrescimento della propria cultura. Questi due enti milanesi, esemplari nel loro impegno finalizzato a estendere l’educazione, fin dall’inizio furono sostenuti economicamente da privati cittadini e da istituti pubblici, quali il Comune di Milano e la Cassa di Risparmio, che permisero di costituire in breve tempo un deposito a fondo perduto a fronte delle perdite previste. Essenziale fu anche l’ap-



poggio della Società Umanitaria, costituita nel 1893 e guidata da esponenti di diverse posizioni ideologiche – repubblicani, radicali, liberali democratici e progressisti, socialisti riformisti – accomunati dalla volontà di garantire l'elevazione professionale, intellettuale e morale al ceto popolare assicurandogli appoggio, lavoro e istruzione. Essa sostenne attivamente la "Collana Rossa" sia erogando un sussidio di 10.000 lire, sia impegnandosi ad acquistare ogni anno duemila volumi da utilizzare nelle scuole professionali, nonché da diffondere nella provincia di Milano.

Il successo di questa collana derivò dalla sinergia tra uomini appartenenti a diverse ideologie politiche, anche se i ruoli principali erano occupati da socialisti riformisti, quali lo stesso Ettore Fabietti e Filippo Turati, tutti accomunati dal pensiero positivista evoluzionistico e da una spiccata attenzione per i temi sociali. L'unione di questi fattori comportò la convinzione ottimistica che attraverso un costante lavoro composto da piccole riforme, il singolo cittadino, sia uomo che donna, potesse approfondire la propria conoscenza in modo autonomo e di conseguenza garantire la propria emancipazione e quella delle classi lavoratrici. L'ampia libertà di azione dei socialisti fu resa senza dubbio possibile anche dal fatto che in campo politico, agli inizi del Novecento, vi erano uomini maggiormente propensi a intessere relazioni con chi sosteneva posizioni di sinistra e a collaborare per un comune obiettivo.

Questo progetto rientrava nella sfera delle più diverse esperienze che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, sorsero in Italia sull'esempio dei Paesi occidentali più moderni per affrontare la piaga dell'analfabetismo e dell'inadeguata istruzione della popolazione. Tale attenzione rivolta alle masse non aveva nella maggior parte dei casi carattere caritativo; la loro educazione era ritenuta la principale soluzione per rendere un Paese moderno sotto il punto di vista economico-sociale. La "Collana Rossa" ebbe il merito di estendere il proprio programma all'intera Penisola, complice la collaborazione con la Federazione italiana delle biblioteche popolari che, potendo contare su una diffusione capillare di biblioteche in tutta Italia, si proponeva di aiutare i lavoratori nell'accrescimento della propria educazione attraverso l'accesso libero a quanti più libri possibile. La "Collana Rossa" riprendeva diverse caratteristiche proprie di alcune collane popolari pubblicate da case editrici milanesi, come Treves, Sonzogno e Hoepli, le quali già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento avevano iniziato a produrre opere destinate ai lavoratori, ma si distaccava per gli intenti ultimi non essendo stata creata per generare profitto.

Dall'ambiente favorevole che offriva Milano, la città in Italia con i più alti tassi di scolarità (tanto da registrare nel 1901 il 10,44% di analfabeti sopra i sei anni, contro la media nazionale attestata sul 48,7%), nasceva dunque – come già detto – nel 1912 la "Biblioteca di coltura popolare", meglio nota come la "Collana Rossa", nome derivatole dall'inconfondibile copertina in dermoide rossa. Essa trattava tutti i campi del sapere umano attraverso l'esposizione di nozioni fondamentali, complete di esempi, al fine di agevolare la comprensione di concetti spesso astratti. L'unica grande assente era la religione, la cui esclusione era ritenuta indispensabile per

garantire l'emancipazione intellettuale e morale delle masse popolari. Molto spesso gli autori di questi volumetti erano uomini e donne la cui preparazione e conoscenza della materia trattata erano note e il cui lavoro era sinonimo di qualità; solo per citarne alcuni: Ivanoe Bonomi, Gioacchino Volpe, Arrigo Solmi, Cesare Saldini ed Ettore Romagnoli. I volumi furono pubblicati dal 1912 al 1925 e il programma, impostato in forma enciclopedica, venne suddiviso in tre serie. La prima, intitolata *Corsi organici d'insegnamento*, comprendeva: Astronomia e Geologia, Fisica, Igiene, Scienze economiche, Diritto, Storia e Geografia. La seconda era denominata *Questioni sociali d'attualità*, mentre l'ultima, *Lettere ed Arti*, si suddivideva tra Letteratura e Belle Arti. Tale collana editoriale fu soggetta nel corso degli anni in cui venne pubblicata a continui cambiamenti, spesso in linea con l'evolversi della mentalità dei suoi fautori. Nel 1914, per esempio, furono aggiunte materie come Chimica e Scienze biologiche, e le serie *Tecnologia e storia delle grandi invenzioni*, emblema dell'attenzione posta alle numerose novità e creazioni degli anni tra l'Ottocento e il Novecento, e *Grandi sistemi filosofici e scientifici* poi divenuta *Nozioni generali di scienza e di filosofia*, sinonimo di un'apertura mentale rivolta alle altre filosofie di pensiero. In ultimo, nel 1916 fece la sua comparsa *Capolavori della letteratura italiana e straniera*, ideata per raccogliere i più alti esempi di letteratura dall'antichità agli autori contemporanei. Quest'ultima serie rappresentò un importante cambiamento nei confronti dello stesso ceto operaio; difatti, sin dall'Ottocento la volontà di estendere la cultura alle masse si era espressa quasi unicamente attraverso la diffusione di nozioni tecnico-pratiche, considerate utili sia nella vita quotidiana sia in quella lavorativa e sociale. Con i primi decenni del Novecento, invece, tale sensibilità iniziò a mutare, arrivando a riconoscere piena autorevolezza anche alle opere letterarie poiché ritenute capaci di veicolare valori e insegnamenti utili alla maggior parte della popolazione. Oltretutto questa serie prevedeva un attento lavoro di adattamento dell'opera principale a una versione che mettesse in risalto le parti salienti, aiutando quindi gli stessi lettori ad accedervi, trattandosi molto spesso di letture lunghe e complesse. La stessa suddivisione delle materie all'interno della collana era sintomo di una corrente di pensiero fautrice di un'evoluzione positiva, poiché prevedeva lo svolgersi di un percorso di studi che, partendo dalle conoscenze dell'universo e del mondo naturale, arrivava fino alle più alte espressioni artistiche suggerendo quindi un procedimento migliorativo continuo che, traslato sulle esperienze individuali, idealmente avrebbe accompagnato il singolo lavoratore ad approfondire gradualmente la propria conoscenza.

Come si diceva, il programma della "Collana Rossa" mutò notevolmente nel corso degli anni: se, infatti, con la pubblicazione del primo volume nel 1912 si prospettava la stampa di 49 volumetti, entro il 1925 ne furono stampati quasi ottanta, la maggior parte dei quali con tirature di diecimila copie ciascuno – tirature molto alte se si considera che normalmente le pubblicazioni erano di poco superiori a una media di 3.000-4.000 copie – e, nei casi più apprezzati, con successive ristampe. Questi venivano stampati in diverse tipografie, in prevalenza lombarde e molte di natura cooperativa; tra queste, la Tipografia A. Bari di Como e La Sociale di Mondadori situata a Ostiglia (Mantova). I volumi erano di dimensioni ridotte, non superando i 17 cm di altezza e i 12 cm

di larghezza, e nella maggior parte dei casi venivano rilegati in dermoide, ma alcuni anche in tela rossa.
La "Collana Rossa" fin da subito poté godere dell'appoggio di numerose personalità politiche, e diversi ministeri riconobbero il suo ruolo essenziale nella diffusione della cultura a livello popolare adottando i suoi volumi a tale fine. Per esempio il Ministero degli Esteri e quello della Guerra, interessati a distribuire i volumetti rispettivamente tra gli emigranti e i soldati; o ancora il Ministero dell'Interno, particolarmente interessato a utilizzarli ai fini della propaganda igienica. Una così alta considerazione presso diversi membri del Governo italiano permise a questa collana di rimanere attiva anche negli anni del Primo conflitto mondiale, periodo in cui i costi di stampa e di rilegatura erano aumentati esponenzialmente. Casi esemplificativi furono l'appoggio offerto dal ministro dell'Industria, Commercio e Lavoro, Dante Ferraris, il quale concesse a prezzo ridotto la carta da giornale, e l'interessamento da parte del Ministero delle Poste che nel 1916 acconsentì alla franchigia postale. L'ampia circolazione dei volumi veniva garantita sia dalla diffusione capillare delle biblioteche popolari, sia grazie al loro utilizzo durante le lezioni tenute nelle università popolari. Inoltre, non mancavano la vendita diretta presso le librerie e i chioschi dei giornalai e gli accordi stretti con alcuni giornali, quali *Il Secolo* e l'*Avanti!*.
Tale collana, dunque, riuscì a creare una biblioteca strutturata con un programma organico di divulgazione popolare molto apprezzato in tutta Italia, i cui volumi divennero la risorsa più importante sia per l'emancipazione individuale dei lavoratori e per il miglioramento delle loro condizioni di lavoro, sia per l'emancipazione collettiva dei ceti popolari destinati a costruire uno Stato democratico. Nonostante l'impronta fortemente educativa data dai suoi fautori, i volumetti di maggior successo furono quelli trattanti materie come Scienza teorica, Storia e Geografia.
L'essenza di questa collana editoriale era impregnata dei principi propri dei liberali e dei socialisti riformisti, i quali nel 1926 vennero eliminati da tale progetto a causa del diretto interessamento da parte del fascismo. Difatti il valore di questi volumetti veniva universalmente riconosciuto e, anzi, molti esponenti fascisti li consideravano utili ai fini propagandistici. Nel 1926 la Federazione italiana delle biblioteche popolari venne fascistizzata, iniziando con la sostituzione di Ettore Fabietti a favore di Leo Pollini e continuando con la bonifica delle biblioteche popolari. La direzione della "Collana Rossa" venne affidata a Giuseppe Pochettino ed essa cambiò nome divenendo nota come "Collana Tricolore", assumendo dunque una veste patriottica e abbandonando contemporaneamente il colore rosso, pericoloso perché facilmente associabile a una determinata ideologia politica. Il cambio di direzione comportò una vasta azione di censure ideologiche e morali con la conseguente soppressione di numerosi volumi (particolarmente criticata era la serie *Nozioni generali di scienza e di filosofia*), ma favorì anche la creazione di nuovi testi almeno fino al 1935.

Rachele Livraghi

L'ESORDIO
Nella pagina accanto,
Tempo - Édition française,
a. I, n. 1, 29 marzo 1942.

LA STORIA DI *TEMPO ÉDITION FRANÇAISE* (1942-1943)

L'ARMA SEGRETA DEL DUCE

UN'INIZIATIVA EDITORIALE PER SUPPORTARE LA POLITICA "RISERVATA" DEL FASCISMO IN FRANCIA

di ROMAIN H. RAINERO

Tra i molti studi storici sulla stampa italiana nel periodo del regime fascista, nella sua doppia condizione, monarchica e repubblicana, è stata del tutto ignorata una serie eccezionale di periodici italiani destinati all'estero. Ed è la narrazione di iniziative giornalistiche che riguardano la stampa e i giornalisti nel quadro di una tenace, ancorché redditizia, esaltazione del fascismo e di Mussolini. Quelle molte pubblicazioni, non conosciute, di cui intendiamo rivelare l'importanza, sono state, tutte, gestite dal Ministero della Cultura Popolare (Minculpop), e realizzate con i suoi fondi segreti, al fine di orientare l'opinione pubblica di molti Stati europei, e soprattutto di quella francese, mirando tutte alla propaganda a favore del regime fascista. In un primo momento, si induceva, con laute prebende, alcuni giornalisti stranieri, spesso dei periodici delle varie Destre europee, ad approvare nei loro articoli le indicazioni di Roma. Le varie vicende di "arruolamento" di giornalisti stranieri sono state poco ricordate, ma pure, ricordate, nel regime del primo fascismo. Ma ciò che in queste note mi preme ricordare è un'iniziativa di propaganda mai ricordata e assai diversa dalle precedenti. E cioè, in un secondo momento e col favore di un evidente disordinato quadro politico. Tutto ebbe inizio allorquando Mussolini, alla ricerca di una maggiore popolarità sua e dell'Italia fascista presso la popolazione dell'alleata Germania, ritenne opportuno accettare il suggerimento del Minculpop di realizzare un periodico italiano per i lettori tedeschi.
Si tratta di una storia occulta che si collega a un editore milanese, Arnoldo Mondadori, che fu scelto per realizzare questi propositi. La scelta non era casuale, ma si avvaleva di due considerazioni. La prima era dominata dall'antica e collaudata collaborazione di quell'editore con gli organi della propaganda; tra l'altro, per evocare le affinità passate, citiamo la storia del testo unico per le classi delle scuole elementari, imposto dal regime

dal 1929 al 1943. La seconda prova è il fatto che Arnoldo Mondadori aveva da poco pubblicato, il 7 giugno 1939, con sovvenzioni del governo, la rivista *Tempo* che era il *pendant*, la replica italiana, del famoso rotocalco statunitense *Life*. La rivista *Tempo* non era l'unica tra le riviste "tradizionali" italiane, fedeli alle direttive della propaganda, che ne finanziava le edizioni. Era questo, il primo rotocalco italiano ad avere, grazie a innovative tecniche editoriali, un'eccezionale diffusione presso i lettori italiani. Con formato gradevole e con articoli "ispirati", spesso illustrati con fotografie a colori, aveva una tiratura di 100-170mila copie, ed ebbe subito un enorme successo di vendita. Proprio questi risultati indussero il Minculpop, diretto, dal 31 ottobre 1939, da Alessandro Pavolini, a offrire all'editore milanese di realizzarne, a metà del 1940, un'edizione in lingua tedesca. Secondo questa proposta, che aveva origine direttamente dalle direttive di Mussolini al ministro, un'edizione tedesca del *Tempo* rientrava nei propositi della propaganda presso la Germania per magnificare le realizzazioni dell'alleata Italia e del suo capo. Lautamente sostenuta da segreti finanziamenti delle autorità romane, all'edizione tedesca, subito realizzata, arrise un notevole successo, con 550mila copie stampate di cui 370mila vendute. Questa mia ricerca non riguarda la "corruzione" di assoldati giornalisti italiani e stranieri per articoli sui loro giornali, bensì la pubblicazione, destinata a ben sette Stati, di un periodico "indipendente" italiano, nelle varie lingue, che ha interessato in piena Seconda guerra mondiale, dopo la Germania, la Francia, la Grecia, la Romania, la Croazia, la Spagna e l'Albania. Frutto della volontà ufficiale di Roma di confermare il progetto di una *Nuova Europa*, vi era, corollario a questa iniziativa, la necessità di varare una "politica dolce", specialmente con la Francia di Pétain, politica che pubblicamente Mussolini andava affermando. Significativi da ricordare due elementi, a conferma di quelle intenzioni palesi: il primo riguarda la liquidazione dei CAUR (Comitati d'azione per l'Universalità di Roma) e il secondo lo scioglimento dei GAN (Gruppi d'Azione Nizzarda). La fine dei CAUR avvenne senza clamori nel 1939. Quanto alla fine dei GAN, che tanti problemi avevano creato alla CIAF (Commissione Italiana di Armistizio con la Francia), il segretario del Partito nazionale fascista ne dichiarò l'imme-

LA FRANCE
a compris

diato scioglimento il 19 giugno 1943. Il fascismo con queste sofferte decisioni dava così la prova che l'Italia giocava la carta con la massima onestà, abbandonando progetti e miti che ormai appartenevano a un passato del tutto superato.

Questo nuovo corso era frutto di una certa sudditanza di Mussolini a seguire i propositi tedeschi di "politica dolce" che il diplomatico tedesco Otto Abetz aveva da poco inaugurato con Vichy e con Parigi. Questa nuova politica era tuttavia accompagnata da una *realtà segreta* la quale, ligia agli antichi intendimenti, diceva ben altro. Infatti, vi era, dietro la politica ufficiale, una seconda politica *vera e segreta* che rinnegava quella "dolcezza" e che riaffermava ben altre idee.

Frutto di questa situazione, la tendenza, che si può attribuire alle varie edizioni straniere del *Tempo*, risulta nel manifestare ulteriormente l'incertezza e l'ambiguità dei propositi del duce, e questo soprattutto era il caso del *Tempo - Édition française*. Con questa politica, la CIAF e lo stesso duce sembravano aver deciso di abbandonare le vecchie posizioni rivendicazioniste, ma, al di là di quelle conclamate affermazioni, nella documentazione segreta ne troviamo altre, di diverso tono. L'origine della conferma di questa duplicità si trova negli incontri "segreti" di Mussolini con il capo della CIAF, il generale Arturo Vacca Maggiolini, quasi sempre alla presenza del capo di Stato Maggiore, il generale Ugo Cavallero, a Roma, che illustrano precise direttive del duce a proposito di questa nuova politica fascista nei confronti della Francia. Questi incontri furono dieci, dal 12 luglio 1941 al 12 febbraio 1943, e tutti confermano questa situazione a dir poco equivoca.

Sono resoconti di enorme importanza che rivelano molti aspetti della vera posizione del duce e della doppia natura della sua politica. Nel resoconto del primo incontro, in una postilla ultrasegreta, si dava un significato a quella politica "dolce": il suo vero intento era di tranquillizzare la Francia scegliendo una politica del sorriso finalizzata a una *morfinizzazione* delle autorità di Vichy. Non si trattava, per niente, di rinunciare alle rivendicazioni del 30 novembre 1938, ma soltanto di guadagnare tempo, in attesa della "sicura" vittoria dell'Asse, per realizzarle, inducendo i francesi a credere a questa rinuncia nel quadro della *Nuova Europa*. Dichiara Vacca Maggiolini nel resoconto del colloquio del 12 luglio 1941: «[Il duce] mi ha tranquillizzato circa il contegno e le intenzioni del Führer verso la Francia e verso di noi; necessità contingenti inducono il Führer a mantenere col governo di Vichy atteggiamento conciliante, ma si tratta, per l'appunto, di semplice necessità contingente: a guerra finita, la Francia dovrà pagare duramente lo scotto della sua politica tenacemente e costantemente ostile alla Germania ed all'Italia. Se la Francia ritiene di potersi rifare ora, a buon mercato, una verginità si sbaglia di grosso!». Nel terzo incontro, del 5 settembre 1941, Mussolini

In questa pagina, Raffaele Carrieri, *Massimo Campigli*, in *Tempo - Édition française*, a. I, n. 4, 30 aprile 1942, pp. 24-25. Nella pagina accanto, *La France a compris*, in *Tempo - Édition française*, a. I, n. 3, 16 aprile 1942, pp. 34-35.

afferma: «i tempi non appaiono maturi per addivenire ad accordi con la Francia, che desiderava concludere sulla base di concessioni territoriali che la compensino delle nostre rivendicazioni territoriali». E ancora: «bisogna che la Francia non ci dia alcuna noia […]. Occorre dunque morfinizzare la Francia perché stia tranquilla. Spetta a Voi [Vacca Maggiolini] destreggiarVi abilmente per ottenere lo scopo». Più tardi, nell'ottavo incontro del 17 settembre 1942, tale tesi veniva ribadita con forza: «In questo momento, ve lo ripeto, dobbiamo lasciare tranquilla la Francia!». Successivamente, il duce ripeté questi segreti concetti, con ulteriori cenni sui vantati tornaconti di una simile politica. Le menzogne e i veri fini di questa politica erano nascosti da un apparente dialogo distensivo. In tutti gli incontri, dal primo all'ultimo, emerge l'inganno della politica dell'Asse nei confronti del governo Pétain, la vera natura di questi "nuovi" rapporti appare evidente.

Non rientra nella nostra odierna ricerca lo studio dell'insieme di queste problematiche (a tal riguardo, mi permetto di rimandare a *Mussolini e Pétain. Storia dei rapporti tra l'Italia e la Francia di Vichy (10 giugno 1940-8 settembre 1943)*, 2 tomi, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, 1990-1992). Le uniche attenzioni storiche su questi aspetti che sono state finora pubblicate riguardano soltanto, oltre alla storia degli organi della CIAF, il problema degli ebrei, vittime delle leggi razziali di Vichy, ma anche, in parte, salvati dalle stesse attività ufficiali dell'Italia. I risvolti oscuri di quel periodo non sono mai stati oggetto di approfondite ricerche. E ciò vale sia per il *Tempo - Édition française*, sia per le altre sei edizioni destinate all'estero, delle quali, peraltro, pare scomparsa ogni traccia.

Il primo fascicolo dell'edizione francese reca la data del 29 marzo 1942, e la sua consultazione poteva essere magari utile per meglio illustrare l'iniziativa. Invece, in questo numero 1, la tradizionale *Presentazione* della nuova rivista manca totalmente. La rivista non fece, in quelle sue prime pagine, alcun cenno circa gli obiettivi del nuovo periodico. Invero l'editore aveva preso Mussolini alla lettera, e cioè di realizzare una rivista di puro intrattenimento e non di occasioni di riflessione politica. Difatti, in questo fascicolo, non vi è nessuna vera e propria dichiarazione nei riguardi degli intenti politici della rivista, salvo l'immagine della copertina, con la fotografia di un incrociatore italiano, in alto mare, in atto di sparare dai suoi molti cannoni, fotografia che si accompagna a una breve didascalia: «È la Marina Italiana che ha permesso il traffico con la Libia». Infine, soltanto nella terza pagina, un asterisco, in posizione modesta quasi di *Nota bene* della copertina: «In lotta contro la potente flotta inglese, la Marina Italiana protegge i convogli destinati al rifornimento e ai trasporti delle truppe armate dell'Asse in Africa. La supremazia nel Mediterraneo, di cui Londra

ama vantarsi, è solo un sogno, grazie all'eroico sforzo della nostra Marina. Per molti mesi, le unità italiane hanno solcato il Mare Latino, annullando i piani del nemico. E vale affermare che ad essa debbono gli eroi d'Africa se i carri armati, i viveri e le armi sono giunti fino a loro in quantità sufficiente per sconfiggere le forze imperialiste inglesi in Cirenaica».

Solo in questa breve dichiarazione contenuta nel primo fascicolo, pubblicata in corsivo e a piccoli caratteri, si rivelavano gli intenti politici della rivista. In palese ossequio alle esigenze del governo, che ne pagava generosamente editori e giornalisti, era solo un occulto messaggio di esaltazione della guerra italiana che si voleva trasmettere agli ipotetici lettori francesi. E costoro non potevano, secondo questi intenti ufficiali, non apprezzare l'insieme di una rivista che loro appariva, in tutte le altre pagine, solo una ghiotta occasione di leggere articoli di turismo, saggi poetici, di geografia, di cinema, di letteratura e notizie di interesse vario, lontani tutti, dalla guerra in corso.

Solo in un paio di altri casi, vi furono delle eccezioni. Infatti, non era di certo nella linea abituale della rivista, quanto vi era nel numero 3 del 16 aprile 1942, nel quale veniva annunciato con soddisfatto titolo *La Francia ha capito*, come se l'iniziativa, appena iniziata, avesse già offerto concreti risultati politici presso i lettori francesi, nel demolire le tendenze a denigrare l'Asse e nell'allinearsi alla lotta contro il comunismo. Prendendo lo spunto da una *Mostra* itinerante di propaganda, dal titolo *Il bolscevismo contro l'Europa*, si ribadiva che oramai i francesi avevano capito che, nella lotta contro questa ideologia, solo l'Asse aveva in pugno una sicura vittoria. Nell'articolo, tali tesi ideologiche venivano denunciate quale elemento negativo contro il quale si stava mobilitando anche l'opinione pubblica della Francia. La rivista esaltava, con questa convinzione, la sua vera natura di propaganda che, per questa prima e unica volta, appariva definitivamente dichiarata: «Si può oggi affermare con certezza e in piena coscienza, che il bolscevismo è irrimediabilmente negativo. Per troppi anni si è nascosto nel mistero esercitando sulle masse una specie di seduzione mentre invece, nei Paesi in cui ha trionfato per debolezza del governo, ha prodotto solo disastri. […] Il "Paradiso Bolscevico" è uno dei tanti luoghi comuni che fortunatamente son scomparsi, dal 1922 ad oggi. "L'opera di incivilimento" compiuta dai "rossi" nei regimi bolscevichi è stata finalmente smascherata […] anche dai Francesi […]. Essi capiscono ora perché, da vent'anni, uomini illuminati tentano di combattere le forze deleterie di questo movimento. […] Esistono prove evidenti degli orrori spaventosi e delle molte atrocità commesse in questo *paradiso* che non ha più nulla di misterioso, […] tutti comprendono ciò che è in realtà questo mondo dominato da una banda di criminali "rossi" contro la quale si è eretta l'Europa» (p. 34).

Non deve sembrare inutile osservare, come questi giudizi di un "consenso francese" fossero del tutto inventati di sana pianta dalla propaganda, e per convincersi della loro inconsistenza, basterebbe rileggere le parole di molti resoconti del presidente della CIAF, il quale non esitava ad affermare ripetutamente che «i Francesi non ci amano» e «non amano l'Asse». E, nell'ultimo colloquio, del 12 febbraio 1943, a una richiesta

Qui sotto, *L'assistance et la prévoyance sociale*, in *Tempo - Édition française*, a. I, numéro spécial 17-18, 5 novembre 1942, p. 23.

L'ASSISTANCE ET LA PRÉVOYANCE SOCIALE

del duce sullo «spirito attuale» della Francia, Vacca Maggiolini non ebbe esitazioni nell'asserire: «Odia i Tedeschi e noi, ci odia anzi sempre più».

I redattori pur di continuare la golosa occasione di essere lautamente retribuiti, con articoli vari, tra il costume e il turismo, non mancavano di ubbidire alla volontà superiore. Si veda, per esempio, il fascicolo numero 13 del 6 agosto 1942 che aveva in copertina un'allegra coppia in bicicletta intenta ad ammirare un lago italiano, e nelle pagine un articolo sul turismo, *I laghi italiani*; e quindi su Parigi sotto l'occupazione tedesca con *Notti oscure*. Non mancavano poi due articoli del famoso giornalista-viaggiatore Luigi Barzini sulla *Tailandia* e su *Le corride in Spagna*. Altri articoli nei fascicoli successivi del noto giornalista Emilio Canevari, come *Le tappe della Vittoria*, sull'ennesima rioccupazione di Tobruk da parte delle truppe italo-tedesche, che fu senza domani. Da notare che la regola del silenzio non subì alcuna eccezione: l'occupazione italiana della Provenza dell'11 novembre 1942 passò inosservata e così pure lo sbarco in Marocco delle truppe americane e la finale disfatta italo-tedesca nel Nordafrica, fino alla resa di Capo Bon del 13 maggio 1943: il fascicolo numero 29 del 20 maggio 1943 non ne parla proprio; in quelle pagine, *La vita a Montmartre* e *La storia del parapioggia*!

La rivista non seguiva le norme *ufficiali* del Minculpop, di propaganda, bensì le direttive *segrete* dettate da Mussolini e dal presidente della CIAF, sulla "politica dolce": un vero imbroglio. Apparvero quindi inutili i "cordiali" rimproveri al direttore della rivista, Alberto Mondadori, ripetutamente espressi dapprima dal capo di Gabinetto del ministro, Luciano Celso, e poi, il 27 gennaio 1943, dallo stesso ministro Pavolini, il quale evidentemente non era stato messo al corrente del vero significato della rivista. In un messaggio dal quale emerge quel dialogo tra sordi a proposito della natura della rivista, il ministro le reclamava una maggior attenzione al ricordo delle rivendicazioni e alla diffusione dell'idea fascista; dopo aver letto il numero 19 del 3 dicembre 1943, egli protestava, sempre con "cortesia", il fatto che la rivista, nei suoi vari contenuti, pareva più una rivista francese che quella rivista fascista che si aspettava il Minculpop. Ma, da parte dell'editore, non vi furono risposte.

D'altra parte, i dati precisi riguardo alle vendite della rivista in Francia non furono mai resi noti. Il Minculpop si accontentò di quelli sulla sua tiratura, ma mai li controllò. La modesta influenza della rivista sull'opinione dei francesi si può intuire dalle molte affermazioni *sincere* che il presidente

della CIAF fece nei suoi ultimi incontri "segreti" con Mussolini circa l'umore dei francesi della Provenza occupata nei confronti dell'Italia.
Oramai, la rivista si avviava verso una ingloriosa conclusione che il numero 33 del 15 luglio 1943, l'ultimo pubblicato, non parve per nulla prevedere. L'ultimo episodio politico generale dell'Italia, definitivamente grave che segnava la fine di Mussolini e del suo regime, portò alla rapida chiusura dell'avventura francese del *Tempo*. E anche delle altre sei edizioni. Fedele alla sua tradizione, lungi dal fare discorsi seri vista la gravità del momento, nel suo ultimo numero la rivista dedicò il suo *incipit* a un elogio della bicicletta.
Sarebbe interessante analizzare l'intera collezione dei 33 fascicoli della rivista. Ma il nostro impegno è di più modeste ambizioni: non si trattava di seguire i vari contenuti nel quadro di un periodo così difficile per l'Italia, ma di segnalare ben sette iniziative editoriali che, da una parte arricchiscono le nostre conoscenze sull'ultima fase della propaganda fascista e, in secondo luogo, riferiscono di un'attività occulta e occultata di un disinvolto editore, Arnoldo Mondadori, impegnato ad essere un fedele collaboratore del fascismo nelle sue due versioni con lauti tornaconti. Va detto anche che il caso Mondadori non è stato l'unico, anche se fu il più importante e, emblematicamente, ricorda tutti gli altri.
Infatti, la vicenda economica-editoriale di Mondadori non si concluse con la fine del regime: dopo l'armistizio, egli si legò alla Repubblica Sociale Italiana (RSI) che il duce aveva creato nel Nord, con l'ausilio di Hitler. E in quello pseudo Stato, tornò a collaborare con il nuovo ministro della Cultura Popolare, Fernando Mezzasoma. A questo punto, la testimonianza di Krimer (Cristoforo Mercati), già responsabile della propaganda della RSI, ci è preziosa: «Dal luglio '44 all'aprile '45, alcune pubblicazioni propagandistiche apparvero con la sigla della Casa Editrice Mondadori (della quale ero direttore editoriale)». In particolare, egli ricordava che il più importante tra i numerosi volumi pubblicati fu, naturalmente, quello di Mussolini: *Storia di un anno. Il tempo del bastone e della carota* (1944). Sempre del duce, si stampò la raccolta completa,

revisionata nei testi, dei discorsi pronunciati nei diciotto mesi della Repubblica Sociale. Il volume, pronto il 21 aprile 1945 col titolo *Per la resurrezione della Patria*, non giunse mai alle librerie, venne distrutto nei giorni successivi al 25 aprile. Più di duecento pubblicazioni, alcune delle quali di modeste proporzioni, altre corpose, come *Ecco gli Ebrei*, di 192 pagine, furono il frutto di quel disinvolto "saccheggio del denaro pubblico" che cessò solo dopo la Liberazione e il crollo della RSI.

Si deve altresì accennare a un'altra collezione di volumetti, la "Bibliotechina d'attualità". Volumetti di formato tascabile, di 16, 32 e 64 pagine, venduti a migliaia nelle edicole a 2 lire. Ne furono stampati 22. Fra i titoli che raggiunsero due o tre edizioni, si ricordano: Ardengo Soffici, *Il comunismo e l'italiano* (I edizione: 1944); Fabio Tombari, *Lettera aperta a Benedetto Croce* (1944); *La Massoneria contro l'Italia* (1944); Paul Gentizon, *L'esempio di Mussolini* (1944); Angelo Tarchi, *La socializzazione: caposaldo inespugnabile* (1944). Il duce seguiva da vicino quest'attività editoriale, in cui tutti i volumi apparvero con la Casa Editrice Mondadori, della quale, sovente, non compariva la sigla, ma altre di pura finzione.

Dopo il 25 aprile, per il terrore che gravava al Nord, quasi tutte le pubblicazioni della Repubblica Sociale furono distrutte. Ecco perché oggi sono pressoché introvabili, raggiungendo prezzi d'affezione altissimi. A seguito della Liberazione, rientrato in Italia dalla Svizzera, ove si era rifugiato nel 1943 insieme ai figli Alberto e Giorgio, Mondadori giunse a evocare una «attività antifascista clandestina» contro il regime fascista e contro la RSI. Riprese, senza aver problemi, a partire dalla tipografia di Verona, la sua attività di editore a Milano. Nessuno protestò contro questo suo millantato antifascismo e, grazie a compiacenti testimonianze, neppure le autorità del nuovo regime italiano preposte con una Commissione parlamentare per gli illeciti arricchimenti, istituita da Badoglio all'indomani del 25 luglio 1943, che però non ebbe continuità. Sarà ripresa nel 1944, quando la clamorosa apertura di Togliatti a Badoglio consentì la formazione di un nuovo governo, anch'esso di breve durata. Con il CLN, finalmente l'inchiesta approdò alla rottura netta con il passato, rientrando nel programma delle sanzioni contro il fascismo. Ma, negli anni successivi, con il mutare del clima politico, le inchieste furono derubricate a reati fiscali e passate al Ministero delle Finanze, in vista di controlli e di concordati che si risolveranno con il recupero del solo 10 per cento della cifra accertata degli arricchimenti. In conclusione, gli inquirenti di questa Speciale Commissione Parlamentare istituita per denunciare e perseguire i "profittatori del regime fascista", lavarono Mondadori da ogni sospetto. Per costoro, la cifra totale delle varie voci, rese pubbliche da un Rapporto promosso dalle autorità americane dopo l'occupazione di Roma, fin dal giugno 1944, non era determinante. Eppure, per Mondadori, le cifre di queste attività editoriali "fasciste" erano state, secondo i documenti del Minculpop, piuttosto rilevanti, e cioè di lire 47.191.280. A rivelare tale ammontare sono stati infatti i risultati conteggiati da un'inchiesta del Psychological Warfare Branch (PWB) degli Alleati, che confermava le cifre riguardo a Mondadori ricordando anche che gli esborsi del Minculpop per la propaganda erano stati molto elevati, superando il mezzo miliardo di lire; dei 906 fruitori, non mancava il nome con il relativo "premio", ma ogni cosa venne dimenticata.

Romain H. Rainero

RITRATTO DI UNO SCRITTORE POST RIVOLUZIONE
Nella pagina accanto, Andrej (Klimentov) Platonov agli inizi del Novecento e a metà anni Trenta.

ANDREJ PLATONOV E L'ODISSEA DI UN'OPERA *TAMIZDAT*

STORIA DI UN ROMANZO

DALLA "BOCCIATURA" DI GOR'KIJ ALL'APPRODO IN FRANCIA DI UN'OPERA SOVIETICA DI ROTTURA

di GIUSEPPINA LAROCCA

«Come vorrei poter assomigliare a Platonov, che nel pieno della sua disgrazia, della sua miseria, della sua impossibilità a esprimersi e a esistere, scriveva: "Ben poco occorre per il molto… Una qualunque vita umana è del tutto sufficiente per compiere qualunque opera pensabile e per godere pienamente di tutte le passioni. Chi non ne ha avuto il tempo, non lo avrebbe avuto neppure se fosse immortale" […]» (Pier Paolo Pasolini, *Andrej Platonov*, Il villaggio della nuova vita, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, tomo II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1999, p. 1737).
Così scrive nel 1973 Pasolini dopo aver letto *Čevengur*, o meglio, *Il villaggio della nuova vita*, la traduzione italiana uscita per Arnoldo Mondadori nel 1972 in versione ridotta – l'unica disponibile allora – a cura di Marija Olsuf'eva. Pasolini è affascinato dal mondo platonoviano per la costante attenzione verso gli ultimi, gli estromessi, gli emarginati, ben rappresentati in quel romanzo che in Unione Sovietica non era stato accolto e che dovette attendere la fine degli anni Ottanta per una prima edizione in patria, seppur parziale. Scritto negli anni Venti, ma pubblicato in URSS solamente in epoca gorbačëviana dopo una serie di intricate vicissitudini editoriali in Europa e negli Stati Uniti, *Čevengur* è un affresco lucido, lirico, ma contemporaneamente tragico di un Paese che vive il conflitto civile negli anni del cosiddetto comunismo di guerra. Centro della narrazione è un viaggio intrapreso da un giovane ragazzo orfano, Aleksandr Dvanov, Saša, verso un villaggio a cui Platonov attribuisce il nome allegorico di Čevengur. Si tratta di un toponimo difficilmente traducibile tanto che nell'edizione integrale italiana, data alle stampe per la prima volta nel 2015 a cura di Ornella Discacciati, il titolo rimane invariato. Sull'etimologia di *Čevengur* gli studiosi hanno aperto un lungo dibattito ancora lontano dal considerarsi concluso. Per alcuni il toponimo deriva da una commistione

di luoghi reali riconducibili principalmente alla regione di Voronež, a sud di Mosca, terra natia di Platonov a cui lo scrittore ha sempre rivolto il suo ricordo. *Čevengur* potrebbe infatti richiamare i suoni di Bogučar, un distretto di Voronež, e di Karačan, uno dei fiumi del medesimo governatorato. Altri invece sostengono che potrebbe trattarsi di una parola composta formata dal sintagma *čeven-*, probabilmente rielaborazione della parola russa *črevo* ("grembo, utero"), e *-gur* che in lingua farsi ha il significato di "tomba". *Čevengur* avrebbe quindi l'accezione di tomba nel grembo, nell'utero. Un'immagine, una dicotomia che condensa vita e morte, temi onnipresenti nella poetica platonoviana in cui il ruolo della maternità, della vita legata alla terra e il ruolo della tomba, come simbolo e veicolo del messaggio cristiano, tornano in molti racconti e romanzi. Čevengur è il luogo verso cui Saša Dvanov si dirige alla ricerca della terra felice, una sorta di paradiso terrestre che rimanda alla terra promessa di chiara matrice biblica e a cui Platonov allude anche in altri racconti come *Džan*, scritto poco più tardi, nella prima metà degli anni Trenta.

La storia del testo

Una prima questione che riguarda da vicino *Čevengur* è l'aspetto testuale ed editoriale, ma che in realtà tocca buona parte del patrimonio manoscritto di Platonov, ancora oggi sotto la lente scrupolosa di studiosi e ricercatori alle prese con i numerosi nodi sull'edizione dei testi. Molti suoi racconti sono stati pubblicati in versione censurata o ridotta e molte sono le versioni prodotte dallo scrittore. Anche *Čevengur* non è estraneo a questa tipologia di problematica. Una prima redazione incompiuta con il titolo *I costruttori del paese* (*Stroiteli strany*) viene scritta nell'estate 1927 e annunciata da Platonov in una lettera dell'autunno 1927 al giornalista Georgij Zacharovič Litvin-Molotov, "sponsor" di Platonov, fra i primi lettori dei suoi testi e redattore della casa editrice La giovane guardia (Molodaja gvardija). *I costruttori del paese* verrà pubblicato per la prima volta solo nel 1995 a cura dello studioso pietroburghese Valerij V'jugin.

Nel 1928 sulla rivista *Terra vergine rossa* (*Krasnaja Nov'*) escono due frammenti del futuro romanzo: *Le origini di un artigiano* (*Proischoždenie mastera*) e *Il discendente di un pescatore* (*Potomok rybaka*). Il primo – *Le origini di un artigiano* – viene nuovamente dato alle stampe nel 1929 e diventerà il primo capitolo di *Čevengur*; si tratta di una narrazione in cui si propongono alcuni momenti chiave del romanzo, ossia la storia di Zachar Pavlovič, una sorta di padre adottivo di Saša, l'incontro con il ragazzo, le vicissitudini personali dello stesso Saša, accolto in una numerosa famiglia contadina in chiara situazione di indigenza. *Le origini di un artigiano* si presenta come un frammento di un grande *Bildungsroman* in cui il personaggio di Saša è oggetto di ripensamenti, trasformazioni ed esperienze che lo segnano profondamente. Sin da subito il testo riceve molteplici critiche, come del resto accadrà di lì a pochi anni ad altre opere platonoviane quali *A buon pro. Cronaca di contadini poveri* (*Vprok. Bednjackaja chronika*, 1931), tacciata di controrivoluzione. *Le*

LA PRIMA VERSIONE ITALIANA

Nella pagina accanto, la copertina della prima traduzione italiana di *Čevengur*, con il titolo *Il villaggio della nuova vita*, a cura di Marija Olsuf'eva, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1972.

origini di un artigiano viene considerato espressione di uno scrittore piccolo borghese, un racconto contro il proletariato in cui i personaggi si dimostrano inetti, incapaci di cambiare il mondo, degli uomini superflui che non hanno alcun impatto sulla nuova società in costruzione. Nel 1929 Platonov consegna il testo finale all'autorevole Maksim Gor'kij, nella speranza che quelle pagine a lui molto care possano vedere la luce. Pur apprezzando il tentativo di creazione di una società comunista e pur intuendone la profondità della trama, Gor'kij manifesta le proprie perplessità sulla pubblicazione del testo e scrive un'accorata lettera a Platonov, demotivandolo e preannunciando la censura a cui verosimilmente il romanzo sarebbe stato sottoposto: «Lei è senza dubbio un uomo di talento, ed è indubbio il fatto che la sua lingua sia una lingua originale. Il Suo romanzo è estremamente interessante, il suo difetto tecnico è l'eccessiva lunghezza, l'abbondanza di "conversazioni", la dissimulazione e la sfocatura dell'"azione". Questo si nota in maniera molto evidente sin dalla seconda parte del romanzo. Ma, nonostante gli innegabili meriti del Suo lavoro, non credo che il testo verrà stampato o pubblicato. Ciò che lo impedisce è il Suo stato d'animo anarchico, tipico apparentemente della natura del Suo "spirito". Che Lei lo abbia voluto o no, ha attribuito alla realtà che svela un carattere lirico-satirico, il che, ovviamente, è inaccettabile per la nostra censura. Nonostante tutta la tenerezza del Suo atteggiamento nei confronti dei personaggi, essi vengono dipinti in modo ironico, appaiono al lettore non tanto dei rivoluzionari quanto degli "eccentrici" e dei "semi-intelligenti". Non dico che questo sia stato fatto in modo consapevole, ma è stato fatto, questa è l'impressione del lettore, cioè la mia. Può darsi che sia solo un mio timore» (lettera di Gor'kij a Platonov, 18 settembre 1929).

Čevengur viene così riposto nel cassetto e l'autore non vivrà abbastanza per vedere la pubblicazione di quel testo unico, potente, a tratti disarmante. Sebbene l'opera conosca nell'URSS chruščëviana una nutrita serie di ripubblicazioni parziali e frammentarie, di fatto dovrà aspettare il 2009 perché possa essere data alle stampe in Russia nella sua versione integrale. Come tutti i testi di grande valore letterario ed estetico, però, *Čevengur* non passa inosservato e negli anni Settanta, nel clima rigido della stagnazione brežneviana, varca i confini dell'Unione Sovietica arrivando a Parigi, presso la casa editrice YMCA-Press, da anni impegnata nella pubblicazione di opere considerate non ufficiali o censurate in URSS nonché di testi dell'emigrazione russa. Nel 1972, nella capitale francese, su iniziativa del celebre slavista Michail Geller, esce per la prima volta in volume e in lingua russa *Čevengur*, straordinario romanzo dalla portata unica come lo definiranno molti recensori. Si tratta ancora una volta di una versione ridotta dovuta all'unico manoscritto sino ad allora conosciuto, giacché, come si scoprirà più tardi, *Čevengur* aveva conosciuto diverse redazioni. Nonostante questo, tuttavia, un primo *Čevengur* viene reso disponibile al pubblico lettore e compie, anche se parzialmente, la volontà di quel trentenne scrittore che si era rivolto a Gor'kij convinto dell'effettiva possibilità di edizione del testo. YMCA-Press consente a *Čevengur* una prima vita, facendolo diventare uno dei numerosi esempi di *tamizdat*, di pubblicazione oltre i confini sovietici che interessa anche altri capolavori platonoviani come *Lo sterro* (*Kotlovan*, inizio anni Trenta), opere teatrali come *Le piccole 14 izbe rosse* (*14 krasnych izbušek*, 1933)

e celebri romanzi quali *Il dottor Živago* di Boris Pasternak e opere come *Requiem* di Anna Achmatova. Sin da subito *Čevengur* attira l'attenzione della comunità emigrata e accademica internazionale e sempre nel 1972 vengono stampate le traduzioni in francese (*Les herbes folles de Tchevengour*, a cura di Cécile Loeb, Paris, Stock) e in italiano (*Il villaggio della nuova vita*, a cura di Marija Olsuf'eva, Milano, Arnoldo Mondadori Editore), l'anno successivo una versione in svedese (*Don Quijote i revolutionen*, Stockholm, Norstedts) e poco più tardi, nel 1978, una traduzione inglese (*Chevengur*), stavolta basata sulla versione integrale del testo, per la casa editrice americana Ardis di Ann Arbor (Michigan), a cura di Anthony Olcott. Le recensioni entusiaste all'edizione in lingua e alle traduzioni assicurano a Platonov un primo e meritato successo in Occidente che non si arresterà e porterà alla pubblicazione e traduzione di ulteriori opere.

La struttura, i temi e i personaggi

La struttura di *Čevengur* è assai singolare per il genere del romanzo sovietico di fine anni Venti, perché recupera tracce di tipologie diverse desuete nell'URSS staliniana che si prepara gradualmente al Congresso degli scrittori del 1934 e all'affermazione del realismo socialista. In *Čevengur* si desumono temi e situazioni del romanzo picaresco, si ravvedono echi del romanzo epico-cavalleresco, ma si rintracciano anche elementi del folclore e soprattutto si registrano aspetti tipici del romanzo di formazione. Alla storia di un eroe pronto a lottare e sacrificarsi per la causa bolscevica, uno dei punti chiave su cui poggia la poetica del realismo socialista dagli anni Trenta in poi, *Čevengur* sostituisce le avventure di un protagonista completamente differente: l'orfano Saša diviene un mendicante, si ritrova nel vortice di una serie di vicende indipendenti dalla sua volontà alle quali spesso assiste inerme, interrogandosi sul proprio destino e su quello dei suoi compagni di viaggio. Prosegue il suo percorso di crescita e assume i tratti di un eroe in formazione a cui si unisce una sgangherata masnada di personaggi.

Sebbene non abbia capitoli né titoli, *Čevengur* può essere suddiviso in tre sezioni: una prima parte introduttiva che si presenta come un prologo sull'infanzia e l'adolescenza di Saša; una seconda parte centrale in cui domina il racconto sulla vita del ragazzo, i suoi nuovi incontri e le nuove sensazioni che comincia a sperimentare (amore, amicizia, perplessità, speranze, delusioni), e una terza parte conclusiva, la più cospicua, riguardante l'auspicato arrivo di Saša e dei suoi compagni a Čevengur nonché la vita presso il villaggio. La prima sezione del romanzo è la fonte da cui ha origine tutta la trama successiva. I temi e i personaggi principali che attraversano l'opera hanno qui la loro origine, in particolar modo due questioni primarie all'interno del testo e di tutta l'opera platonoviana: il tema della morte, da cui lo scrittore elabora i simboli della tomba e della memoria, e il tema della dispersione, del vuoto interiore tipico dell'individuo platonoviano, qui del piccolo Saša. Lo sfondo storico della prima parte è il periodo immediatamente post-rivoluzionario in cui si inserisce la descrizione di Zachar Pavlovič, un piccolo possidente con la passione per

le locomotive a cui viene affidato l'orfano Saša, il quale poi va ad abitare presso la numerosa famiglia del contadino Prochor Dvanov. Dopo qualche tempo Saša viene cacciato da uno dei fratellastri, Prokofij, altro personaggio chiave del romanzo, un antagonista avido e privo di scrupoli, vero picaro che osteggia il giovane Saša il quale, a sua volta, riesce a ricongiungersi a Zachar dopo una serie di peripezie. La prima parte, che termina con la partenza di Saša per il fronte della guerra civile nella cittadina di Novochopërsk, assume la fisionomia di un racconto folclorico in cui, se non fosse per l'assenza dell'elemento magico, si potrebbero rinvenire i tratti tipici della fiaba. La narrazione della prima sezione coincide sostanzialmente con il racconto *Le origini di un artigiano* e contiene uno dei procedimenti compositivi più importanti dello stile platonoviano, la comparsa graduale dei personaggi. Il primo protagonista a essere descritto è Zachar, un personaggio guida da cui si dipana tutta la narrazione, sebbene egli stesso non partecipi all'azione vera e propria che si consuma nella terza parte dedicata a Čevengur. Zachar è un personaggio doppio come tutti i protagonisti di Platonov ossia, da un lato, assume i tratti dell'*homo sovieticus* travolto dalla forza della macchina, fedele all'ideale di produzione come altri personaggi a lui affini (Sambikin e Sartorius nel romanzo *Mosca felice*, il padre di *Fro* nell'eponimo racconto), e dall'altro, però, istituisce un rapporto insolito con il potere bolscevico. Zachar non possiede la tessera del partito e consiglia vivamente a Saša di iscriversi non per convinzione né per servire la causa comunista, bensì per fare una prova (*dlja proby*) come lui stesso ammette. Non è dunque un fervido sostenitore del bolscevismo, anzi, appare come una personalità disinteressata, indifferente che tuttavia non si tira indietro di fronte a nuove avventure e sperimentazioni. È grazie a Zachar che viene introdotto il personaggio di Saša, un ragazzino posto fin da subito di fronte al dramma della morte e in particolar modo della morte del padre. L'itinerario di Saša verso la ricerca di Čevengur si trasforma nel percorso di ricerca della propria identità e spesso si scontra con una realtà crudele, perfida, lontana dal mostrare i suoi tratti più radiosi: la morte costella buona parte degli episodi narrati – dalla morte dei genitori biologici del protagonista, alla morte dei bambini mendicanti sulla via verso Čevengur – ed è uno dei motivi più ricorrenti nell'opera di Platonov. Come hanno dimostrato molti studiosi, il tema è rielaborato attraverso una delle fonti più evidenti nel *corpus* platonoviano, la *Filosofia della causa comune* del pensatore cosmista Nikolaj Fëdorov, un testo denso, complesso in cui l'idea di fondo era la necessità di sconfiggere la morte, unico male che in senso cristiano impediva la vita eterna dei padri e dei figli. Platonov è convinto che la morte rompa quel legame fisico e viscerale tra generazioni e che inneschi un processo di autodeterminazione in cui i figli sono alla costante ricerca di se stessi in un mondo spietato e feroce. L'impatto della morte del padre non sconvolge Saša il quale continua a guardare alla vita, nonostante la perdita dell'unica figura rimastagli dopo la morte prematura della madre. Il giovane affronta la vita con leggerezza e con occhi puri del bambino anche se nel suo percorso verso l'adolescenza è spesso travolto da sensazioni a lui ignote: «Saša non capiva la differenza tra mente e corpo e taceva» (A. Plato-

TRADUZIONE SVEDESE
Nella pagina accanto, la prima traduzione svedese di *Čevengur* col titolo *Don Quijote i revolutionen*, a cura di Sven Vallmark, Stockholm, Norstedts, 1973.

nov, *Čevengur*, a cura di O. Discacciati, Torino, Einaudi, 2015, p. 68); «Aleksandr non riusciva a percepire l'imperialismo nel suo corpo sebbene si fosse volutamente immaginato nudo» (ivi, p. 75); «Alla stazione Dvanov sentì l'inquietudine dello spazio incolto e dimenticato. Come ogni essere umano, era attratto dai luoghi lontani, dove sembrava che tutte le cose distanti e invisibili avessero nostalgia di lui e lo chiamassero a sé» (ivi, p. 77).

Nelle descrizioni di Saša ragazzo emerge un altro tema tipico della poetica di Platonov: un vissuto emotivo precario che porta verso un'indistinta sensazione di vuoto interiore. Questo cortocircuito si verifica quando Saša, ma in generale l'individuo platonoviano, si deve autodefinire all'interno della società. Il giovane Saša è un personaggio che non riesce a dare un nome agli impulsi che prova, è alla costante ricerca di se stesso e tenta di capire i turbini del proprio animo. Non è un caso che Platonov abbia scelto come protagonista un bambino e poi un adolescente, poiché nella sua crescita si imbatte in fenomeni e sentimenti non ancora codificati, è un personaggio puro che scopre i meccanismi sociali senza alcuna difesa concettuale.

Parallelamente alla figura di Saša Dvanov si sviluppa un altro personaggio che sarà importante nella terza parte del romanzo, ovvero il fratello adottivo di Saša, Prokofij Dvanov, chiamato Proška. A differenza di Saša, Proška ha neutralizzato le caratteristiche del bambino – l'ingenuità, la sincerità, la curiosità – per far spazio al pragmatismo, alla cupidigia e al guadagno, in un rinnovato spirito picaresco che permette di identificarlo come un personaggio spregiudicato a cui si aggiungono i tratti del *besprizornik*, un giovane vagabondo senza fissa dimora. Un passaggio emblematico è l'incontro fra Proška e Zachar, quando quest'ultimo chiede al bambino che fine abbia fatto Saša. Per rispondere alla domanda Proška si fa dare un rublo e "vende" l'informazione per denaro. Non solo, mente sul motivo per cui Saša ha abbandonato la sua famiglia senza rivelare di essere stato lui a causare quell'inspiegabile fuga. Accanto al personaggio negativo di Proška, Platonov affianca un'eroina positiva che non ha un impatto importante sulla trama, ma avrà un'influenza significativa sull'evoluzione del personaggio di Saša. La maestra Sonja Mandrova, che nel nome richiama la dostoevskiana Sonja Marmeladova, è la figura che farà conoscere a Saša l'amore, non un amore fisico, ma un amore esclusivamente platonico. A differenza degli altri personaggi, Sonja viene presentata *ex abrupto*, senza introduzioni né descrizioni di sorta; rispetto a Saša, non è un personaggio caratterizzato psicologicamente, ma è utile al tessuto narrativo, perché porta con sé il tema del coinvolgimento emotivo che allude alla libido senza mai però affrontarla direttamente. La presenza di Sonja si esaurisce nella seconda parte del romanzo, ma lascerà un'impronta decisiva sulla formazione del giovane ragazzo. La cornice generale in cui si formano tutti questi personaggi viene sin da subito definita da Platonov. Il tema del viaggio che accompagna Saša, in qualche modo anche Proška nel suo continuo vagare alla ricerca di qualche spicciolo, e i personaggi in cammino verso Čevengur consente un percorso di crescita e di scoperta e accomuna questi personaggi ad altri protagonisti delle opere platonoviane come Nazar Čagataev nella *povest' Džan* e Ol'ga, la bambina orfana protagonista del racconto *All'alba di una nebulosa giovinezza* (*Na zare tumannoj junosti*, 1938). È la ricerca della felicità che spinge questi protagonisti a guardare a mete lontane, sconosciute

che possano concedere loro l'auspicata libertà. Tuttavia, ciò che fa sgretolare questo apparente e luminoso orizzonte dell'avvenire è la natura stessa dell'individuo platonoviano, incerto, contraddittorio, insicuro, travolto da mille impulsi. È un individuo genuino che non a caso riesce ad attrarre a sé una serie di personaggi strampalati. Tra le numerose e bislacche personalità incontrate da Saša figura, infatti, Stepan Kopënkin, il capo dei bolscevichi in perlustrazione, un cavaliere errante che si rivela il braccio destro di Saša, un Sancho Panza che affianca il fedele compagno nelle sue avventure e nelle sue scoperte. Follemente innamorato di Rosa Luxemburg e ossessionato dalla sua presenza, Kopënkin è rappresentante di una categoria molto cara a Platonov, il *čudak*, l'uomo eccentrico, fuori dal comune, ma dotato di una straordinaria bontà. È una tipologia che lo scrittore attinge al folclore e alla letteratura popolare ottocentesca, soprattutto alla prosa di Nikolaj Semënovič Leskov in cui il *čudak* si trasforma in *pravednik*, il *giusto*, nella cui accezione Leskov assorbe anche l'immagine dello *jurodivyj*, il folle in Cristo e l'"eretico", un ribelle che denuncia l'ingiustizia e il dogma. A questa poliedrica tradizione Platonov decide di ricollegarsi attraverso la creazione di personaggi bizzarri che attivano continui cortocircuiti con la realtà circostante, suscitando un riso attraverso le lacrime. La scalcinata gamma di personaggi descritta, infatti, getta la luce su uno sfondo di stenti e ristrettezze in cui essi vivono, incompresi da una società incapace di ascoltarli. Kopënkin è un personaggio autentico, vero, senza filtri che, seppur presentato come un uomo irrituale, viene ritratto come un eroe sincero, mosso da bontà e soprattutto da istinto e amore verso il prossimo. Lo testimoniano il rifiuto di ogni forma di violenza e il suo affetto nei confronti di Saša, che salva dalle scorribande cosacche. L'ideale di Kopënkin è semplice, quasi primordiale, alla cui base giace un forte senso etico. Ed è attraverso la sua personalità che Platonov ritrae l'essenza viva del popolo, senza veli né artifici retorici, nella convinzione che la vera umanità risieda nella semplicità degli ultimi, miserabili anime in pena, espressione di un'alta dignità morale. Questa simpatica galleria di personaggi procede indefessa nel viaggio lungo e periglioso alla volta di Čevengur e si trova ad affrontare violente disavventure che ne scombinano i piani, come l'assalto delle truppe cosacche contro cui combatte con inedito coraggio, ma anche con significative perdite. È da questo punto in poi che la narrazione volge verso la sua terza e ultima parte, l'arrivo alla terra promessa, Čevengur. Se nelle sezioni precedenti i personaggi si erano presentati al lettore come dei solisti con una chiara caratterizzazione e un ruolo definito all'interno della trama (a parte il personaggio di Sonja), nella terza sezione domina la pluralità, numerosi personaggi che si alternano vorticosamente sulla scena e impossibili da definire con precisione. Il tratto distintivo di questa terza parte è, non a caso, la narrazione polifonica, a volte indistinta, un insieme di voci che si dirige verso Čevengur, ora vera protagonista, terra di cui tutti parlano e che tutti immaginano, luogo custode della bramata utopia. Inizia da questo momento in poi una parabola discendente nella quale ai toni lirici con cui era stata descritta Čevengur, si alternano quelli cupi di una realtà tutt'altro che idilliaca: i personaggi vivono nella miseria, la morte e la carestia fanno soccombere buona parte dei protagonisti, bambini gioiosi si trasformano in mendicanti abbandonati a se stessi. Con la morte di molti personaggi si chiude il cerchio

L'EDIZIONE INTEGRALE
Qui sotto, la prima traduzione integrale in italiano di *Čevengur*, a cura di Ornella Discacciati, Torino, Einaudi, 2015.

della vita iniziato nella prima parte con l'infanzia di Saša: il romanzo si rivela quindi come un viaggio verso la vita, ma anche verso la fine e dalla fine verso il suo inizio, un circuito eterno che riproduce il fluido scorrere dell'esistenza umana.

Con questa morfologia e queste caratteristiche è difficile dare un'univoca definizione della tipologia del romanzo. Paradossalmente sono molti gli elementi che accomunano il testo a un romanzo utopico, ma di fatto gli aspetti che minano alla sua definizione sono numerosi, non ultimo il tema della morte e della disperazione che coinvolge i personaggi della terza parte così come la mancata realizzazione dell'utopia dovuta all'incapacità degli uomini di gestire l'apparente libertà raggiunta. Difficile è pensare al testo come a una distopia, poiché il mondo rappresentato non è un futuro indefinito e non dissacra l'utopia auspicata dai suoi protagonisti. Il romanzo di Platonov sembra essere un romanzo "strabico", guarda contemporaneamente verso due direzioni opposte: è un piano utopico nelle sue intenzioni, ma si rivela un'inversione della stessa intenzione utopica, trasformandosi in una tipologia di romanzo che può essere definito *metautopico*. Caratteristica peculiare di questo genere è la processualità della trama ossia il percorso di formazione compiuto dai protagonisti, il che accomuna *Čevengur* a opere platonoviane come *Lo sterro* e *Il mare della giovinezza* (*Juvenil'noe more*, 1932). Non è tanto il risultato a interessare Platonov, quanto il percorso intrapreso dai suoi personaggi, come essi reagiscono alle molteplici sollecitazioni della realtà, cosa lasciano e cosa acquisiscono. A differenza delle classiche distopie, in cui lo stadio ideale dello sviluppo di una società esiste già in una forma pronta e confezionata, la struttura utopica delle opere platonoviane è sia in formazione sia in decomposizione. Tutti i personaggi platonoviani tendono verso un mondo migliore, ma i contorni di questo futuro ideale non vengono mai tracciati chiaramente. La metautopia di Platonov diventa dunque un grande laboratorio in cui i protagonisti cercano se stessi sia nella speranza di raggiungere un ideale sia nell'amara constatazione che quell'ideale si scontrerà con una realtà complessa, ingiusta e dolorosa. Il comico e il serio coesistono all'interno del romanzo con lo scopo di far riflettere sull'ingiustizia, sulla prevaricazione e sui problemi concreti dell'Unione Sovietica, come il vagabondaggio di milioni di bambini costretti a mendicare nei villaggi e nelle città, l'abbandono delle province private di risorse, inascoltate e incomprese dal potere centrale. Platonov aveva dunque in mente di dare voce alla dimensione degli esclusi e degli umiliati in un'operazione che mira a esaltarne la semplicità e la bontà originaria perché, come pensa Saša, «l'ignoranza è un campo sgombro, dove ancora può crescere la pianta di qualsiasi conoscenza, mentre la cultura è un campo già invaso dall'erba, dove i sali della terra sono stati presi dalle piante e dove non crescerà più nulla» (A. Platonov, *Čevengur*, cit., p. 166). Non è quindi casuale se questa «reale esperienza dal basso» abbia catturato la sensibilità di un grande "eretico" come Pier Paolo Pasolini.

Giuseppina Larocca

AL SERVIZIO DELLA SCIENZA
Nella pagina accanto,
Pier Francesco Galli, autore di
questo articolo di memorie.

MEMORIE EDITORIALI E INCONTRI DI UN MAESTRO RICONOSCIUTO

PSICOLOGIA SOTTO TORCHIO

DALLE COLLANE CREATE E CURATE ALLA DIREZIONE DELLA RIVISTA DI RIFERIMENTO DEL SETTORE

di PIER FRANCESCO GALLI

«Si può capire molto di una casa editrice anche visitandone gli uffici». Così Ernesto Ferrero inizia il pezzo che ha scritto sul *Sole 24 Ore* del 24 agosto 2006 per ricordare Paolo Boringhieri. È vero, cominciamo allora dai luoghi. Solo che – a differenza di Ferrero che descrive le sedi con l'occhio dell'abitudine alle frequentazioni editoriali, a dar l'impressione di dominare i libri fin dalla culla e quindi esente da soggezione, per cui era scritto nel destino che dovesse organizzare a Torino la Fiera del Libro – io devo partire dalla soggezione. Me ne incutono molta i libri, questi piccoli monumenti, incontrati a casa o a scuola, prodotti da gnomi e semidei in un altrove inaccessibile perché ti si imponessero negli occhi e nel pensiero, divenuti poi compagni di viaggio per me immacolati (sono incapace di fare su uno di essi il più piccolo segno con la matita). Il mio è l'animo del consumatore in visita al tempio. Lo sguardo indagatore della guardiana o del guardiano all'accoglienza (ora si dice *front-line*) mi intimidisce ancora dopo circa cinquant'anni e balbetto nella mente, se non nel parlato, il nome di chi devo incontrare. Mi sono spesso chiesto (e talvolta basta telefonare per conferme) se alcune *front-line* delle case editrici frequentino corsi alla Bocconi per apprendere a guardarti con sospetto o se sia dono di natura. Premetto che da sempre, da quando cioè per frequentare l'università dovetti viaggiare, ho con me una qualche borsa con dentro dei libri. Così come per i gradi dei vini si dice svolti o da svolgere, potrei dire letti e da leggere. Alcuni sono lì in attesa di essere letti da decenni e ora entrano nell'area del conflitto tra il tempo che scorre veloce, mentre una volta ti pareva di averne tanto di riserva, e le esigenze della quotidianità inesorabile.
I cataloghi che ho riempito ne sono testimoni, oltre alla stessa rivista *Psicoterapia e Scienze Umane* che inizia nel 1967, in pieno sviluppo della produzione libraria. Quasi sessant'anni di pubbli-

cazione ininterrotta della rivista giustificano questo scritto sulla mia personale presenza nel campo, certo per me punto d'orgoglio prevalente. La logica è sempre stata quella delle "collane", proposte di più testi da pubblicare nel tempo con scansioni precise che spesso hanno dovuto fare i conti con le oscillazioni del mercato: non era facile mantenere la rotta. Le collane sono state concepite come una grande rivista aperta, con una trama forte di classici da salvare dai vuoti di storia e memoria, nella quale incastonare eventi nuovi. In un progetto quindi fortemente "pedagogico", sia pur pedagogia aperta, critica e rispettosa del pensiero in ogni sua forma. In questo, una notazione: le idiosincrasie andavano contenute, tenute a bada. Bisognava inoltre che gli autori parlassero direttamente, per questo negli anni miei di gestione Feltrinelli, Boringhieri e poi per un periodo anche Bollati Boringhieri, non si trovano prefazioni sovrapposte al testo o col linguaggio parrocchiale estatico che il mondo della psicologia e della psicoterapia favorisce. L'impronta illuministica mi era chiara. Ritenevo di tradurla in pratica tramite segnali, indicazioni spesso implicite più che esplicite, in modo che il lettore (consumatore), quale ero anche io, tenesse aperta la trama della ricerca senza soccombere a linee-guida. Ritenevo anche, in tal modo, di rispettare l'insegnamento ricavato dalla psicoanalisi a trovare lo stimolo trasformando i conflitti in contraddizioni non componibili, dalla cui tolleranza poteva nascere il rifiuto delle falsificazioni ireniche, delle pacificazioni facili. Ultimo punto di questa premessa: ho sempre cercato di evitare che i lavoratori delle case editrici pagassero lo scotto di tendenze monoculturali che potevano dare vantaggio a breve e portare fuori mercato sui tempi lunghi. Nel corso degli anni, bisognò fronteggiare diverse lettere indignate perché non avevamo tenuto conto del fondamentale contributo del tale o del tal altro. In sostanza, era importante proteggere i lavoratori e l'azienda dalle derive intellettualistiche. Quindi, in concreto, un testo teorico e tre pratici, segnalando le connessioni. Obiettivi: persistenza, continuità, sopravvivenza.

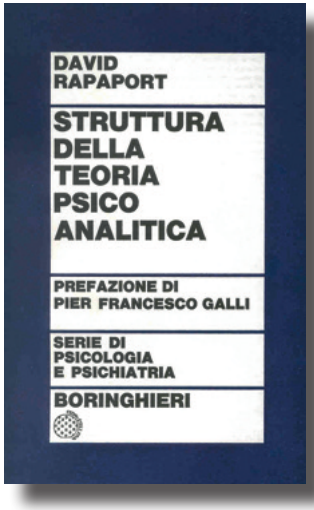
Torniamo allora ai luoghi e, per certi versi, al caso che prende forma di cronaca e poi storia solo dopo. Agosto 1959. Da due anni oramai a Basilea, da Gaetano Benedetti, ero a Milano per vacanza. Ave-

vo un insegnamento, prima di Psicofisiologia e poi di Psicoterapia, alla scuola di specializzazione dell'Università Cattolica, del cui Istituto di Psicologia facevo parte, cronologicamente ultimo degli assistenti di Agostino Gemelli. Padre Gemelli era scomparso alla metà di luglio. Nei due anni di Basilea avevo imparato molto, abitavo, a Milano, ancora nella foresteria dell'Università e in quell'estate torrida eravamo rimasti in pochissimi a condividere pasti serali in Piazza Sant'Ambrogio. Una sera, con Beniamino (Nino) Andreatta, reduce da Cambridge, ci scambiammo racconti sulle reciproche esperienze culturali, per caso, una sera d'estate, prima della cena al ristorante di Via Terraggio – oggi sostituito dall'hamburgheria *Hamerica's* – dato che la mensa dell'Università era chiusa. Non costava poi molto, allora, da duecento a duecentocinquanta lire. Con quattrocento, ottimo pranzo al grattacielo svizzero in Piazza Cavour, sul tetto, giardino pensile nel quale ci si incontrava con Tommaso Senise, Mirella Guarnieri, Gustavo Jacono, provenienti dalla vicina sede della Montecatini dove lavoravano al Servizio di Psicologia. Ricordi mangerecci di un piccolo sodalizio in cui ci si riconosceva rapidamente per implicazioni dei discorsi, molta cultura trasversale, una contaminazione naturale, senza sforzo. Da Mirella e Gustavo ero stato cooptato nella consuetudine di scambio con Nino, non ci si vedeva da un anno e la vita si svolgeva accompagnata da progetti e fantasie.

Una sera d'estate, per caso

Dovevo lasciare la foresteria che occupavo pochi giorni all'anno e accettai l'offerta di Nino di abitare per qualche tempo da lui nella splendida casa ricevuta da un'amica, allora negli Stati Uniti, casa progettata da Ignazio Gardella, con un albero il cui tronco attraversava i balconi, accanto all'Istituto Ortopedico "Gaetano Pini", dietro Via Santa Sofia. Una sera come tante, appunto. Raccontai di libri, tante cose nuove che avevo letto e della pura *fantasia* di farli conoscere in Italia. Lungi da me la più lontana idea che fosse *possibile*. Nino invece, come ha dimostrato in tutta la sua vita, era sempre in un progetto politico e la fantasia creatrice entrava nella pratica senza lasciarsi spegnere dal concreto. Forse si trattava anche della differenza fra un trentino e un campano. Mi dice: «Parliamone con Ranchetti». Per lui il nome era una persona conosciuta tramite il loro amico comune Francesco Papafava. Per me era il cognato di Corinna, una assistente sociale bravissima, monitrice alla scuola UNSAS (Unione Nazionale per le Scuole di Assistenti Sociali), la scuola "laica" per assistenti sociali di Milano con sede presso la Società Umanitaria di Via Daverio (quella cattolica era l'ENSISS, l'Ente Nazionale Scuole Italiane di Servizio Sociale) nella quale avevo imparato a insegnare. Michele Ranchetti era allora in Feltrinelli, dopo l'esperienza Olivetti. Organizzava la Feltrinelli Libra, la fortunata catena delle librerie. Incontro, di sera dopo cena, nella casa di Michele in Via Olmetto. Oltre ad Andreatta e a me era presente l'economista Luciano Cafagna. Nell'attesa avevo raggruppato le fantasie cercando di dare corpo e fattibilità all'ipotesi. Cominciò così un rapporto durato decenni.

Concretamente, il mio ragionamento era elementare. Da alcuni anni i nuovi farmaci spostavano l'assistenza psichiatrica fuori dalle mura dell'ospedale e la componente relazionale della psichia-



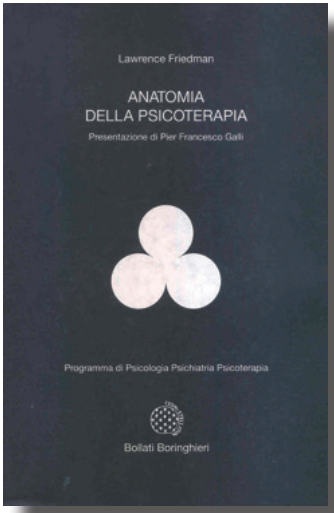
tria sarebbe diventata più importante. I testi della linea interpersonale (mi riferisco alla Washington School of Psychiatry guidata da Harry Stack Sullivan) mi sembravano particolarmente utili per quello che mi interessava maggiormente, cioè la linea psichiatrica basata sul rapporto interpersonale. L'esperienza di Basilea, con l'influsso di Norman Elrod, oltre naturalmente di Gaetano Benedetti, mi aveva acculturato in quella direzione. In Italia mancava un vero e proprio insegnamento di psichiatria. Gli psichiatri iscritti all'epoca alla Società Italiana di Psichiatria (SIP) erano circa 800 ed era prevedibile che lo spostamento sul territorio (c'erano già i primi tre Centri di Igiene Mentale a Milano, Torino e Genova) avrebbe comportato un problema di formazione di nuovi quadri – circa 5.000 in dieci anni, fu la mia stima di allora. L'editoria aveva uno spazio di mercato e soprattutto uno spazio formativo vicariante l'assenza universitaria (non a caso Valeria P. Babini, nel suo libro *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, pubblicato da il Mulino nel 2009, riferendosi alle collane da me fondate con Feltrinelli e Boringhieri aveva parlato di «una vera e propria "università dei libri"»). Quindi, progetto di collana composta da classici (Bleuler, Binswanger, Minkowski, Leonhard); linea interpersonale teorica e pratica (Sullivan, Frieda Fromm-Reichmann, Arieti); produzione italiana che ritenevo valida in prospettiva, della quale parlerò più avanti. Su questo impianto si potevano innescare in seguito testi psicoanalitici di ricezione più difficile, con maggiore successo di mercato rispetto a esperienze precedenti talvolta fallimentari. Nel contesto avevo inserito il libro del 1956 *Medico, paziente e malattia* di Michael Balint che mi aveva affascinato per la prospettiva formativa. L'intenzione culturale si saldava pertanto con quella formativa costituendo il perno della mia attività futura. Trovai quella sera orecchie attente (Corinna Ranchetti tradurrà poi il libro di Balint, che uscì nel 1961, il secondo della collana Feltrinelli, dopo *La moderna concezione della psichiatria* di Sullivan) e obiezioni dure, e si fissò un incontro in casa editrice, di nuovo con Ranchetti, io da solo. E qui i luoghi, l'incontro con la sede, la già mitica Via Andegari 6. Michele era al pianterreno, nella sede Libra, locali disadorni un po' squallidi e con poca luce ma mi sembrava il paradiso. Con Michele parlammo di varie cose, anche di un divertente testo di sua cugina Billa (Zanuso) che farà poi parte a lungo di *Psicoterapia e Scienze Umane* con contributi di rilievo. Il testo faceva parte del filone umoristico di Billa, era la parodia della signora milanese bene, aveva per titolo *Nostra signora di Milano* e uscì poi da Lerici nel 1962.

Avevo portato la proposta dei primi venti testi. Appuntamento allora al quarto piano con Giampiero Brega e Valerio Riva. Avevano esaminato il programma, accettata la denominazione "Biblioteca di Psichiatria e di Psicologia Clinica" e la

condirezione di Gaetano Benedetti che avrebbe certo dato maggiore prestigio. A bruciapelo mi chiesero di indicare due testi che potessero incontrare un pubblico più vasto e proposi la *Storia della psichiatria* di Gregory Zilboorg (del 1941, uscito nel 1963), che avevo conosciuto a Madrid due anni prima e, per l'"Universale Economica", la *Breve storia della psicoterapia* di Nigel Walker (del 1957, da me tradotto, uscito nel 1961). La *Storia della psichiatria* è stata ristampata nel 2002 da Nuove Edizioni Romane, edizione subito esaurita. Superata la nuova prova, incontro diretto con l'editore. Avevo ormai attraversato i corridoi, superato lo sbarramento del "chi è, chi cerca" e, come i gatti, cercavo di scoprire i misteri delle stanze che si snodavano a destra e a sinistra dell'atrio di ingresso, lungo due corridoi. Le stanze non sembravano un granché, ma il fascino dei libri che le tappezzavano era fantastico. E poi, gli abitanti di ogni spazio erano l'arredo. Uscivano silenziosi, non esistevi per lo sguardo, rientravano, ero estraneo. Mi resi conto rapidamente di una caratteristica comune: formavano una grande redazione ma quasi nessuno si realizzava nell'identità professionale di redattore. Il concentrato di intelligenze che mi sfiorava aveva molti interessi di ordine diverso. Ad esempio, Valerio Riva andrà a *L'Espresso*, Fernando Tempesti già allora si affermava come scrittore, conosciamo i percorsi di Ranchetti, Mario Codignola passerà alle ERI Edizioni (Rai Radiotelevisione Italiana) e tanti altri, come Mario Spagnol, che allora divertiva annunciando partenze di treni con l'altoparlante interno, o Giuseppe Trevisani, si apprestavano a costruire pezzi della storia culturale italiana. La prima riunione della redazione al completo, con i consulenti e i direttori di collana, mi colse un po' impreparato rispetto a un attacco abbastanza forte alla mia proposta e del quale, ingenuamente, non coglievo la implicazione. Intimidito dalle presenze, da Guido Aristarco a Paolo Grassi, a Giorgio Bassani, a Paolo Rossi, Aloisi, Diemoz, Alba Morino, Luciano Bianciardi che stava traducendo i *Tropici* di Henry Miller, Libera Venturini, in un'atmosfera molto seria ingentilita dall'attività relazionale di Tina Ricaldone, segretaria dell'editore, non mi ero reso conto che, in fondo, il referente a sinistra era lo spazio tra Pavlov e la rivista francese *La Raison*. Fino ad allora le scelte della casa editrice nel settore erano state diverse, ad esempio il libro del 1954 di Joseph B. Furst sulle nevrosi, uscito nel 1960. La mia proposta rischiò di entrare nello scaffale delle liquidazioni come cultura ideologica e sociologistica "americana" ma, dato che non mi rendevo assolutamente conto della portata abissale della questione, continuavo a insistere che secondo me si trattava di cose utili, senza ribattere altro alle obiezioni. Sono ancora nel dubbio di aver dato l'impressione di essere completamente stupido o astutissimo, ed essendo improbabile ipotizzare che in quel luogo uno si muovesse davvero come "l'asino *'mmieze 'e suone*" (l'asino tra i suoni), dizione delle mie parti (sono di Nocera Inferiore), devo ritenere che prevalse la seconda ipotesi, considerato che in seguito acquisii rispetto. Comunque mi trasse d'imbarazzo Feltrinelli in prima persona, affermando secco e senza spazio a repliche che la collana si sarebbe fatta.

Faccio qui una piccola digressione significativa con un salto in avanti nel tempo. Qualche anno dopo, forse nel 1963 o 1964, non ricordo con precisione, facevo parte di un altro piccolo sodalizio

culturale e denso di affetto con Mario Spinella, Tullio Aymone, Giuseppe D'Amico, Massimo Gorla e in seguito Giorgio Riva e Tito Perlini. Ricerca teorico-politica, nella connessione con la divisione del lavoro intellettuale rappresentata dalle nostre professionalità diverse, durata molti anni. La moglie di Aymone, Grazia Ardissone, anch'ella sociologa, era stata in Polonia per seminari di studio, e in Italia, in contatto con noi, era venuto un sociologo polacco allievo di Adam Schaff, Bogdan Galewsky. Tramite questo contatto, venne in Italia la figlia di Schaff che avrebbe poi sposato un brasiliano e si sarebbe trasferita in Brasile. Adam Schaff risiedeva allora a Vienna. La figlia fu per un certo tempo ospite degli Aymone e mia e vide i testi di Sullivan e degli interpersonalisti da poco pubblicati. Ne fu tramite col padre che ne tenne conto nel proprio libro del 1965 sul "marxismo dal volto umano" (*Il marxismo e la persona umana*, uscito da Feltrinelli nel 1966), allora ancora quasi un'eresia. Proprio quella esecrata cultura "sociologica". Per molti anni la rivista *Psicoterapia e Scienze Umane* ha avuto un rapporto di scambio con la rivista polacca di sociologia.



Torniamo alla collana. Cominciò la preparazione e la lavorazione. Innanzitutto, la decisione di edizione telata e rilegata, a sottolineare l'aspetto "Biblioteca". Poi il disegno della sovracoperta. In Feltrinelli le copertine erano disegnate da Albe Steiner. Nel caso della collana però la sovracoperta venne commissionata ad Anja Storck e nacque il riquadro colorato su fondo bianco, carta patinata, molto imitato in seguito. Inoltre, la numerazione dei testi. Il segnale di costola diversa fu chiaro e si accettò anche la mia indicazione di rendere esplicita l'intenzione della collana. I progetti editoriali erano in genere tenuti segreti. Pensavo invece che in questo caso convenisse far conoscere subito il programma dei primi venti testi che avrebbero dovuto essere pubblicati, al ritmo di quattro all'anno, in modo da operare a cuneo nella cultura della psichiatria di allora. Venne stampato il primo pieghevole con il testo che accompagnerà alla fine ogni volume per molti anni; i titoli previsti; il facsimile della sovraccoperta col riquadro nero. Spedizione all'indirizzario degli psichiatri e dei pochi psicologi di allora.

Riprendo ora il discorso programmatico sugli autori italiani da inserire nella collana. Non c'erano ancora libri già pronti e bisognava farli costruire. Questa scelta si può desumere dai primi testi in catalogo, scelta indubbiamente fortunata. Ero attento alla cultura che mi circondava e per anticipare le novità vere non bisognava seguire i cataloghi degli editori stranieri nei quali pescare il prodotto finito, ma le riviste; ciò valeva anche per la produzione italiana. Avevo ascoltato la relazione di Franco Fornari, all'epoca assistente di Cesare Musatti all'Università degli Studi di Milano, letta in occasione del Congresso di Psicologia del

1956. Il Congresso si svolgeva alla Cattolica ma la commemorazione del centenario della nascita di Freud dové svolgersi alla Statale, dato l'ostracismo ancora operante in ambito cattolico nei confronti della psicoanalisi. Ricordando il suo testo e a conoscenza della sua attività come psichiatra, nei tentativi di trattamento di psicotici a partire dall'esperienza kleiniana (cioè dei seguaci di Melanie Klein), ritenni utile far riassumere e presentare da subito in Italia questo indirizzo. Incontrai Fornari a Ville Turro, all'epoca Casa di cura privata diretta dal professor Silvio Brambilla. Turro era un crogiuolo di esperienza psicoanalitica di primo piano, vi lavoravano, oltre a Franco, psicoanalisti come Franco Ciprandi, Elvio Fachinelli, Gaddo Treves. Così come la rivale, in termini commerciali, Villa Fiorita di Brugherio (vicino a Monza), diretta dal professor Virginio Porta, era luogo di cultura psichiatrica e non solo di assistenza. Incontrai a Turro Fornari una sera in cui era di guardia, parlammo a lungo, gli esposi il progetto e l'ipotesi di libro. Dovetti anche un po' insistere per superare una certa ritrosia caratteristica della persona, ma la proposta venne accolta e nacque così *La vita affettiva originaria del bambino*, che uscì nel 1963 come numero nove della collana. Ritenevo poi utile un testo che raccogliesse in forma unitaria e anche critica l'esperienza delle terapie di shock. Avevo conosciuto a un convegno al Passo della Mendola uno psichiatra un po' più anziano di me, anch'egli del giro di Villa Fiorita oltre che primario del mitico ospedale psichiatrico di Varese diretto da Adamo Mario Fiamberti, Edoardo (Dino) Balduzzi. Lo avevo già intravisto qualche anno prima quando, in truppa con gli assistenti di Gemelli, eravamo andati ad assistere a una leucotomia transorbitaria fatta dallo stesso Fiamberti, col suo chiodo cavo, martello e pinza da officina, a un poveraccio già sottoposto più volte allo stesso intervento. Fiamberti aveva messo a punto una nuova tecnica operatoria per l'intervento che prima si svolgeva per via transparietale, raggiungendo i lobi frontali, per resecare le fibre di connessione attraverso l'orbita, quindi dal basso. La cosa faceva il paio con gli esperimenti di elettroannichilimento, un elettroshock al giorno per lunghi periodi, per scoprire poi che scomparivano tutte le idee tranne quelle deliranti. Nel caso della leucotomia si trattava di eliminare le reazioni aggressive.

Proposi a Balduzzi di scrivere il testo sull'elettroshock. Accettò molto, molto di buon grado, anche se mi pare che abbia poi voluto prender distanza da quel lavoro. Ma, in fondo, quella era la psichiatria di allora e dubito vi fossero colleghi di quella generazione che possano scagliare la prima pietra. Innovazioni potevano essere il paravento tra un letto e l'altro del reparto, durante l'esecuzione dell'elettroshock (nella denominazione popolare delle mie parti, il "lettosciocco", "mi hanno fatto sette lettosciocco", ad esempio, riferito in raccolta d'anamnesi ma in fondo con una logica di connessione tra il letto e l'instupidimento conseguente al trattamento) e il cambio della garza a ogni applicazione, attorno al tubo di gomma che si metteva tra i denti per evitare fratture di mandibola. L'anestesia verrà molto dopo.

Torna Villa Fiorita, sempre per il catalogo

Virginio Porta era davvero una persona di grande intelligenza, colto, aperto agli stimoli, attento. Nella casa di cura da lui diretta aveva dato spazio al

professor Musatti per esperimenti terapeutici col protossido d'azoto, nell'ipotesi del raggiungimento del contenuto rimosso eliminando farmacologicamente la rimozione, ipotesi risultata poi errata. Berta Neumann vi svolgeva l'attività pionieristica con le psicosi e Mara Selvini Palazzoli trattava le anoressiche in ricovero. Avevo conosciuto entrambe l'anno prima, nel 1959, al secondo Simposio Internazionale per la Psicoterapia della Schizofrenia (ISPS), organizzato a Brestenberg, in Svizzera, da Gaetano Benedetti e Christian Müller. Erano in contatto con Benedetti col quale discutevano casi clinici. A Brestenberg avevo fatto invitare anche Franco Fornari. L'indirizzo kleiniano era rappresentato da Herbert Rosenfeld. Allora si trattava ancora di un piccolo gruppo di specialisti che si scambiavano esperienze in maniera molto informale, nel giardino attorno a un tavolo o nella saletta tipica da vecchio albergo svizzero. Avevamo simpatizzato e deciso di incontrarci con una certa regolarità a Milano. A noi si aggiunse Enzo Spaltro, costituendo così le premesse per quello che diverrà poi il Gruppo Milanese per lo Sviluppo della Psicoterapia (che in seguito si chiamerà *Psicoterapia e Scienze Umane*). Qui comincia l'incrocio tra la mia attività editoriale e quella di ricerca e formazione con un primo piccolo gruppo. Per la collana, proposi alla Selvini di organizzare le proprie esperienze assolutamente originali in volume. Venne fuori così, nel 1963, *L'anoressia mentale*, numero otto della collana, testo all'epoca grandemente innovativo. Si pensi che nella letteratura psicoanalitica di allora si parlava ancora di paura di inghiottire il serpente o il pene del padre. E questo ancora a metà degli anni Sessanta, sesto Congresso Internazionale di Psicoterapia, 1964, Londra. Matteo Selvini, figlio di Mara, attivo poi nell'ambito della terapia sistemica, ha curato una nuova edizione della prima opera di sua madre.

Da ultimo, per completare il giro dei primi italiani nel catalogo, mi sembravano originali le ricerche sulle psicosi sperimentali e ritenni che non dovessero restare confinate nell'ambito ristretto delle riviste. Quindi, nel 1962, il volume *Le psicosi sperimentali*, coi lavori di Danilo Cargnello, Bruno Callieri, Umberto De Giacomo, Franco Giberti, Enrico Morselli, Giuseppe Tonini. Tra i primi testi in programma, era previsto il grande *Manuale di psichiatria* curato da Arieti e un trattato delle nevrosi e delle psicoterapie, in cinque volumi, pubblicato in Germania nel 1959 da Urban & Schwarzenberg, a cura di Viktor E. Frankl, Victor E. Freiherr von Gebsattel e Johannes H. Schultz. L'operazione era quindi molto ambiziosa e nessuno dei testi pubblicati risultò non remunerativo.

In proposito, una piccola nota di colore. Nel 1961, a New York, conobbi di persona Silvano Arieti. Il suo libro non era ancora uscito in Italia. Mi disse che uno psicoanalista italiano divenuto poi molto noto, che era passato a conoscerlo, aveva preconizzato per la collana un rapido fallimento, una vendita che non avrebbe superato le cinquecento copie. Va tenuto presente che allora, con la composizione dei piombi, un testo diveniva pagante a partire da duemila copie. Il prezzo di copertina si formava moltiplicando per quattro il costo di pro-

duzione ed eravamo piuttosto ansiosi. Eravamo però anche gente di molta fede e passione e la cosa funzionò. In Feltrinelli, una bravissima Laura Schwarz (diverrà poi psicoanalista) prese in mano la produzione dei testi e anche con lei ci sarà una lunga collaborazione. In seguito il lavoro proseguirà con Vittorio Fagone, che trasformò l'area scientifica quasi in una casa editrice autonoma, dando un grande impulso a tutto campo a ogni settore, con la collaborazione di Grazia Cassarà. Avevo conosciuto Fagone giovanissimo, quando lavorava alla *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica* (*EST*) di Mondadori, per la quale avevo scritto tre voci su incarico di Marcello Cesa-Bianchi anni prima. Un rapporto di stima di lunga durata, e fui molto onorato quando accettò di intervenire a Milano, nel 1986, alla giornata di presentazione del numero speciale per il ventennale della rivista *Psicoterapia e Scienze Umane*, al Palazzo delle Stelline, e venne anche al nostro convegno per il Cinquantesimo Anniversario a Bologna nel 2016 al Convento di San Domenico. E qui colgo l'occasione per ringraziare, dopo tanti anni, Eugenia Omodei Zorini. Coordinò con determinazione quel numero, così come aveva seguìto e reso possibile per molti anni la continuità redazionale della rivista, inseguendo collaboratori riottosi allo scrivere. Otteneva in tempo anche i contributi di Tito Perlini! C'è però un motivo più specifico di gratitudine, legato alla vicenda editoriale nel suo complesso, in quanto dobbiamo a Eugenia il passaggio fortunato alla FrancoAngeli, a partire dal 1982, determinante al fine dell'esistenza stessa di *Psicoterapia e Scienze Umane*. FrancoAngeli per me è quindi il terzo editore (come poi vedremo, il quarto) nel viaggio con i libri.

Tornando al rapporto con Feltrinelli, data la mia competenza professionale da psicologo, ci furono anche altri tipi di collaborazione. Come ho raccontato prima, Ranchetti stava organizzando la catena delle librerie. L'idea portante, risultata poi vincente, era quella di rendere la libreria un luogo di frequentazione e di scambio culturale con più servizi, un luogo nel quale il "cliente" non avesse soggezione, instaurando un rapporto nuovo col libraio e così via. In questo quadro feci due cose. Una ricerca sperimentale sull'immagine di marca (*brand image*), basata sulla percezione delle copertine, sulla riconoscibilità tachistoscopica ecc., e una clinica, con colloqui non strutturati a clienti della libreria che accettavano l'intervista. Le conduceva una giovane collega dell'Istituto di Psicologia al quale ancora appartenevo, nella libreria di Via Manzoni. A quel tempo si diffondevano a tappeto le scaffalature svedesi in teak e poi la serie di Herman Miller, in catalogo da De Padova, per tappezzare pareti o dividere l'area pranzo dal soggiorno delle moderne case postbelliche. E capitava che il cliente chiedesse due o tre metri di libri con coste armoniche per completare l'arredo. Ricordo, in una di quelle case, il quadro di un "antenato" acquistato da un rigattiere su consiglio dell'arredatore di turno, applicato su un tubo verde terra-cielo in camera da letto. In una direzione si vedeva (e si era osservati) (dal)la faccia dell'antenato. Facendolo ruotare intorno al palo, appariva sul retro una mensola, lo specchio, spazzola e pettine. I germi del rinnovamento culturale convivevano allegramente con l'affermarsi delle prime volgarità e cafonerie, nello sviluppo della nuova antropologia nostrana.

Altra collaborazione, sempre per le librerie. A Zurigo c'era un istituto privato di psicologia che aveva incominciato a usare i primi calcolatori per la ricerca del partner, un biancofiore scientifico. Feltrinelli mi chiese di andare a vedere di cosa si trattasse, nell'ipotesi di offrire questo servizio nelle librerie. Andai a Zurigo. Il mio parere, penso però di aver sbagliato per sussiegosità accademica, non fu positivo e la cosa non ebbe comunque seguito.

La terza vicenda nella quale venni coinvolto riguarda un periodo buio della vita culturale milanese e nazionale. Operava allora come capo della Procura di Milano il dottor Carmelo Spagnuolo (andrà poi a Roma alla Procura Generale e si dimetterà dalla magistratura dopo l'*affidavit* che contribuì alla liberazione di Michele Sindona dalle carceri statunitensi). Col suo collaboratore dottor Trombi, intervenivano massicciamente a difesa del "comune senso del pudore" e della morale, con sequestri di libri e film, per cui in quegli anni le prime di opere che potessero comportare il minimo rischio venivano rappresentate dove si conosceva l'orientamento delle procure. Si pensi che ancora nel 1966 la Procura di Milano era intervenuta a sequestrare il giornalino *la Zanzara*, fondato dall'amico e collega Enzo Spaltro e redatto da studenti del Liceo Parini, perché aveva pubblicato i risultati di una inchiesta sulla sessualità dei giovani studenti. I tre redattori vennero sottoposti a processo penale, erano Marco De Poli (direttore responsabile), Marco Sassano (figlio del direttore del quotidiano socialista *Avanti!*) e Claudia Beltramo Ceppi (figlia del primo questore antifascista di Milano nei giorni della Liberazione): a quest'ultima il sostituto procuratore Pasquale Carcasio chiese di spogliarsi di fronte a lui per, come da regolamento, "ispezione corporale", ma la ragazza diciassettenne si rifiutò dicendo che lo avrebbe fatto solo in presenza di suo padre (erano soli, l'interrogazione era a porte chiuse), per cui Carcasio dovette rinunciare. Il preside, professor Daniele Mattalia, si schierò a fianco degli studenti, ci fu molta indignazione e in quella occasione Franco Fornari intervenne duramente sulla stampa. L'atmosfera era però ancora quella. Per inciso, ebbi occasione di conoscere bene Mattalia perché venne presentato dal Partito comunista italiano (PCI) come candidato indipendente al Senato (e venne eletto). Nello stesso anno io venni dal PCI presentato come indipendente alla Camera, con una buona affermazione, senza essere eletto, cosa peraltro prevista. Ma questo fa parte della mia storia personale politica, iniziata a Milano nel rapporto con Mario Spinella e gli altri che ho prima ricordato. Feltrinelli aveva deciso di pubblicare i *Tropici* di Henry Miller, tradotto da Luciano Bianciardi e fatto stampare in Francia perché per la legge italiana anche lo stampatore, oltre all'editore e all'autore, è responsabile. Solita denuncia e in quel caso mi venne chiesta una sorta di parere a difesa che feci assieme a Gustavo Jacono. Feltrinelli nel 1960 aveva pubblicato anche l'opera teatrale *L'Arialda* di Giovanni Testori, allora giovane autore sconosciuto, e il libro venne seque-

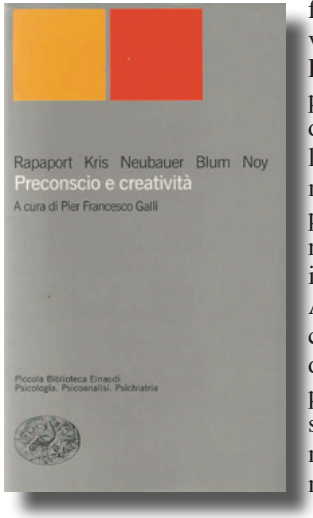
strato. Anche in quella occasione mi venne chiesto un parere scritto che ho avuto modo di ritrovare e rileggere da non molto tempo. Non era tra le mie carte ma Berthold Rothschild mi disse di aver visto esposto questo pezzo alla mostra su Giangiacomo Feltrinelli organizzata da Klaus Wagenbach a Zurigo nel 2002. L'ho recuperato tramite la signora Inge dagli archivi della casa editrice e l'ho ripubblicato nella rubrica *Tracce* del n. 1/2007 di *Psicoterapia e Scienze Umane*, assieme a un articolo di Dino Messina apparso sul *Corriere della Sera* il 7 gennaio 2007, perché indicativo della situazione di quel periodo di intensa trasformazione culturale del nostro Paese.

Termina così un primo percorso iniziato, come ho scritto, per caso. Se si cammina il caso è più frequente. Ancora sulla strada del caso avvenne infatti l'incontro con Paolo Boringhieri, e qui comincia la seconda parte del racconto. Fu un caso che ne incrociò un altro: ero infatti, nel 1964, saldamente insediato in Italia, a Milano, ma avrei dovuto essere in Germania, ad Heidelberg. Val la pena di raccontare il perché, in quanto questo avvenimento determinò la nascita strutturata del nostro Gruppo e quindi delle iniziative in parte ancora in essere. Ma per caso. Inoltre, da questo caso è derivata l'origine dei due gruppi di Milano, la Scuola di Psicoterapia Psicoanalitica (SPP) e Il Ruolo Terapeutico, presentati rispettivamente da Ciro Elia e Sergio Erba nel n. 3/2006 di *Psicoterapia e Scienze Umane*, nonché di un altro importante gruppo di Milano, il Centro Studi di Psicoterapia Psicopedagogia e Metodologia Istituzionale di Via Ariosto.

Riassumo la vicenda. Basilea, fine 1960, ero lì da Benedetti, ero sposato da un anno, un primo figlio appena nato. Il professor Benedetti, che aveva avuto l'insegnamento di Igiene mentale e psicoterapia alla Facoltà di Medicina di Basilea nel 1955, a partenza da Zurigo dove era stato assistente di Manfred Bleuler al Burgölzli (la celebre clinica psichiatrica dell'Università di Zurigo, dove avevano lavorato Eugen Bleuler, Carl Gustav Jung, Karl Abraham, Ludwig Binswanger, Eugène Minkowski, Hermann Rorschach, Adolf Meyer, ecc.) – cattedra che era stata prima di Jung e poi di Heinrich Meng, uno dei primi psicoanalisti svizzeri allievo di Freud –, era stato chiamato in Germania, ad Heidelberg, dove accanto all'insegnamento avrebbe avuto un reparto nel quale condurre psicoterapie di psicotici schizofrenici, suo principale interesse e, peraltro, motivo del mio essermi recato da Milano a Basilea. Benedetti accettò l'incarico, che comportava anche la possibilità di assumere una équipe di suo gradimento, e optò per quattro persone: il tedesco Helm Stierlin, all'epoca negli Stati Uniti al Chestnut Lodge dove aveva lavorato con Frieda Fromm-Reichmann e Harold Searles, al quale chiese di prendere il posto di aiuto; Allan Johansson, collega finlandese, terapeuta eccezionale che faceva parte del nostro gruppo a Basilea; Verena Wenger, psichiatra basilese; me. Anche se con ansia, accettai la proposta che implicava il trasferimento in Germania con la famiglia per proseguire in quella nazione studi e carriera. Si doveva incominciare nell'autunno 1961. Nel giugno di quell'anno si svolse il terzo Congresso mondiale di psichiatria a Montréal, dove fui relatore alla tavola rotonda sulla psicoterapia della schizofrenia con un intervento sul rapporto con le famiglie dei pazienti, tavola rotonda coordinata dallo stesso Benedetti, e al rientro in

Europa, dopo una visita a Chestnut Lodge di Rockville (Maryland) dove conobbi Helm Stierlin (che prenderà poi la cattedra destinata a Benedetti, sviluppando la tematica del passaggio dalla psicoanalisi alla terapia famigliare, un suo testo sarà in seguito pubblicato da Boringhieri nel 1979), ero pronto al salto. Non so come sarebbe andata, oggi credo che non sarei riuscito a diventare proprio tedesco, il mio adattamento alle abitudini svizzere non era stato particolarmente felice, ma allora mi sembrava tutto facile e fattibile. Qui subentra il caso, rispetto alla logica dell'allievo che segue il maestro. Il professor Benedetti va a salutare i colleghi di Facoltà per l'*Abschied*, l'addio. Va anche dal professor Vogel, il neurologo, e nel dialogo gli parla di ansie per questo nuovo distacco (il primo era stato dalla Sicilia a Zurigo) e per la vita che andrà a intraprendere. Riteneva che quest'ansia si manifestasse in lievi sintomi somatici, qualche parestesia e simili. Vogel gli chiede di camminare e diagnostica un neurinoma dell'acustico. Ciò significò intervento e interruzione molto lunga dell'attività per Benedetti, con rinuncia al trasferimento in Germania. Per me, rientro in Italia a guardarmi attorno sul che fare.

Comincia così, per caso, l'inizio del percorso di quello che diverrà poi il Gruppo Milanese per lo Sviluppo della Psicoterapia. Per inciso, Benedetti era rimasto talmente colpito dall'aver sottovalutato la sintomatologia, quindi dall'eccesso di "psicologizzazione", lui che era sì psichiatra ma partiva dalla forte competenza neurologica degli studi in Italia, da dedicarsi nell'anno di inattività alla stesura dell'enorme volume, di 750 pagine, dal titolo *Neuropsicologia*, pubblicato poi con Feltrinelli nel 1969. Si verificò comunque il paradosso, con l'inversione di situazione. Io non andai in Germania e Benedetti venne invece in Italia: il suo primo ritorno in pubblico fu l'intervento al primo corso di aggiornamento dal titolo *Problemi di psicoterapia*, organizzato nel 1962 con l'etichetta Gruppo Milanese per lo Sviluppo della Psicoterapia - Centro Studi di Psicoterapia Clinica di Milano (la descrizione dei nove corsi di aggiornamento, alcuni residenziali, e delle giornate di studio degli anni Sessanta è alla pagina web www.psicoterapiaescienzeumane.it/presentaz.htm). La relazione uscì negli *Atti* e fu ripubblicata come primo articolo del n. 3/2016 di *Psicoterapia e Scienze Umane*, il fascicolo del Cinquantesimo Anniversario.



Lascio da parte le vicende del Gruppo e torno ai libri. Ero un po' nel dilemma tra l'iniezione massiccia e la fleboclisi: come avevo detto prima, con Feltrinelli avevo previsto i primi venti volumi sui quali innestare altre cose, con ritmi abbastanza intensi. Il grande *Manuale* a cura di Arieti era in lavorazione e doveva costituire il tronco per l'immissione di altri linguaggi. L'altrettanto importante trattato delle nevrosi tedesco non era ancora lavorato ma era nel programma. La direzione amministrativa si spaventò dalla mole di

quest'opera, cancellò il trattato delle nevrosi e chiese a Laura Schwarz se fosse possibile liberarsi del *Manuale* di Arieti, ormai già completamente tradotto. Nel frattempo io mordevo il freno perché fautore dell'iniezione massiccia e perché ritenevo che anche opere così impegnative potessero vendere. In fondo, lo spostamento nel territorio della assistenza psichiatrica creava spazio di lavoro, anche privato, per psichiatri più giovani, quindi per un numero maggiore di professionisti che avrebbero avuto bisogno di una manualistica e di competenza interpersonale. I costi di produzione erano comunque alti e potevano spaventare. In quegli anni la stessa psicoanalisi si andava trasformando da mistero dell'inconscio a professione. L'antenato-specchio era spesso rappresentato sulla parete di molti studi dalla riproduzione in gesso della *Gradiva* (il bassorilievo della prima metà del II secolo d.C., di cui parla Wilhelm Jensen nel suo romanzo del 1903, oggetto di uno studio di Freud del 1906). Si profilava il boom consumistico nel quale vi sarà spazio per la vendita dell'identità psicoanalitica, come si vedrà ben presto.

Al Centro di Igiene Mentale di Milano, dove lavorai per un periodo, avevo conosciuto un giovane psichiatra col quale familiarizzammo subito e che si orientò alla psicoanalisi, Severino Rusconi. Iniziò la formazione in ambito junghiano, fu a lungo membro del Gruppo Milanese, divenendo poi presidente dell'Associazione Balint e di una delle due società junghiane. Un amico scomparso di recente. La famiglia Rusconi possedeva una villa ad Appiano Gentile, presso Como, accanto alla *Pinetina*, il ritiro dell'Inter. Severino conosceva gli amministratori della società, e, quando non c'era la squadra, con Emanuele Gualandri e Giambattista Muraro (già nel Gruppo) alloggiavamo in quella splendida residenza (fortunato chi dormiva nella stanza di Mazzola) per studiare assieme la *Struttura della teoria psicoanalitica* di David Rapaport, del 1959, che pubblicherà – tradotto da me – Boringhieri nel 1969, allora non ancora all'orizzonte (del libro parla anche Howard Shevrin nel n. 3/2016 di *Psicoterapia e Scienze Umane*, e rimando anche alla rubrica *Tracce* del n. 2/2007 dove abbiamo ripubblicato la mia presentazione a quel libro e la nota introduttiva di Enzo Codignola e me agli *Scritti* di Rapaport, dal titolo *Il modello concettuale della psicoanalisi*, che uscì nella collana Feltrinelli nel 1977). La villa dei Rusconi confinava anche con Villa Vallardi, e conobbi quindi l'editore Gianfranco Vallardi, specializzato in opere di medicina di grande portata. Saltò fuori l'ipotesi di fare una collana che raccogliesse quello che ormai non sembrava, in quel momento, percorribile nello spazio Feltrinelli e proposi come grande opera il già citato trattato delle nevrosi a cura di Frankl, von Gebsattel e Schultz, col corollario del testo *Psicologia medica* di Pierre Bernard Schneider, del 1969, e di *Tecnica e pratica psicoanalitica* di Ralph R. Greenson, del 1967. Opere di base, teorico-pratiche, con ampia informazione, alle quali si sarebbero poi aggiunti testi simili. Iniziarono le traduzioni e la stessa moglie di Rusconi, Gabriella Bedogni, divenuta poi anch'ella psicoanalista, tradusse il Greenson mentre un altro gruppo traduceva l'impegnativo trattato. Vallardi dovette però abbandonare questa linea editoriale e il trattato tedesco, anche se in gran parte tradotto, non uscirà mai. Lo Schneider e il Greenson verranno invece riassorbiti nella produzione Fel-

trinelli, il primo nel 1972 e il secondo nel 1974. Episodio divertente: in California il passaggio di Hanna Segal, kleiniana di ferro, era entrato in rotta di collisione col dominio di Greenson, suscitando forti polemiche. Arrivò in Feltrinelli una lettera di Greenson che poneva come condizione la stesura della prefazione del suo testo da parte di un membro della Società Psicoanalitica Italiana (SPI). In fondo, dava molto fastidio che uno esterno alla SPI come me contasse tanto nell'editoria psicoanalitica, e potrei raccontare innumerevoli episodi di questo tipo. La cosa mi offese molto, quando Fagone mi telefonò per dirmelo. Scattò immediatamente la vendetta: «Certo, facciamola fare a Fornari, che ora è anche presidente della SPI». Fornari, il nostro kleiniano altrettanto di ferro, scrisse la prefazione che non risparmiava critiche a Greenson, tipo psicoanalisi «feriale» (parola di Fornari) rispetto a vera psicoanalisi del profondo eccetera, con rifiuto di quella deformazione chiamata "alleanza di lavoro" e così via. Greenson rifiutò la prefazione, io godei malignamente. Infatti nell'indice del volume di Greenson, a pagina 381, compare «*Introduzione all'edizione italiana* di Franco Fornari» col numero romano VII, ma in quella pagina c'è solo un'avvertenza editoriale. La prefazione, come usa quando viene scritta all'ultimo momento col volume già composto, avrebbe avuto la numerazione romana da I a VII, non più modificabile. Ciò è riscontrabile anche nelle ultime edizioni dell'opera. Fornari poi pubblicò la prefazione incriminata, riferendo l'episodio, mi pare nella *Rivista di Psicoanalisi*. Polemiche d'epoca, nel contrasto tra dimensione scientifica e predicazione tipico di molti psicoanalisti ancora oggi, come appare dal valore fideistico da loro assegnato all'appartenenza societaria.

La questione del *Manuale* di Arieti era nel frattempo rimasta in sospeso. Laura Schwarz mi aveva riferito il parere dell'amministratore; Ranchetti frattanto aveva lasciato la Feltrinelli e aveva instaurato il rapporto con Boringhieri. Ero sempre preso dall'ipotesi di iniezione massiccia e in particolare ritenevo fosse il momento per inserire il filone psicoanalitico più tradizionale accanto alla cultura interpersonale. Inoltre stavo mettendo a punto il ventaglio delle proposte psicoterapeutiche emergenti, dalla terapia famigliare alla terapia comportamentale e all'ipnosi, che aveva in Italia un esponente del calibro di Franco Granone, accanto alle opere più importanti di psicologia. Insomma, l'ossatura di quelli che saranno i cataloghi successivi da me curati. La sproporzione tra intenzione e spazio disponibile diveniva sempre più ampia e, di nuovo con Michele Ranchetti, si decise di proporre a Boringhieri il *Manuale* di Arieti (che uscirà in tre volumi nel 1969-70 col titolo *Manuale di psichiatria)* nel quadro di un nuovo programma poliennale. Cominciò così un altro percorso che si rivelò molto diverso da quello precedente. Anche stavolta il progetto contemplava diversi testi, con la previsione di farne addirittura da otto a dieci all'anno. Non firmai la collana ma adoperai la dizione «a cura del Centro Studi di Psicoterapia Clinica di Milano» perché nel "fare" bisognava evitare l'eccesso di personalizzazione e quindi preferivo etichette generiche. Ho sempre ritenuto che bisognasse fare dieci e dire uno, quando proprio non se ne poteva fare a meno. Soltanto gli addetti ai lavori erano a conoscenza della mia presenza in casa editrice e i testi

apparivano man mano a riempire il grande progetto complessivo di editoria scientifica di Paolo Boringhieri, alla cui realizzazione cominciò a collaborare anche Laura Schwarz. Il catalogo, disponibile ancora oggi all'inizio di ogni volume della "blu col trifoglio", parla da solo. Le date di pubblicazione di alcuni testi, rispetto a quelle della "concorrenza", come ad esempio quelli di Heinz Kohut o di Otto F. Kernberg, divenuti poi di moda, sono indicative della anticipazione di interi filoni della cultura psicoanalitica, talvolta nell'ordine di tre lustri. Non ci sono alcuni testi, oramai esauriti, ce ne sono altri degli ultimi anni che non avrei fatto, ma il discorso libri passa in secondo piano rispetto alla persona dell'editore e all'esperienza di lavoro comune, fianco a fianco, durata circa trent'anni. È stato un pezzo di vita che mi ha coinvolto profondamente sin dall'inizio e che mi ha fatto prima scrivere «percorso molto diverso». Fin da subito. Come, nell'*incipit* di Ferrero che ho citato all'inizio di questo mio scritto, il luogo, la persona, lo stile di lavoro. L'immagine era unica. Il luogo dell'incontro non fu per me la sede di Corso Vittorio Emanuele II 86 descritta magistralmente da Ferrero, ma la sede dove iniziò *Celum stellatum*, Via Brofferio 3, quasi di fronte alla sede storica Einaudi di Via Biancamano 2. Per me quell'indirizzo aveva un significato particolare. Avevo i primi testi di psicoanalisi, ad esempio il *Trattato di psicanalisi* di Musatti (che uscì con Einaudi nel 1949 e con Boringhieri nel 1962) e i primi di antropologia, la "Collana viola", già dai tempi universitari, nelle edizioni Einaudi. Avevo seguìto quindi la nascita della nuova casa editrice, e anche se nel frattempo avevo cominciato a lavorare con un grande editore ero affascinato dal senso di serietà che emanava dai testi Boringhieri, il senso del sacro.

L'anno è la fine del 1964, giornata torinese piovosa, terzo piano di Via Brofferio. Apre la porta Boringhieri stesso, ero con Michele Ranchetti, ci saluta, si attraversa un piccolo ingresso disadorno seguìto da un breve corridoio, illuminazione scarsa. Poi un tavolo sul quale sono poggiati dei libri e dove appoggio quelli che avevo con me. Non andammo oltre: ancora in piedi, accanto al tavolo, cominciammo a parlare dei testi, senza preamboli. Qui colsi subito tre cose. Innanzitutto il modo di guardare, duplice. Era alto, e ti guardava contemporaneamente di fronte e di lato, per cui eri fotografato e lo sguardo anche trasversale lo faceva apparire quasi più alto. Poi, fu evidente che una parola in meno fosse molto meglio che una di troppo, cosa che mi piacque molto. Michele non è da meno in questo, il che significa che quanto è scontato sia inutile dirlo e non si stia mai nel pre-discorso. Altri che attraverseranno la casa editrice, da Filippo Ambrosini a Bruno Cermignani, a Francesco Ciafaloni, al rumeno Emilio Panaitescu, a Filippo Macaluso, allo stesso Ferrero o a Gianni Ferrari, avevano la stessa caratteristica, per cui quando in una riunione un ciarliero o una ciarliera, presenti per l'occasione, occupavano il dialogo, le occhiate che ci scambiavamo avevano il fremito dello stridio del gesso sulla lavagna. Poi, la parsimonia, con fastidio assoluto dello spreco. Guidava la Fiat 500 come i tassisti, lanciando appena la seconda e arrivando in folle ai semafori; credo fosse un cruccio il consumo lungo la salita verso la villa di Strada Val Pattonera 260, dove allora abitava. E non era

avarizia, perché quando le riunioni si svolgevano da me a Bologna e offrivo io il pranzo all'economico ristorante cinese accanto casa, era molto contento della scelta. Il tutto, condito da una grande riservatezza. Era proprio bravo, si occupava in prima persona con competenza di ogni testo, qualunque fosse la disciplina, con il tratto dell'ovvio, e non l'ho mai sentito esibire una qualsivoglia cosa. La scelta della copertina rispecchia questi tratti. Erano di Enzo Mari, e il rigore traspariva da ogni carattere. Per la mia serie venne scelta all'inizio la cornice blu con riquadri bianchi (la riproduzione di questa copertina, come di quella successiva e delle copertine delle collane Feltrinelli ed Einaudi, sono nel sito web www.psicoterapiaescienzeumane.it ai link "Collana Feltrinelli", "Collane Bollati Boringhieri", "Collana Einaudi"). Quando, verso la metà degli anni Settanta, proposi la formazione di un comitato per il Programma che avrei firmato e che ancora prosegue, apparve la copertina blu con quello che sembra un trifoglio bianco. All'inizio furono previsti due comitati scientifici, uno di "Psicologia", con Sergio Molinari, Eugenia Scabini, Luciano Stegagno, e uno di "Psicologia clinica, Psichiatria e Psicoterapia", con Massimo Ammaniti, Enzo Codignola, Ferruccio Giacanelli. Questo comportò una scelta "epistemologica", rappresentata nelle copertine da tre dischi bianchi fusi, per cui veniva fuori il trifoglio, per la sezione "Psicologia", corpo unitario di base, e da tre dischi separati, a significare le parzialità della pratica, per l'altra sezione. Quasi nessuno se ne accorse, qualcuno pensò che si trattasse di errori di stampa, per cui rinunciammo ben presto alla sottigliezza e mandammo avanti solo il trifoglio. Così, per tanti anni, costruendo l'edificio passo dopo passo. Purtroppo, a causa della scomparsa precoce nel 1977 di Enzo Codignola, alla cui intelligenza e dimensione umana debbono molto il Gruppo, la rivista e io stesso, ci furono dei cambiamenti nei comitati. Molinari passò alla sezione clinica, e Ivar Oddone subentrò in quella di "Psicologia". In seguito Oddone si allontanò dal comitato e venne costituito un comitato unico del Programma durato fino ai primi anni Novanta.

Come ho scritto prima, era centrale per Paolo Boringhieri la lotta a ogni spreco, compreso quello delle intelligenze o di ogni altra risorsa. Era il tema di Danilo Dolci, nelle lotte in Sicilia. Credo che la migliore presentazione dello stile Boringhieri siano le copertine in cartoncino grigio della serie "Lezioni e seminari", destinate a una saggistica originale, di alto livello, non ancora strutturata a libro, dove apparve, per esempio, un testo eccezionale dell'economista Claudio Napoleoni. Costi relativamente minori e abbassamento del punto di remunerazione rendevano possibile pubblicare anche in previsione di una minore vendita. Proposi addirittura in quella veste una serie destinata a psicoanalisti italiani per raccogliere sul nascere alcuni contributi originali, ma il successo fu scarso: i colleghi si offendevano e volevano la "blu con le palle". A proposito di spreco e risparmio, quando nel 1971 decidemmo di chiudere il Centro di Piazza Sant'Ambrogio 1 perché l'afflusso di colleghi ci stava trasformando in scuola e nessuno di noi voleva fare il preside di scuola privata (ne ho accennato anche a p. 519 della rubrica *Tracce* del n. 4/2005 di *Psicoterapia e Scienze Umane*), vendemmo alcuni mobili, storicamente orribili, che spero abbiano ancora, al nascente gruppo di Via Alberto da Giussano, ora in Via Pergolesi

27 (si veda il contributo di Ciro Elia nel n. 3/2006 di *Psicoterapia e Scienze Umane*). Noi continuammo a riunirci e a implementare attività come gruppo di studio e di stimolo, prima nel mio studio in Sant'Ambrogio 2 e poi a Bologna. Paolo Boringhieri acquistò, per la nuova sede della casa editrice in Corso Vittorio Emanuele II 86, quella attuale, il nostro grande tavolone nero ovale in due parti staccate, ricoperte in linoleum, coi cavalletti tipo tavolo da ping-pong, ottimo per le riunioni, e tante sedie blu in metallo e vipla. Nulla andava buttato via. Mi si dice che in un anfratto del corridoio della sede, oggi Bollati Boringhieri, queste cose ci siano ancora.

Il progetto, realizzato, di Paolo Boringhieri era ambizioso e comportò un forte impegno di capitale. Quindi, difficile da affrontare. Ci fu un momento, nella storia dell'editoria italiana, che ebbe un risvolto quasi comico. Con capitale IFIL, a partenza dalla Etas Libri, prese forma una grande operazione di acquisto di pezzi interi di cultura, a partire da Einaudi. Come piccolo boccone, venimmo "comprati" ma lasciati in pace per un certo tempo, proprio in quanto piccoli. Nel frattempo, il nuovo capitale riteneva di trasformare quei coacervi di passioni gioiose e frustrate, di collettivi individualistici ma capaci delle più forti sinergie, quando lo volevano, in aziende efficienti ed efficaci secondo dettami di produttività. Era la dimostrazione del fallimento dell'economia nello scontro con l'antropologia del redattore, consulente, talvolta autore, di allora. Dopo un primo sgomento, vidi con gioia fallire l'operazione. L'aspetto comico è che Boringhieri ebbe dalla stessa IFIL, delusa dai propri investitori, il capitale per ricomprare l'autonomia. Etas Libri nel frattempo aveva imboccato la via dei testi di psicoanalisi, traducendo nel 1979 *La tecnica della psicoterapia psicoanalitica* di Robert Langs, quando dové tirare i remi in barca. Lo acquistammo, e uscì con noi. Navigando a vista, Boringhieri riuscì a mantenere autonomia rispetto ad altri soci, come i fratelli Simonis e poi l'ipotesi Zanichelli, fino alla cessione ai Bollati, cui seguì il suo ritiro. Per me, il lavoro con Paolo Boringhieri è stato un'esperienza umana e culturale irripetibile. Lontani da molti anni, mi ha raggiunto la notizia della sua scomparsa, come spesso accade quando pensi che ci sia sempre tempo per rivedersi.

In seguito anche con Giulio Bollati vi è stata sintonia, seppur in maniera diversa, e la collaborazione è durata fino alla sua morte, purtroppo precoce. Con lui proseguì il Programma e prese corpo una delle ultime cose della quale sono orgoglioso, la serie di volumetti "L'osservazione psicoanalitica", giunta rapidamente a 24 titoli (l'elenco è in fondo alla pagina web www.psicoterapiaescienzeumane.it/boringhieri.htm), con successo di pubblico e di critica, progetto che avevo messo a punto già con Boringhieri, portato a compimento con la collaborazione di Armando Marchi, all'epoca direttore editoriale da Bollati (di Armando Marchi si veda il libro *Il dragomanno e il dilemma del senso. Scritti editi e inediti*, pubblicato da Guerini e Associati nel 2010, di cui alcuni brani, e la prefazione che è di Giulio Sapelli, sono stati ripubblicati, col titolo *"Capitale intellettuale" tra pratica e teoria*, nella rubrica *Tracce* del n. 3/2012 di *Psicoterapia e Scienze Umane*). La collana dei "librini" – così li chiamavamo –, costruita con la logica della divulgazione di alto livello, poteva reggere a lungo. È stata poi chiusa e imbalsamata in un elegante cofanetto variopinto. I testi sono oggi ancora richiesti e quasi introvabili. Successivamente, di nuovo con e tramite Ranchetti, ho

dato alcune indicazioni a Carlo Bonadies di Einaudi ed è uscito qualche volume in una serie denominata "Tracce dalla psicoanalisi".
Da ultimo, i lunghi anni della rivista *Psicoterapia e Scienze Umane*, della quale dal 1982, come ho scritto prima, Franco Angeli diventa editore. Ho avuto molta ammirazione per questa persona, questo editore riuscito a mantenere autonomia e coerenza puntando su se stesso nel mare difficile dell'oceano editoriale. Voglio ricordare che la stesura originaria di questo mio testo (che uscì nel n. 3/2006 di *Psicoterapia e Scienze Umane*, il numero speciale per il Quarantesimo Anniversario) terminava con un paio di righe elogiative che Franco Angeli, avendole lette in bozze, mi chiese di togliere. Era schivo da ogni minimo segno di esibizione, e questo è lo stile di famiglia. Voglio però segnalare che alla sua "scuola" sono stati introdotti all'attività editoriale persone che hanno dato conto di sé, come Renata Colorni e Gianni Ferrari, prima di arrivare alla Boringhieri e poi in Mondadori. Rigore e attenzione all'equilibrio di ogni dettaglio, e tanto gradevole nel contatto diretto, con la sensazione di un sottile umorismo nel sorriso appena accennato. Chiudo con un grazie sentito, a nome di tanti. E alla fedele redazione con la sua efficienza silenziosa.

Pier Francesco Galli

[Pier Francesco Galli ha fondato nel 1959 la collana Feltrinelli "Biblioteca di Psichiatria e di Psicologia Clinica" (87 volumi), nel 1964 la collana Boringhieri (dal 1987 Bollati Boringhieri) "Programma di Psicologia Psichiatria Psicoterapia" (circa 300 volumi), e nel 1967 la rivista trimestrale Psicoterapia e Scienze Umane *(www.psicoterapiaescienzeumane.it), giunta al 58° anno di pubblicazione ininterrotta. Tra le sue pubblicazioni si possono ricordare* La persona e la tecnica. Appunti sulla pratica clinica e la costruzione della teoria psicoanalitica, *del 1992 (Milano, FrancoAngeli, 2002) e* Settant'anni tra psicoanalisi e dintorni. Dialoghi e interviste *(Milano, FrancoAngeli, 2024). Un film sulla vita di Pier Francesco Galli del 2001, dal titolo* I settant'anni di un maestro, *è disponibile alla pagina web https://vimeo.com/308667961. Una versione precedente di questo scritto è stata pubblicata nel numero speciale per il Quarantesimo Anniversario di* Psicoterapia e Scienze Umane *(a. 2006, vol. XL, n. 3, pp. 719-735). Si ringrazia l'editore FrancoAngeli per il permesso].*

PROGETTANDO IL FUTURO
Nella pagina accanto, Gianni Bosio, Agliè (Torino), ottobre 1967 (Archivio Istituto Ernesto de Martino, fotografia di Clara Longhini).

LA PARABOLA DI GIANNI BOSIO PER LA DIVULGAZIONE DI UN NUOVO SOCIALISMO

SCELTE ANTICONFORMISTE

LA RINASCITA DELLE EDIZIONI AVANTI!, LA DIFFICILE CONVIVENZA CON GIANGIACOMO FELTRINELLI E LA SUCCESSIVA SCELTA "AUTONOMISTA": ANTICIPANDO TEMI ALLORA ANCORA TABÙ MA PRESTO D'ATTUALITÀ

di VALERIO STRINATI

Il 1° ottobre 1953, un trafiletto apparso sulla terza pagina dell'*Avanti!* annunciava la ripresa delle Edizioni Avanti!, in concomitanza con il Festival nazionale del quotidiano socialista, a Napoli: si trattava, chiariva l'articolo, non tanto della ripresa di una attività che fino a quel momento si era limitata alla pubblicazione di opuscoli di propaganda, quanto di una vera e propria rifondazione, che aspirava a proseguire l'opera di divulgazione culturale svolta dalla casa editrice sotto varie denominazioni sociali prima dell'avvento al potere del fascismo.

L'artefice di questa rifondazione era Gianni Bosio, politicamente legato alla sinistra di Lelio Basso – una componente eterodossa del socialismo italiano –, intenzionato a portare all'interno del suo partito i temi e l'impostazione di *Movimento operaio*, la rivista da lui fondata nel 1949. La testata era stata acquistata nel 1952 da Giangiacomo Feltrinelli, come organo della Biblioteca creata dall'imprenditore milanese, ma ben presto si era evidenziato un dissenso tra Bosio e la componente comunista della redazione (Ernesto Ragionieri, Gastone Manacorda, Renato Zangheri), avente a oggetto la funzione e le finalità della rivista. L'intenzione di Bosio, di farne anzitutto uno strumento di raccolta di fonti e documenti originali, alla ricerca di quello che egli stesso definiva il «filone autoctono» del conflitto di classe, era entrata in contrasto con l'obiettivo degli storici comunisti, sostenuti da Feltrinelli, di trasformare la rivista in un periodico dedicato alla storia dell'Italia contemporanea, andando

oltre la priorità attribuita alla pubblicazione delle fonti. Il dissenso si era trasformato in polemica quando, da parte comunista, l'impostazione filologica della rivista era stata tacciata di corporativismo, una critica ispirata, secondo Bosio (lo afferma in uno dei suoi scritti più noti, il *Giornale di un organizzatore di cultura*), dall'intento di affidare alla ricerca storica – anche a costo di non poche forzature – il compito di legittimare le scelte compiute a livello politico.

Tanto più – osservava sempre Bosio – che proprio la logica della legittimazione spingeva la cultura comunista a privilegiare una linea di continuità, anche se critica, con la "cultura alta", permeata dello storicismo crociano, piuttosto che indagare le trasformazioni strutturali che attraversavano la società italiana, investita, a metà degli anni Cinquanta, da una fase di crescita che, malgrado i diversi squilibri che la caratterizzavano, configurava una nuova dimensione del conflitto di classe e smentiva le analisi dominanti a sinistra sull'irreversibilità della crisi del capitalismo e del suo declino. Occorreva pertanto sviluppare una lettura critica e anticonformista dei rapporti di classe, per rispondere al "bisogno del tempo", secondo un'espressione di Hegel particolarmente cara a Bosio che, dopo la rottura con Feltrinelli, aveva assunto la direzione delle Edizioni Avanti! adoperandosi sin dall'inizio per farne un soggetto caratterizzato da una viva attenzione ai mutamenti economici, sociali e culturali in corso e a fornirne una lettura politicamente orientata, critica e problematica nei confronti degli approcci prospettati nelle posizioni ufficiali dei vertici politici e sindacali, considerati spesso legati a chiavi di lettura sorpassate.

Il catalogo della prima collana, "Il Gallo", diretta dal giornalista e scrittore Luciano Della Mea, offriva un'idea esauriente del progetto editoriale, ispirato a questa vocazione critica che recuperava anche i tratti essenziali di *Movimento operaio*, nel senso di privilegiare sin dai primi titoli l'impegno a "far parlare" i documenti, a narrare il mondo proletario senza indulgere in stereotipi apologetici e ad affrontarne la storia senza nulla concedere a letture subalterne a esigenze politiche. Tutto questo, ovviamente, richiedeva un mutamento dei linguaggi, passando dallo specia-

UNA SQUADRA COMPATTA

Nella pagina accanto, Luciano Della Mea e Gianni Bosio; in primo piano, Gioia Dallò, redattrice delle Edizioni Avanti!, s.l., s.d. (Archivio Istituto Ernesto de Martino). Qui sotto, Francesco Fausto Nitti, *Il maggiore è un rosso*, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1953.

lismo della rivista scientifica a quello più divulgativo dell'editoria, mutamento che Bosio non esitava a definire un "annacquamento" del quale riconosceva però la necessità, per muoversi su due fronti: da un lato quello interno, del partito che, pur nella ricerca di un percorso politico autonomo, rimaneva legato all'alleanza con il Partito comunista italiano e a un'ortodossia ideologica che guardava con sospetto a una redazione composta da elementi vicini all'eretico Lelio Basso (che, tra l'altro, nel 1950 aveva abbandonato gli incarichi di direzione per dissensi con la maggioranza di sinistra di Nenni e Morandi); dall'altro, quello esterno, del rapporto con il pubblico, una vera incognita, che, però, registrò presto risultati positivi per le alte tirature e il successo di mercato di alcuni titoli.

In effetti, "Il Gallo" spaziava su molti temi: la prima uscita nel 1953 era stata un libro di memorie sulla guerra di Spagna, *Il maggiore è un rosso*, di Francesco Fausto Nitti, protagonista, nel '29, della rocambolesca fuga dal confino di Lipari, insieme a Carlo Rosselli ed Emilio Lussu. Il volume, caratterizzato da una narrazione memoriale scarna e antiretorica, era peraltro indicativo di uno dei percorsi tematici più importanti della collana: la storia d'Italia del Novecento, dall'antifascismo alla Resistenza (*Marcia su Roma e dintorni*, di Emilio Lussu, 1957, *Vita del carcere di Antonio Gramsci*, di Domenico Zucàro, 1954, l'antologia *Giacomo Matteotti contro il fascismo*, 1954, solo per citare alcuni titoli), con alcuni testi destinati a un notevole successo di pubblico, come *Si fa presto a dire fame* di Piero Caleffi, del 1954, coinvolgente narrazione autobiografica della deportazione a Mauthausen. Coerentemente con l'impostazione eclettica della collana, al filone storico-politico se ne affiancavano altri, non meno importanti: in primo luogo, quello letterario, nel quale avrebbero trovato spazio testi innovativi e anticonformisti, lontani dai canoni del realismo tradizionale o da intenti apologetici o pedagogici, come la stralunata *Vita da Tobia come vissuta da un facchino assai povero, assai solo, assai resistente e da me* di Luciano Della Mea (1953), o il *Carlone. Vita di un italiano* di Libero Bigiaretti (1956), o i racconti della Resistenza, spesso sospesi tra narrativa e memoria (*Scarpe rotte eppur bisogna andar: racconti del Premio Prato 1951-1954*, 1955), affiancati da autori più noti come Bertolt Brecht e Nazim Hikmet, e meno noti, come alcuni scrittori dell'Est Europa o dei Paesi emergenti. Su questi ultimi, peraltro, era vivo anche un interesse più direttamente politico, legato alla solidarietà con i popoli in lotta contro il colonialismo e il neocolonialismo, e testimoniato da titoli come *I Kikuyu* di Jomo Kenyatta (1954) o *Algeria anno 7* di Mario Giovana (1961), o il manuale di guerriglia di un giovane medico argentino unitosi a rivoluzionari cubani: *La guerra per bande* (1961)

dell'allora quasi sconosciuto Ernesto "Che" Guevara.
In continuità con l'impostazione eclettica del "Gallo" si svilupparono altre linee editoriali, sempre animate dal fine di realizzare una presenza critica all'interno del dibattito culturale della sinistra: sul versante storico-politico, la pubblicazione delle *Opere* di Carlo Pisacane riprendeva uno dei temi di fondo di *Movimento operaio*, ovvero la ricerca sulle fonti del socialismo delle origini, mentre ai non pochi titoli della "Collana Omnibus" dedicati a questi temi, si sarebbero affiancati quelli di un'altra collana, la "Storia del movimento operaio italiano", che annoverava saggi di autorevoli studiosi, come Luigi Ambrosoli (*Né aderire né sabotare: 1915-1918*, 1961) e Luigi Cortesi (*La costituzione del Partito socialista italiano*, 1961). Giova qui soffermarsi sull'ultimo volume della collana, *Il diciannovismo* di Pietro Nenni, riedizione del 1962, con un nuovo titolo, della *Storia di quattro anni*, originariamente pensato per le edizioni di Piero Gobetti, poi pubblicato, dopo la sua scomparsa, presso le edizioni del *Quarto Stato* – la rivista "eretica" uscita tra marzo e ottobre 1926 sotto la direzione congiunta di Nenni e di Carlo Rosselli – ma sequestrato dal governo fascista prima della sua uscita. Le ragioni della pubblicazione di questo pamphlet a distanza di trentasei anni sono in realtà rivelatrici di uno dei fili conduttori dell'attività editoriale di Bosio, ovvero la pubblicazione di testi (spesso dietro suggerimento di Nenni) orientati alla ricerca e alla valorizzazione di un'autonoma e autoctona tradizione del socialismo italiano, nei diversi momenti della sua storia. Nel 1962, alla vigilia dell'ingresso del PSI nel governo di centro-sinistra, era apparso particolarmente attuale riprendere la polemica di Nenni contro l'estremismo verbale del massi-

malismo e le incertezze del riformismo, rivelatori dell'incapacità del PSI di assumere una iniziativa in grado di fermare il fascismo; ma sei anni prima, nel 1956, nel contesto della destalinizzazione, dell'incipiente crisi ungherese e della rottura del patto di unità d'azione con il PCI, Bosio, obbedendo alla medesima impostazione autonomista, aveva accolto con entusiasmo la proposta di Nenni, di incaricare Gaetano Arfé di scrivere una *Storia dell'*Avanti! che riabilitasse la tradizione del socialismo prefascista e la cultura riformista. Si trattava, in quel caso, di realizzare sul piano culturale la stessa operazione che era in corso, sul piano politico, con la liquidazione del patto di unità d'azione con il PCI, prendendo le distanze dalla precedente ortodossia storiografica che aveva pronunciato condanne irrevocabili nelle quali l'esigenza ideologica aveva assorbito il giudizio storico.

Il volume di Arfé apriva peraltro una collana, "Biblioteca socialista", nella quale ai resoconti dei congressi socialisti e ad altri titoli di attualità si accompagnava la riproposizione di classici del socialismo, da Antonio Labriola a Friedrich Engels, secondo una scelta editoriale pluralista che si sarebbe riproposta anche in altre collane, in particolare in "Saggi e documentazioni", dove gli *Scritti scelti* di Rosa Luxemburg (1963) e gli *Scritti italiani* di Marx ed Engels (1955), questi ultimi curati dallo stesso Bosio, figuravano a fianco del libro di Nenni sulla guerra civile in Spagna (1958) e degli *Atti ufficiali 1871-1880* della Federazione Italiana dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori (1964).

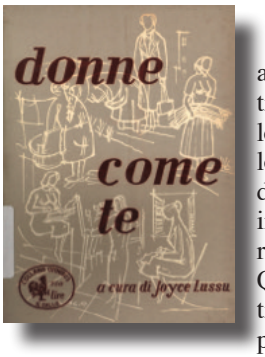
A questo lavoro di scavo sulla storia e sulle culture politiche del movimento operaio faceva riscontro, come si è detto, l'impegno in direzione di una lettura critica delle accelerate trasformazioni cui era andata incontro la società italiana a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che si concretizzava anche in un'accentuata sensibilità verso temi poco frequentati dalla politica, ma destinati a divenire centrali di lì a pochi anni e sui quali le Edizioni Avanti! produssero degli originali volumi di inchiesta, ampiamente basati su documenti originali, interviste e testimonianze: alla condizione femminile era dedicato *Donne come te*, a cura di Joyce Lussu (1957), mentre sui diritti civili insistevano titoli successivi come *I fuorilegge del matrimonio*. *Testimonianze* a cura di Luigi Renato Sansone (senatore socialista firmatario di un disegno di legge sul divorzio; 1956) o *Il controllo delle nascite*, a cura di Vittoria Olivetti (1957) e *Controllo all'italiana*. *Le interruzioni di maternità* di Milla Pastorino (1964). Si trattava di argomenti guardati con freddezza all'interno dei partiti di sinistra, diffidenti nei confronti di questioni che apparivano tipiche di un certo radicalismo borghese o che, addirittura, andavano a toccare tabù sui quali, al di là delle posizioni ufficiali, si preferiva non indagare, come nel caso della contrastata pubblicazione delle *Lettere dalle case chiuse*, a cura di Lina Merlin e Carla Barberis, nel 1955. Solo alcuni anni più

Qui sotto, Domenico Zucàro, *Vita del carcere di Antonio Gramsci*, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1954. Nella pagina accanto, Ernesto "Che" Guevara, *La guerra per bande*, Milano, Edizioni Avanti!, 1961.

tardi, con le battaglie civili degli anni Settanta, si sarebbe palesata la lungimiranza di scelte editoriali che erano riuscite effettivamente ad anticipare i tempi.
Al metodo dell'inchiesta si ispirava un'altra collana, "La condizione operaia in Italia", avviata nel 1959 con l'ambizione di indagare contestualmente le trasformazioni strutturali del sistema produttivo e i mutamenti della socialità e della quotidianità del mondo proletario, avvalendosi del contributo di sociologi del lavoro, come l'ex operaio Aris Accornero (*Fiat confino. Storia della O.S.R.*, 1959 e *Il Consiglio di gestione alla RIV*, 1962), di giornalisti come Giorgio Bocca (*Miracolo all'italiana*, 1962) nonché di dirigenti del partito (*Quel dannato marzo 1943*, di Oreste Lizzadri, 1962) e dello stesso Bosio (*Giornale di un organizzatore di cultura*, 1962). Sono titoli che si muovono su una lunghezza d'onda analoga ai *Quaderni rossi*, il periodico pubblicato dalle Edizioni Avanti! diretto da Raniero Panzieri, ormai fuori dal partito e impegnato a studiare le nuove forme della contraddizione capitale-lavoro nel contesto della modernizzazione neocapitalistica, ricorrendo largamente allo strumento dell'inchiesta operaia.
A definire ulteriormente la fisionomia della proposta editoriale, le collane dedicate agli studi storico-politici e all'inchiesta sociale (presente anche con alcuni titoli della collana "L'Attualità") si integravano con un altro filone fondamentale di ricerca, quello riguardante le forme della vita materiale e intellettuale delle classi subalterne, viste come protagoniste e non come mero oggetto di studio, e della loro espressività antagonista; questa prospettiva avrebbe condotto Bosio, come studioso, a essere un precursore della storia orale, nella quale scorgeva la possibilità di dare vita a una storiografia "dal basso" che superasse la separazione tra soggetto e oggetto della ricerca, mentre, dal punto di vista editoriale essa si tradusse nell'intento di riprendere e sviluppare gli spunti di riflessione presenti negli scritti di autori come Carlo Levi, Rocco Scotellaro ed Ernesto de Martino, accomunati dalla volontà di raccontare, pur nella differenza dei vari approcci, le realtà di mondi marginali, segnatamente nel Mezzogiorno, occultati e dimenticati negli anni del fascismo.
Alcuni titoli del "Gallo" (*Il Ciarlatano*, di Arturo Frizzi, 1953 o la raccolta di canti di protesta statunitensi, *Ascolta, Mister Bilbo!*, a cura di Roberto Leydi e Tullio Kezich, 1954) avevano segnalato un precoce interesse verso la cultura popolare, ma l'assunzione di un indirizzo specifico di ricerca sulle culture delle classi subalterne si concretizzò con la pubblicazione da parte delle Edizioni Avanti! del periodico *La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare*, un'originale rivista fondata e diretta dal poeta dialettale e docente Eugenio Cirese, insieme al figlio Alberto Mario, studioso di tradizioni popolari che con Bosio aveva stabilito da tempo un'attiva collaborazione, protrattasi anche dopo la chiusura della rivista, in seguito alla scomparsa del fondatore (1955). Nel 1958 prendeva avvio la

Qui sotto, la copertina di *Donne come te*, a cura di Joyce Lussu, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1957.

EDITORI FUORI DAL CORO



collana "Mondo popolare" rapidamente passata dalla produzione di volumi strenna alla pubblicazione di accurati lavori di ricerca; nel 1960 uscivano i *Canti della Resistenza italiana*, a cura di Tito Romano e Giorgio Solza, ai quali seguiva nel 1963 il primo volume dei *Canti sociali italiani* a cura del già citato Roberto Leydi, etnomusicologo e altro collaboratore di primo piano della casa editrice. I due volumi costituivano l'esito di un lavoro di ricerca al quale si collegano gli aspetti più innovativi dell'attività editoriale di Bosio: nel 1962 iniziava le sue pubblicazioni *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, una rivista gestita da un collettivo di ricercatori e musicisti che sotto l'egida delle Edizioni Avanti! avrebbe avviato la più importante etichetta discografica dedicata alla musica e alla cultura popolare, i Dischi del Sole, e promosso numerosi spettacoli, con notevole successo di pubblico. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, la sperimentazione di nuovi strumenti di comunicazione diventa una parte significativa dell'attività editoriale: si va dalle mostre fotografiche allestite per le feste dell'*Avanti!* ai *Lunari socialisti*, a carattere tematico, che recuperano la tradizione popolare degli almanacchi con un marcato intento di pedagogia civile e una particolare attenzione alla diffusione della cultura scientifica (alla quale, peraltro, erano dedicati molti titoli del "Gallo"); dalle raccolte di stampe e di fotografie, che alludono a un uso non meramente ornamentale del documento visivo, fino alla serie dei fogli volanti (1962-1965), un'evoluzione grafica e contenutistica del tradizionale volantino, che si avvale della collaborazione di dirigenti politici come Agostinho Neto e di letterati come Eugenio Montale e Carlo Levi, per diffondere documenti dedicati in prevalenza alla solidarietà internazionalista con le lotte contro i regimi fascisti e il colonialismo.

Questo aspetto sperimentale delle attività editoriali, peraltro, si sviluppa proprio nel momento in cui matura il distacco di Gianni Bosio dal Partito socialista italiano e, con esso, la decisione di dare vita a una nuova casa editrice, non più vincolata al partito, ma pensata, secondo le parole dello stesso Bosio, come una «zona franca», spazio di dibattito e di confronto aperto alle diverse voci della sinistra politica e sindacale: alle Edizioni Avanti! succedevano così le Edizioni del Gallo, nate nel dicembre 1964, dopo la composizione amichevole della vertenza sorta con la direzione del PSI. La nuova casa editrice avrebbe condotto una vita breve e stentata, afflitta da oneri di carattere organizzativo e finanziario, tali da portarla a chiudere l'attività nel 1975 (quattro anni dopo la morte di Gianni Bosio). Sarebbe spettato ad altri soggetti, e in particolare all'Istituto Ernesto de Martino, fondato nel 1966 dallo stesso Bosio, raccogliere e conservare l'eredità delle Edizioni Avanti! che, pur muovendosi nei limiti e con i condizionamenti di una struttura di partito, riuscirono a mantenere un margine di autonomia sufficiente a coltivare lo spirito anticonformista e creativo che ne fece un'esperienza particolarmente originale, tra le più aperte e innovative nella storia della cultura di sinistra nel nostro Paese.

Valerio Strinati

Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

RICORDO DI ETTORE MO, UNA VITA DEDICATA A RACCONTARE IL MONDO

L'INVIATO MOLTO SPECIALE

DA MOZZO A TESTIMONE DI GUERRE SENZA MAI DISDEGNARE IL RACCONTO DELLA QUOTIDIANITÀ

di ELISABETTA ROSASPINA fotografie di LUIGI BALDELLI

Ci sono le interviste "alla Oriana Fallaci", ormai materia di studio ai corsi di giornalismo delle università statunitensi. E ci sono i reportage "alla Ettore Mo" che neanche smontati e analizzati riga per riga rivelano il segreto della loro anima. Se ne possono elencare i pregi, evidenziare le sfumature, isolare alcune caratteristiche: la capacità di osservazione del loro autore, l'umanità del suo sguardo, la parsimonia di avverbi e aggettivi, la potenza della sua prosa, tanto asciutta quanto partecipe. Però "raccontare alla Ettore Mo" è impossibile senza essere Ettore Mo. L'«Hemingway italiano», lo definì Fernanda Pivano. Ma più autoironico, più scanzonato e, certamente, molto più generoso di quel monumento della letteratura nordamericana che vanta da sempre il maggior numero di tentativi di imitazione.

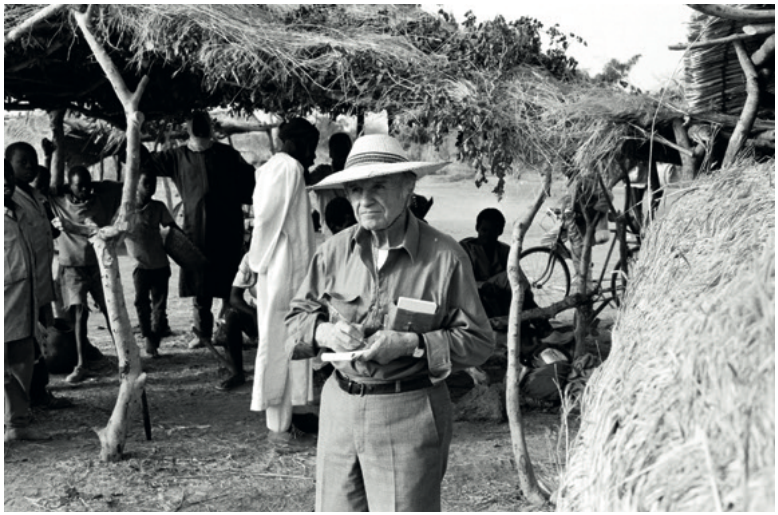
Ettore Mo (Borgomanero, 1932-Arona, 2023) non si è mai sentito un gigante del giornalismo. Anzi, adorava attirare l'attenzione sul metro e 57 di statura certificato dal suo passaporto, soprattutto quando parlava a una platea di ragazzi incantati dalle sue peripezie in giro per il mondo: «E sapete perché io non avevo niente da temere in mezzo ai conflitti? Perché sparavano ad altezza d'uomo!» concludeva, divertito, le sue affollate conferenze e, con un lieve inchino, si alzava in piedi. Boato di risate, applausi e simpatia.

Ettore si sentiva un cronista. Né più né meno come i colleghi della Cronaca cittadina del *Corriere della Sera*, il suo giornale per tutta la vita: «Non c'è alcuna differenza tra lavorare da inviato a Bangkok o a Milano – diceva a chi di loro lo avvicinava nei corridoi per testimoniargli la sua ammirazione o il desiderio di seguire le sue orme –. Faccio la stessa cosa che fai tu: vado sul posto, prendo nota e poi descrivo ciò che ho visto. Con la maggiore semplicità pos-

CON IL LEONE DEL PANSHIR
Qui sotto, Ettore Mo in Afghanistan, Valle del Panshir, 1996, con il comandante Massoud (© Luigi Baldelli).

sibile. Nient'altro. Quel che importa è andare sul posto. È indispensabile. Ci sono particolari che non puoi raccontare se non li hai visti, e si sente subito quando un pezzo è stato scritto da lontano».
La parola "vocazione" lo faceva sorridere: «Sì, certo, ci vuole anche lei per questo mestiere. Però il giornalismo è un lavoro artigianale, si impara come il falegname impara a piallare. Ho desiderato scrivere fin da ragazzino, ma mi sono sempre sentito inadeguato. Davanti alla pagina bianca è sempre un martirio». Si definì proprio così, «inadeguato», in una video intervista al *Corriere* che rendeva omaggio, qualche tempo fa, alla sua storica firma. Aveva vinto trentacinque premi giornalistici in trentaquattro anni, oltre a cinque premi letterari, ma si sentiva «inadeguato».
Non era falsa modestia, la sua. Quando, nel novembre di trent'anni fa esatti, il giornale gli propose di andare ad assistere allo sgombero degli inquilini abusivi di un palazzo popolare e fatiscente al Ponte Lambro (estrema periferia a sud-est di Milano), Mo aveva già coperto i più gravi e tumultuosi conflitti del pianeta dei quindici anni precedenti: dalla Rivoluzione khomeinista in Iran alle guerre nel Golfo, dal massacro di profughi palestinesi nel campo libanese di Sabra e Chatila all'invasione sovietica dell'Afghanistan (e il decennio di battaglie

successive, accampato sulle montagne del Panshir con i *mujaheddin*), dalla caduta del dittatore rumeno Nicolae Ceaușescu alla repressione cinese in Tibet e alla dissoluzione della Jugoslavia. Insomma, era già uno dei più famosi e stimati corrispondenti dalle aree di crisi. I suoi articoli nella sezione degli Esteri del *Corriere* erano invidiati, comprati e tradotti dalla stampa internazionale. Se avesse rifiutato di scomodarsi per un servizio così modesto, ad appena cinque chilometri dal Duomo, la sua obiezione sarebbe stata ineccepibile.
Invece, non esitò un secondo ad accettare l'incarico che, normalmente, sarebbe toccato a un praticante. E, il 25 novembre 1993, il *Corriere* ospitò nelle sue pagine locali un reportage straordinario ed esclusivo: in quell'alba fredda e grigia, invece di stare a guardare dal marciapiede opposto l'intervento delle forze dell'ordine, Ettore Mo si era infilato da solo su per le scale del caseggiato, prima dell'irruzione degli agenti, e aveva suonato ai campanelli, intervistando gli abitanti regolari e irregolari sotto sfratto. Sul suo taccuino si formò un collage di storie umanissime: «Gente umiliata, case cadenti: neppure nel Terzo Mondo ho visto tanta angoscia», sintetizzò le sue impressioni.
«Ecco la nostra reggia – lo aveva accolto un muratore calabrese disoccupato –. In questa stanza viviamo io, mia moglie e sette figli. Una è morta pochi mesi fa. Sono stato abusivo ma poi ho regolarizzato la mia situazione e ora pago un affitto di 700mila lire al mese: per questa stanza, questa muffa e l'acqua che sgocciola sul cuscino del letto». Ettore aveva annotato tutto, perfino il nome del medico della Macedonio Melloni che aveva firmato una diagnosi di asma bronchiale allergica per la bimba del piano di sopra, Lucia, «aggravata dalle condizioni malsane, per umidità e sovraffollamento, della casa in cui vive». Non solo perché qualcuno dell'Istituto Autonomo Case Popolari si mettesse una mano sulla coscienza, ma anche perché nessuno osasse dubitare che il principe degli inviati era davvero entrato in quel tugurio e riferiva soltanto ciò che aveva constatato con i propri occhi.
A Milano o a Grozny, era lo stesso.
Milena Gabanelli, che lo aveva seguito in Cecenia per conto della trasmissione *Report* della Rai, qualche anno dopo, filmò quel suo ostinato affanno di raggiungere il cuore degli eventi, un'altra guerra ovviamente. «Io-devo-arrivare-a-Grozny!» scandiva un Ettore furioso, rivolto probabilmente al suo riluttante autista. «Allora, io devo pagare cento dollari per una macchina che mi porta soltanto alla frontiera? Che cosa siamo venuti a fare?». In taxi, in moto o a piedi sarebbe arrivato alla sua meta in ogni caso. Limitarsi a mettere giusto un piede oltre il confine ad altri colleghi sarebbe bastato. Per lui sarebbe stato un bluff inaccettabile. Come a Tirana, nella primavera del 1999, quando ancora né la NATO né la stampa internazionale erano riuscite a entrare in Kosovo, dove i paramilitari dell'UÇK, Esercito di liberazione kosovaro-albanese, combattevano da mesi le truppe serbe di Slobodan Milošević. Chi meglio dell'incontenibile Ettore Mo avrebbe potuto tentare l'impresa di introdursi nel territorio precluso ai giornalisti? Ore di negoziati condotti dall'interprete portarono i vertici



Qui sotto, Ettore Mo in un villaggio del Burkina Faso (© Luigi Baldelli).

dell'UÇK alla loro miglior offerta: in cambio di tremila dollari, i loro uomini avrebbero accompagnato Mo nelle loro retrovie in Kosovo, là dove si curavano i feriti in battaglia e si cucinavano i pasti per i combattenti. Nella hall del *Rogner Hotel Tirana* rimbombò la reazione offesa e indignata dell'inviato del *Corriere*: «Di' loro che io non pago tremila dollari e non vado a vedere le retroguardie, cinquecento metri oltre il confine – gridò al mediatore sbalordito e confuso –. Pago rischiando la mia pelle per andare a vedere la loro guerra, e voglio vederla dalla prima linea». L'affare non si concluse, ma lui non rinnegò le proprie convinzioni e quella volta, al posto della prima pagina, si accontentò del profondo rispetto del giovane traduttore albanese.

Quella caparbietà, quell'intransigenza venivano da lontano. Si erano probabilmente forgiate già lungo i due chilometri quotidiani che, nella seconda metà degli anni Trenta, Ettore percorreva in salita, «d'inverno con gli zoccoloni», per arrivare dalla Colma di Valduggia, il paese della Valsesia dove abitava, alla sua scuola elementare in una frazioncina sulle alture della sponda piemontese del lago Maggiore. Era figlio di Guglielmo Mo, falegname e operaio alle officine aeronautiche Savoia-Marchetti, un bambino di campagna, abituato presto a qualche fatica e a molte rinunce. Leggeva *Il piccolo alpino*, *Mani nere e cuor d'oro*, *Il Corsaro Nero*, *I ragazzi della via Paal*, ma non sognava tanto di replicarne le avventure quanto di esserne l'autore.

Arrivare al giornalismo gli avrebbe richiesto ancora quasi un quarto di secolo e il giro del mondo. Un itinerario fitto di aneddoti romanzeschi: gli studi per diventare un tenore lirico, i primi tentativi frustrati di sbarcare a Londra da studente, la sopravvivenza a Parigi, l'apprendistato come sguattero sull'isola anglonormanna di Jersey e aiuto cuoco in un bistrot della Rive Gauche, i magri salari da lavapiatti in Svezia o cantante in Lapponia, e quelli appena migliori da insegnante di Francese alle elementari del Colegio Nuestra Señora de las Maravillas, a Madrid, in pieno regime franchista. Che facesse il barman o il portiere di notte, Ettore non stava lavorando soltanto per mangiare: archiviava situazioni, incontri e personaggi nella sua memoria di futuro scrittore.

Non aveva mai dubitato che carta, inchiostro e rotative formassero la costellazione del suo cielo natale. In risposta ad alcuni articoli che aveva inviato a Piero Ottone, allora corrispondente del *Corriere della Sera* da Londra, ricevette in risposta poche ma incoraggianti righe: «Lei sa tenere la penna in mano, ritengo abbia le qualità per fare il giornalista». Gli disse anche che il più grande quotidiano d'Italia era già sovraffollato, di tentare la fortuna prima, magari, da qualche altra parte. Ettore preferì mollare gli ormeggi, deciso almeno a «vedere il mondo».

Nel 1962 il giovane Mo, mozzo sull'*Orsova*, transatlantico da 30mila tonnellate e 1.200 passeggeri della P&O-Orient Lines britannica, stava per sbarcare al porto di Le Havre dopo cinque mesi di navigazione nell'Atlantico, nel Mar dei Caraibi, nell'Oceano Indiano, nel Pacifico. Ma non aveva cambiato idea. Il faro di quel testardo marinaio rimaneva sempre uno solo: la redazione londinese del *Corriere*.

Non lo scoraggiarono cinque anni di lavoro anonimo nell'ufficio di Fleet Street da dove partivano le corrispondenze inglesi per Via Solferino 28, a Milano. Né un altro lustro di gavetta da «recluta di bassa fanteria», senza diritto di firma, alla redazione romana. Aveva sposato Christine, la famiglia si stava allargando ed Ettore aveva capito che, per riuscire a mantenerla, sarebbe stato necessario tornare in Italia, sostenere l'esame professionale e garantirsi una posizione più solida di quella del collaboratore. Nel 1972, a quarant'anni suonati, era redattore agli Spettacoli e già molto meno infelice. Aveva intervistato i Beatles, sarebbe presto diventato amico di Luciano Pavarotti, aveva ritrovato il mondo della musica e del melodramma che lo aveva affascinato da adolescente.

Ma, soprattutto, era approdato in Via Solferino, dove tutto era possibile, anche che il direttore, Franco Di Bella, incrociandolo in corridoio, gli chiedesse: «Ce l'hai il passaporto? Allora vai in Iran e raccontaci che cosa sta accadendo». Era il febbraio 1979 e a Teheran era tornato, dopo quindici anni di esilio, l'ayatollah Khomeyni, guida suprema della nascente Repubblica islamica. I regolamenti di conti tra i rivoluzionari e i fedeli, o presunti tali, dello scià Mohammad Reza Pahlavi erano feroci. Il primo articolo inviato da Mo era datato Tabriz e descriveva il linciaggio di un ragazzo, «diciassette, diciotto anni? Piccolo un po' tondo […]. I più vicini al "reo" allungano il pugno per assestargli sulla nuca o sulle spalle un anticipo di vendetta». Niente grandi analisi geopolitiche, il testimone Mo inviò nitidi fotogrammi di scempi quotidiani ai tempi della *sharia*.

L'estate successiva era già in Afghanistan, «ma fu quando vi misi piede per la seconda volta, a fine dicembre dello stesso anno, che l'Afghanistan "mi prese" ed ebbi la sensazione che avrebbe avuto un ruolo importante nella mia vita e nel mio mestiere di giramondo», scriverà in *Lontani da qui* (Milano, Rizzoli, 2009), una raccolta di *Storie di ordinario dolore dalla periferia del mondo*.

Per trent'anni il suo "gemellaggio" con quel Paese tribolato si cementò anche grazie alla sua amicizia con il "leone del Panshir", Ahmad Shah Massoud, il comandante-poeta della re-

NELLA RUSSIA CHE CAMBIA
Qui sotto, Ettore Mo mentre lavora in treno viaggiando per la Russia, aprile 2010 (© Luigi Baldelli).

sistenza, e con i *mujaheddin* dei quali si era conquistato fiducia e considerazione marciando nella neve per ore e per giorni senza lamentarsi. «I guerriglieri afghani lo hanno preso infinite volte con loro a piedi o seduto dietro su una motocicletta sgangherata – ha ricordato su *Domani*, pochi giorni dopo i funerali di Ettore, Valerio Pellizzari, inviato de *Il Messaggero* e complice in decine di trasferte spericolate –, le donne cecene chiuse nei sotterranei di Grozny sbriciolata lo hanno sfamato e riscaldato durante l'assedio, un camionista finlandese nerboruto lo trasportò da Tampere fino al Kazakistan cibandolo amorevolmente con orrende miscele di asparagi e mirtilli liofilizzati, con un coltellaccio penzolante sotto il volante come ultima protezione».

Perché ai giornalisti «della sua razza», come lo apostrofò Indro Montanelli, accomunandolo a Egisto Corradi, è difficile sbattere la porta in faccia o rifiutarsi di dare una mano, un passaggio, un riparo: «Possedeva una sensibilità lieve e disarmata, un lasciapassare unico davanti alle vicende degli sconosciuti» ha scritto ancora Pellizzari. Lo valutò così, certamente, anche il "tartaro volante", Rudolf Nureyev, quando nell'inverno del 1992 sentì la fine avvicinarsi e scelse a chi concedere la sua ultima intervista: non al *New York Times*, al *Washington Post*, a *Paris Match* o a qualunque altra tra le più importanti testate al mondo, che sarebbero accorse immediatamente a raccogliere le parole definitive del ballerino. Al suo capezzale volle solamente Ettore Mo, che aveva conosciuto come redattore ordinario degli Spettacoli.

Nemmeno l'età della pensione è riuscita a scalzarlo dalla breccia. Con Luigi Baldelli, fotografo e solerte cacciatore di storie, ha solcato Asia e America Latina anche oltre il suo ottantesimo compleanno, quando l'allora direttore del *Corriere*, Ferruccio de Bortoli, fu costretto a convocarlo: «Ettore, nessuna compagnia è più disposta ad assicurare le tue spedizioni». Mo si ribellò, protestò: se il *Corriere* avesse voluto ancora i suoi pezzi, avrebbe dovuto lasciarlo partire, con o senza polizza assicurativa. E quando fu il giornale ad attraversare momenti difficili, de Bortoli ricorda che Ettore Mo era lì, a rincuorarlo: «Direttore, non preoccuparti, questo è il *Corriere*, e siamo ancora in grado di spaccare il culo ai passeri in volo». Era una delle sue battute favorite, il suo grido di battaglia da tiratore scelto del giornalismo.

Elisabetta Rosaspina

CON GLI AMICI DI UN TEMPO
Qui sotto, Angelo Del Boca, 2007 (fotografia di Alberto Cristofari, Contrasto).
Nella pagina accanto, da sinistra, Mario Bonfantini, Angelo Del Boca,
Elio Vittorini e Alberto Cavallari a Lisignano (Istria), nel 1947.

RICORDO DI ANGELO DEL BOCA DALLE REDAZIONI ALLE AULE UNIVERSITARIE

SVELÒ VERITÀ SCOMODE

PARTIGIANO, GIORNALISTA-NARRATORE E POI STUDIOSO DELL'"IMPERIALISMO STRACCIONE" ITALIANO

di ALDO AGOSTI

Angelo Del Boca (Novara, 1925-Torino, 2021) è stato un grande storico, del colonialismo e non solo: perché partendo dal tema del colonialismo la sua voce è stata, nel discorso pubblico tra la fine del Novecento e i primi anni Duemila, una voce importante e autorevole nella polemica che, per semplificare, possiamo definire antirevisionista, che ha tenuto il proscenio per una buona decina d'anni e anche di più. Però Del Boca è stato un grande storico anche perché, prima, è stato un grande giornalista. L'equazione non è scontata, anzi non è frequente. In Italia la generazione di Del Boca conta alcuni grandi nomi (da Giorgio Bocca a Enzo Biagi, da Indro Montanelli a Giampaolo Pansa, ad altri meno noti ma importanti come Giuseppe Boffa, Saverio Tutino e Adriano Guerra) e molti di loro hanno scritto libri di storia, ma di nessuno si può dire che – come Del Boca – abbia lasciato un segno indelebile nel dibattito storiografico. Eppure la profondità di questa traccia è indissolubilmente legata alla sua esperienza di giornalista. Questa esperienza, che ha occupato almeno una trentina d'anni della sua vita, è straordinariamente ricca e multiforme, ma non è mai stata studiata. Fortunatamente è stato Del Boca stesso, in quella che si potrebbe definire la sua autobiografia documentaria intitolata *Il mio Novecento* e pubblicata da Neri Pozza nel 2008, a fornircene una ricostruzione molto precisa.

Angelo arriva al giornalismo attraverso un percorso particolare: suoi scritti appaiono su quotidiani e settimanali (compreso *Il Politecnico* di Elio Vittorini) fin dall'im-

mediato dopoguerra, ma sono racconti. Del Boca si sentiva scrittore, e non era uno scrittore banale se era apprezzato da Vittorini stesso, e anche da Cesare Pavese, e se vinse il Premio Saint-Vincent per la Letteratura nel 1948. Continuò a pensarsi come scrittore almeno fino all'inizio degli anni Sessanta, e forse, quando nel 1950 chiamato da Lorenzo Gigli entrò alla *Gazzetta del Popolo*, l'attività giornalistica la visse quasi come un ripiego. Ma ne fu presto conquistato: le inchieste sull'Italia dei primi anni Cinquanta sono già dei reportage che inchiodano il lettore non solo per la qualità della scrittura ma anche per la loro ampiezza e profondità, in qualche caso anche per il loro spessore storico. Bisognerebbe qui avere il tempo di parlare adeguatamente del giornale che dal 1950 al 1967 fu la casa di Angelo Del Boca: la *Gazzetta del Popolo*. Un'associazione, la loro, abbastanza sorprendente. Del Boca era socialista, non filocomunista, certo, ma inequivocabilmente schierato su posizioni laiche e, sul terreno della politica estera, non certo allineato all'oltranzismo atlantico dei governi centristi. La *Gazzetta del Popolo*, giornale di grandi tradizioni, era stata negli anni del fascismo uno dei quotidiani più allineati al regime. Riprese le pubblicazioni dopo la Liberazione, era tornata di proprietà della SIP e nel 1950, quando vi entra Del Boca, era diretta da Massimo Caputo, un giornalista liberale ma conservatore. Nel 1953, acquistata dal senatore pinerolese Teresio Guglielmone, imprenditore e finanziere, era entrata decisamente nell'orbita della Democrazia Cristiana. Tuttavia bisogna pensare che molti quotidiani di allora lasciavano al giornalismo d'inchiesta uno spazio importante, anche al di fuori della loro linea politica, particolarmente quando si parlava di Paesi extra-europei. E la *Gazzetta* era, da questo punto di vista, un caso quasi di schizofrenia. Intanto la sua redazione era composta di molti giornalisti di sinistra o almeno di centro-sinistra. Inoltre la concorrenza con *La Stampa* sulla piazza di Torino la spingeva a volte ad assumere, soprattutto in materia di cronache dell'economia e del lavoro, una posizione pallidamente progressista. E questo divenne particolarmente vero quando Del Boca, per un anno, fra il 1955 e il 1956, assunse la funzione di capocronista cittadino. In questo periodo, Angelo tenne anche un diario, di cui ne *Il mio Novecento* ha ripubblicato alcuni stralci. Sono pagine anche letterariamente molto belle che restituiscono un quadro nel complesso plumbeo della Torino in cui l'effervescenza degli anni del miracolo economico era soffocata dalla presenza pervasiva e oppressiva della FIAT. Ma anche pagine che esprimono un affetto profondo per quella che sarebbe rimasta la sua città d'elezione.

Prima di assumere la funzione di capocronista, Del Boca aveva cominciato la sua collaborazione alla *Gazzetta del Popolo* come inviato: alcune sue inchieste su angoli dimenticati

IN VIETNAM
Nella pagina accanto, Angelo Del Boca
a colloquio con Ngô Đình Diệm, presidente della Repubblica
del Vietnam del Sud, Saigon, 1962.

dell'Italia colpiscono per la loro efficacia, ci sembra quasi di vederle visivamente come scene di film del neorealismo, così quelle sui pescatori di Comacchio o sulla miseria a Le Castella, in provincia di Crotone. Sono pezzi di giornalismo che, di poco a essi precedenti, non hanno niente da invidiare a quelli che Giorgio Bocca avrebbe raccolto nel suo *Miracolo all'italiana* (Milano, Edizioni Avanti!, 1962). Ma l'Italia pareva già allora andare stretta, per così dire, ad Angelo Del Boca. Già degli anni Cinquanta sono una serie di suoi pezzi dall'estero: fa la sua prima conoscenza dell'Africa seguendo le tumultuose giornate del passaggio dei poteri da Muhammad Neghib a Gamal Abdel Nasser in Egitto, poi scrive una corrispondenza dall'Aurès, dove la guerriglia algerina mette alle corde l'esercito francese. Ma forse le pagine che testimoniano meglio la sua statura sono quelle dal Villaggio Marconi, a 130 chilometri da Tripoli: un insediamento tardivo del colonialismo fascista, mai veramente decollato e ora, nel 1956, in procinto di essere abbandonato dai coloni che, dopo anni di vita stenta, se ne tornavano in Italia da sconfitti.
Chiusa la parentesi breve ma impegnativa come capocronista, che comunque non rimpianse mai e considerò una scuola, «il mio impegno nel giornalismo – scriverà – diventò totale, assorbì tutte le mie energie». Divenne a tutti gli effetti un inviato, e viaggiò in decine e decine di Paesi, soprattutto dell'Africa e dell'Asia. Non va dimenticato che in quegli anni abbinò quasi sempre le sue inchieste a fotografie da lui stesso scattate: oltre seicento fra il 1950 e il 1957, che gli permisero di illustrare con grande efficacia i suoi reportage. In generale, come avrebbe scritto, nei suoi viaggi si dava un obiettivo: «quello di fare dell'inchiesta giornalistica un prodotto più completo, più raffinato, tanto da potergli conferire la dignità di un libro. Non era un'impresa facile, ma valeva la pena tentare […]. Se avessi azzeccato l'argomento giusto, nel momento giusto, il più era fatto» (*Il mio Novecento*, cit., p. 157).
L'«argomento giusto» poteva certo essere quello di Israele, della cui fondazione ricorreva nel 1958 il decimo anniversario. In quell'anno Del Boca aveva pubblicato su quel Paese dodici articoli a piena pagina e li aveva poi raccolti in un libro stampato da Lattes (una casa editrice torinese che non dovette assicurargli una grande diffusione). Ma, stando alle sue memorie del 2008, era «scontento, inappagato», perché avvertiva che il libro era in parte sbilanciato: «Troppo spazio avevo dato alle ragioni degli israeliani e troppo poco alle sofferenze dei palestinesi. E non bastava che avessi scritto, nella Prefazione, che "ero con gli ebrei che faticavano in Israele per rifarsi un'esistenza; che ero ancora con loro quando reagivano agli attacchi provocatori; che non sarei più stato con loro il giorno in cui Beghin o qualche altro esaltato li avrebbe spinti di là del Giordano in un'avventura"» (*Israele anno dieci*, Torino, Lattes, 1958, p. 20).
Il primo libro che avrebbe trovato rispondente alle sue aspettative lo scrisse invece alla fine del 1959 e lo pubblicò da Bompiani: s'intitolava *L'Africa aspetta il 1960* ed era il risultato di un lungo viaggio dalla Mauritania al Congo, passando per la Guinea, la Liberia, la Costa

d'Avorio, il Ghana, la Nigeria, il Camerun e il Gabon. Avrebbe ricordato cinquant'anni dopo che fu un viaggio di estrema importanza per la sua formazione di africanista, perché aveva avuto la fortuna di incontrare alcuni dei padri dell'Africa che stava per uscire dalla lunga notte coloniale, come Léopold Sédar Senghor, Sékou Touré, Félix Houphouët-Boigny, Kwame Nkrumah. Dopo questo, di libri di viaggi ne avrebbe scritti altri otto, quasi tutti per Bompiani, in pratica uno all'anno. Il primo fu *L'altra Spagna*, scritto nel 1961 e pubblicato da Bompiani nello stesso anno: era il risultato di un'inchiesta condotta nel Paese iberico dove la dittatura di Franco aveva mostrato i primi segni di incrinatura.

Fu un viaggio difficile, pieno di rischi, compiuto quasi interamente da clandestino. La direzione del Partito socialista gli aveva dato una lista di dieci esponenti del Partito socialista operaio spagnolo (PSOE) da contattare, ma lui avvicinò una cinquantina di oppositori di ogni partito o tendenza, dal democristiano José María Gil-Robles al monarchico-liberale Enrique Tierno Galván, ai socialisti Carlos Zayas Mariátegui e Miguel Ángel Martínez (è curioso però che non nomini in questo elenco dei comunisti: forse la *Gazzetta del Popolo* non lo avrebbe digerito, ma è anche vero che il suo antifascismo, soprattutto dopo il 1956, conteneva una buona dose di diffidenza verso i comunisti). Incontrò anche diversi intellettuali, alcuni dei quali avevano già conosciuto le carceri di Franco. La prefazione fu di Aldo Garosci, e costituiva un viatico autorevole.

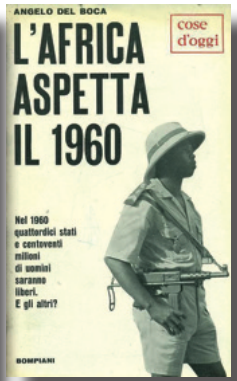
Quel 1961 fu un anno di impegno particolarmente intenso per Del Boca. Trascorse, ricorda, molti più giorni in viaggio che a Torino. Dopo la Spagna fu a Gerusalemme, per seguire il processo contro Adolf Eichmann. Poi si trasferì d'urgenza in Tunisia, dove si temeva che la guarnigione francese di Biserta facesse causa comune con i generali ribelli d'Algeria. Quindi visitò l'Iran, l'Iraq, il Kuwait, il Libano e l'Egitto, sulla rotta del petrolio. Poi si recò a Belgrado, per la conferenza dei Paesi non allineati; quindi di nuovo in Libano e in Siria, dopo la rottura della federazione con l'Egitto. In seguito fece ritorno a Gerusalemme, per ascoltarvi la sentenza di morte contro Eichmann. Ma non era ancora finita: a metà dicembre partì per il Sudafrica, dove il regime razzista aveva consumato l'ultima strage, quella di Sharpeville. Nel Paese dell'apartheid si fermò per un mese, fino a quando non infranse il divieto di intervistare il premio Nobel per la Pace, Albert John Luthuli, che viveva in residenza coatta, e fu dichiarato "persona non grata" ed espulso dal Paese. Proprio in Sudafrica realizzò il reportage che lui stesso considerava più esauriente e meglio costruito. Era anche il più drammatico, ed era assolutamente nuovo per il lettore italiano, che quasi ignorava il dramma della segregazione. Ancora prima che apparissero sulla *Gazzetta del Popolo* le ultime puntate dell'inchiesta, questa era già nelle mani di Bompiani, che la pubblicò con il titolo *Apartheid: affanno e dolore* (1962).

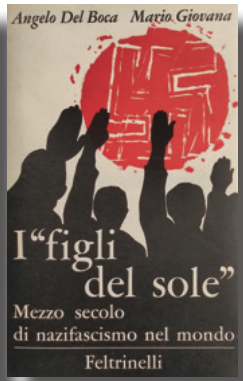
Nella pagina accanto, le copertine di alcuni dei tanti libri pubblicati da Angelo Del Boca, frutto dei suoi reportage. Ultimo, *Il mio Novecento*, una sorta di autobiografia pubblicata da Neri Pozza nel 2008.

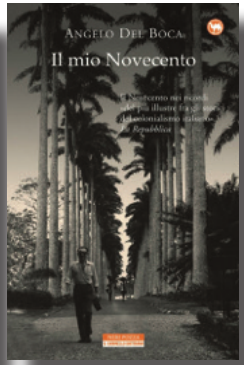
TRA GIORNALISMO E STORIA

Dell'anno successivo fu l'idea, realizzata insieme a Mario Giovana, (un'altra figura di storico-giornalista che andrebbe studiata), di condurre un'inchiesta sulle organizzazioni nazifasciste che cominciavano a moltiplicarsi sul piano internazionale, e poi di farne un libro. Del Boca cominciò ad accarezzarla nel 1962 quando diventò membro del Comité des experts pour la lutte contre le néonazisme, che ogni anno si riuniva per fare il punto su quel pericoloso fenomeno eversivo. Per condurre l'inchiesta fece in pratica il giro del mondo, perché in ogni continente esistevano movimenti di estrema destra che si rifacevano alle ideologie di Hitler o di Mussolini. Il libro (*I "figli del sole". Mezzo secolo di nazifascismo nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1965) ebbe un notevole successo, perché colmava una grossa lacuna, ed ebbe anche tre traduzioni: negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Ungheria. Ciononostante Del Boca ne esprime nel 2009 un giudizio piuttosto critico: «Nella foga di esaurire l'argomento, non dimenticando il più piccolo gruppuscolo, commisi l'imperdonabile errore di giudicarli tutti con lo stesso metro». Forse si riferisce all'impostazione che era sintetizzata nella quarta di copertina, nella quale si affermava che nei neofascismi «l'ideologia e l'intelaiatura programmatica restano tali e quali nella sostanza a quelli che forgiò la generazione precedente, coi loro dogmi, le loro tavole rituali e, al sommo, la loro insanabile irrazionalità»: un criterio di valutazione in effetti discutibile, soprattutto alla luce degli studi comparativi dei fascismi europei che avrebbero visto la luce pochi anni dopo. Ma nell'insieme va detto che ancora oggi rappresenta un contributo imprescindibile, una miniera straordinaria di notizie e anche un monito per il nostro presente.

Poi venne il primo libro sull'Etiopia, nato ancora come inchiesta giornalistica, ma tale da potersi collocare già fra i libri di storia, e che finì per rappresentare una vera e propria svolta nella vita di Angelo. L'occasione che gli diede origine è curiosa e val la pena di essere ricordata con le sue parole: «Un giorno, frugando in un cassetto, mi venne fra le mani un grosso quaderno dalla copertina nera sul quale, nell'anno scolastico 1935-36, la professoressa Sandri del Liceo Ginnasio Carlo Alberto di Novara faceva scrivere ogni giorno, sotto dettatura, il bollettino della guerra d'Africa. Il quaderno, con il tempo, era diventato un documento non trascurabile, poiché l'avevo arricchito con le foto che ritagliavo dalla *Gazzetta del Popolo*, con i discorsi del duce e con articoli degli inviati speciali sui vari fronti africani. Il casuale ritrovamento, che mi aveva procurato una certa emozione, e il fatto che nel 1965 ricorrevano trent'anni esatti dall'aggressione fascista all'Etiopia, mi spinsero a parlare dell'argomento con il direttore della *Gazzetta del Popolo*, che a quel tempo era Giorgio Vecchiato» (*Il mio Novecento*, cit., p. 183). Del Boca propose di ricostruire la campagna d'Abissinia, ma ascoltando, per la prima volta, anche la voce dei vinti, e la proposta piacque, tanto che il giornale lo autorizzò a recarsi in Etiopia e a restarci tutto il tempo che riteneva necessario. Sul conflitto italo-etiopico pubblicò una ventina di articoli in cui rivelò tra l'altro per la prima volta l'uso dei gas tossici da







parte delle truppe italiane, rischiando l'accusa di vilipendio delle Forze Armate. Li raccolse in un libro (*La guerra d'Abissinia 1935-1941*, Milano, Feltrinelli) che uscì nel 1965 ed ebbe grande successo: fu ristampato tre volte da Feltrinelli e tradotto anche in inglese. Paradossalmente, sembrò che quel libro coincidesse con la conclusione della carriera di Del Boca come grande giornalista d'inchiesta. È vero che nel 1966 pubblicò – tornando a rivolgere dopo molti anni lo sguardo all'Italia – un'indagine che definì «lunga e sofferta» sugli ospedali psichiatrici, apparsa in libro con il titolo *Manicomi come lager* (Torino, Edizioni dell'Albero, 1966): un lavoro che contribuì al dibattito aperto da Franco Basaglia poi culminato nel libro uscito due anni dopo, *L'istituzione negata* (Torino, Einaudi, 1968). Ma, conclusasi la sua lunghissima collaborazione con la *Gazzetta del Popolo* nel 1967 (il giornale era in sempre maggiori difficoltà e avrebbe chiuso nel giro di pochi anni), Angelo fu contattato da Italo Pietra, direttore de *Il Giorno*, il quotidiano che aveva impresso una ventata di rinnovamento al giornalismo italiano. Gli venne offerta in prospettiva la vicedirezione. Con qualche incertezza Del Boca accettò, e così scrisse poi: «Fu il più grave errore della mia vita. Per tredici anni rimasi intrappolato nell'orrendo palazzo di via Fava, che a poco a poco si trasformò per me in un'autentica galera» (*Il mio Novecento*, cit., p. 249).

Non è questa la sede per ripercorrere questa avventura, che in parte coincise con un periodo anche molto doloroso della vita privata di Del Boca. Basterà ricordare che la mancata realizzazione delle aspettative che aveva nutrito – in particolare quella di arrivare alla direzione del quotidiano – segnarono di fatto la fine della sua storia di giornalista. D'altra parte, la profonda trasformazione del Partito socialista – che era stato per trent'anni il suo punto di riferimento politico – e la profonda avversione per lo stile di direzione di Bettino Craxi gli fecero perdere ogni interesse per un impegno diretto nella politica e nelle istituzioni. Viene qui da ricordare la famosa frase di Giambattista Vico: «Paion traversìe e sono opportunità». Il progressivo disamore per il lavoro di giornalista come gli si era presentato negli ultimi anni portò Del Boca alla scelta definitiva di dedicarsi alla ricerca storica. Fu una fortuna per lui, ma soprattutto per noi. Eppure quella lunga attività di cronista e di inviato restò per Angelo un'esperienza preziosa. Lasciò un segno indelebile nella sua opera di storico, rendendola chiara, accessibile a tutti, di piacevole lettura. E gli permise ancora dei grandi scoop, come l'intervista a Gheddafi del 1996, che era e rimane un bellissimo pezzo di giornalista scritto da uno storico.

Aldo Agosti

PER UN IDEALE
Nella pagina accanto, lo scrittore e giornalista Pippo Fava, ucciso quarant'anni fa per ordine della mafia.

PIPPO FAVA, DALLA NOTIZIA ALLA LETTERATURA PER COMPRENDERE LA SUA TERRA

LA SICILIA SENZA CENSURE

I REPORTAGE CONTRO I BOSS GLI COSTARONO LA VITA, MA IL SUO VALORE DI SCRITTORE VA OLTRE LA CRONACA

di CLAUDIO MINOLITI

Dici Pippo Fava. E il ricordo va subito al giornalista antimafia, ucciso vigliaccamente la sera del 5 gennaio di quarant'anni fa, a Catania. Scrivi Giuseppe Fava. E si apre l'universo di un intellettuale che, a giusto titolo, può entrare nel Pantheon dei Grandi Siciliani, fra Giovanni Verga e Luigi Pirandello, fra Leonardo Sciascia e Vincenzo Consolo, fino a Renato Guttuso e Piero Guccione. Scrittore di romanzi e racconti, drammaturgo, sceneggiatore, saggista, autore e conduttore radiofonico. Anche pittore, originale e curioso. È Pippo, quando viene chiamato in famiglia e dai colleghi, o ricordato nelle ricorrenti commemorazioni. Giuseppe, quando firma le sue opere.
Senza dimenticare il suo impegno umano e professionale contro il malaffare (sarebbe impossibile), ampiamente raccontato da libri (da segnalare, *Pippo Fava. Un antieroe contro la mafia* di Massimo Gamba, con la prefazione di Gian Carlo Caselli, Milano, Sperling & Kupfer, 2018), giornali e convegni, vogliamo accendere un faro sul Giuseppe Fava che scrive romanzi e racconti, dipinge oli e acqueforti, inventa programmi radiofonici, firma documentari televisivi d'inchiesta. Schiacciamo l'interruttore.
Giuseppe Enzo Domenico Fava nasce a Palazzolo Acreide (Siracusa) il 15 settembre 1925. Gioiello del Barocco (patrimonio Unesco dal 2002), negli anni Venti la cittadina iblea sfiora i ventimila abitanti (oggi sono meno della metà). I suoi genitori (papà Giuseppe, mamma Elena Fazzino) sono maestri elementari, personalità di riferimento nella comunità. La madre insegna nelle scuole rurali e tutte le mattine alle cinque attacca il cavallo al calesse per raggiungere i suoi alunni nelle campagne. In casa non mancano i libri, né le sollecitazioni culturali. Giuseppe

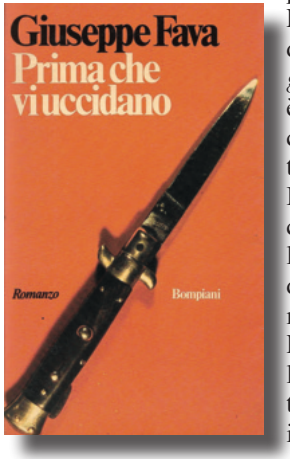
morde il freno. Finito il ginnasio, poco più che adolescente, si trasferisce a Siracusa per frequentare il liceo e vive da solo in una pensione. A Palazzolo torna solo per le vacanze estive. Una scelta coraggiosa in quei primi anni del Quaranta. L'Archivio della Fondazione Giuseppe Fava, di cui Giuseppe Maria Andreozzi, genero dello scrittore e medico in pensione, è l'appassionato responsabile, custodisce gli scritti giovanili di quel periodo, segnati anche dal Secondo conflitto mondiale.

Il 27 febbraio 1943 la città aretusea viene colpita da un pesante bombardamento degli alleati, che provoca cinquantasei morti. In *Luci azzurre* Fava scrive: «Un vecchio aeroplano che passa. Dev'essere vecchio poiché ha i motori a pistone e pare sempre fermo sopra i tetti. Un ricordo improvviso: morte del padrone di casa a nome Luigi, di anni ottanta, ucciso da un aeroplano. Era un vecchietto di media statura, con i capelli bianchissimi, le mani rosee, un faccino roseo, la dentiera, gli occhiali, e una giacca azzurra di pigiama. Io ero un ragazzo e abitavo in pensione a casa sua, insieme ad un compagno di scuola: c'era la guerra, ogni giorno c'era la minestra di ceci, due uova fritte, una mela […]. Ecco le immagini: le luci azzurre, il rumore di un vecchio aeroplano, l'odore del caffè di orzo, le carte del poker, la morte del vecchio padrone di casa. […] "Là, là!" gridava il vecchio Luigi con il dito contro i vetri, e vedemmo proprio in faccia al balcone quei due piccoli aeroplani bianchi che s'inclinavano da una parte e dall'altra in mezzo alle righe gialle dei proiettili e tornavano verso la facciata del lungomare, si vedevano le piccole fiamme delle mitragliatrici lungo il bordo delle ali, le minuscole teste dei piloti. Due idrovolanti cominciarono a bruciare di colpo in mezzo al mare e nello stesso istante, mentre passava sul nostro tetto, uno degli aeroplani fece una vampa e un lunghissimo filo di fumo per tutto il cielo. […] Ogni volta che passa un vecchio aeroplano ad elica, questo ricordo: l'odore del caffè d'orzo, le carte del poker gettate su un tavolo, la signo-

LE SUE INCHIESTE
Qui sotto, Giuseppe Fava, *Processo alla Sicilia*, Catania, Editrice ITES, 1967.
Nella pagina accanto, la copertina
di *Prima che vi uccidano*, Milano, Bompiani, 1976.

rina Elisa con i capelli tinti di nero, la fronte poggiata ai vetri, che guarda il mare deserto. Le piccole lampadine azzurre dell'adolescenza che affondano nel buio…».
Spiega Andreozzi: «È l'attenzione alla natura dell'uomo a caratterizzare i suoi primi scritti, anche se si trattava di un mafioso. E lo avrebbe insegnato ai suoi *carusi* [ragazzi, *ndr*]. Scava nell'uomo, cerca le sue contraddizioni. Il misero è sempre un vessato, dal potente, dalla violenza, dalla corruzione».
Laureatosi in Giurisprudenza a Catania, Fava insegue la sua passione e a 27 anni è giornalista professionista. Collabora con *L'Europeo*, *La Domenica del Corriere*, *Tempo Illustrato*, *Tuttosport*, *Sport Sud* fino alla breve avventura nella redazione del *Giornale dell'Isola* (poi *L'Isola*), che tenta inutilmente di fare concorrenza a *La Sicilia* del potente Mario Ciancio Sanfilippo. Approda così a *Espresso Sera*, quotidiano del pomeriggio fondato da un imprenditore catanese, che presto finirà nelle mani dello stesso Ciancio. È il capocronista (eterno direttore *in pectore*) del giornale, dove per vent'anni scriverà anche di costume e cultura, teatro, cinema, sport. Intervista i padrini Calogero "Don Calò" Vizzini e Giuseppe Genco Russo. E, grazie alla comune proprietà, firma per *La Sicilia* inchieste e reportage. Per sei mesi viaggia in lungo e in largo per la Sicilia, con lo spirito del cronista e la penna dello scrittore, l'occhio di chi indaga senza reticenze e l'animo di chi racconta la miseria umana. Ne scaturiranno trentacinque lunghi articoli, usciti nell'estate-autunno del '66 sul principale quotidiano catanese e raccolti nel libro *Processo alla Sicilia*. Nell'edizione pubblicata l'anno dopo dall'Editrice ITES si legge nell'introduzione: «La Sicilia, un continente dentro una nazione. Le chiese più antiche, i monumenti più favolosi, i paesi più miserabili d'Europa, i palazzi più aristocratici, l'infelicità del bisogno e l'onore che sopravvive agli individui, i padri della letteratura e del teatro europei, la gente più paziente, la gente più violenta, la mafia e il piacere di uccidere, la verginità e le umiliazioni dell'amore, il sole sopra le cose immobili, gli uomini immobili, una prospettiva diversa dell'esistenza nella quale i sentimenti fondamentali sono ricondotti alla loro purezza e violenza, i nomi più tragici della storia italiana degli ultimi trent'anni, i problemi sociali più imponenti, una continua lotta feroce, una continua corruzione. E su tutto la ribellione umana al proprio destino».
L'inchiesta-racconto di Fava si snoda da *La città che aspetta il 27* (Messina) a *Vorace-mente* (Catania) e *La speranza* (epilogo), passando per *Le Kessler e il mare* (Enna), *Tombstone* (Corleone) e *La preda* (Palermo). Precisa, lucida, dettagliata, senza censure,

senza paure. Osserva il presente, ricorda il passato, guarda al futuro.
Leggete cosa scrive, nel capitolo dedicato alla città peloritana, su un tema ancora oggi di strettissima attualità, il Ponte sullo Stretto: «Alcuni, vale a dire il ceto più qualunquista, credono che si tratti di un'opera necessaria, la quale rappresenterà però soprattutto una gigantesca occasione per depredare denaro pubblico, denaro per commissioni, per congressi, per convivi, per cariche, prebende, uffici, nomine, presidenze e vicepresidenze. […] Altra parte dell'opinione pubblica ritiene che il ponte sia cosa troppo gigantesca per essere fatta nel Sud. Come parlare della luna ai tempi della conquista dell'Etiopia. Lo Stato non è riuscito a realizzare il doppio binario in Sicilia e nemmeno un chilometro di autostrada. Figuriamoci il ponte». Per la cronaca, in quasi sessant'anni sono stati realizzati meno di 700 chilometri di autostrada (che non toccano due importanti capoluoghi come Agrigento e Ragusa) e il doppio binario non arriva al 20% dell'intera rete ferroviaria siciliana.



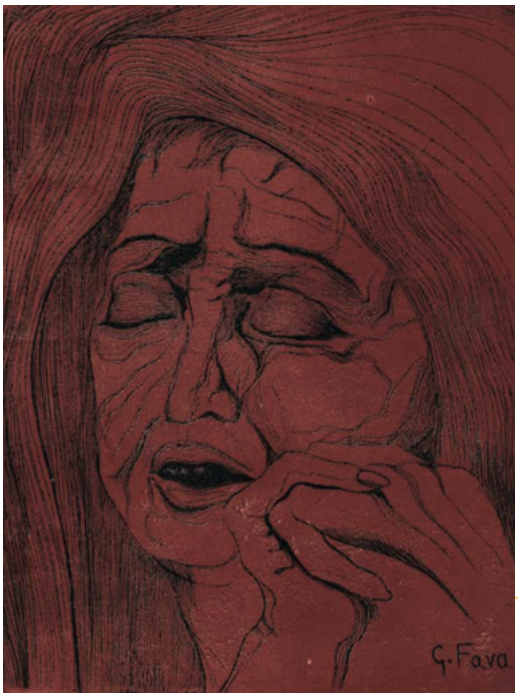
Ma ad aleggiare nel libro-reportage è sempre il malaffare, la violenza, il sopruso, in una parola: la mafia. «Corleone, un nome bello, spavaldo; evoca sole, battaglie con lunghe armi bianche», è l'attacco del suo viaggio nel paese natale del "capo dei capi" Salvatore Totò Riina. «Invece non c'è altro luogo dove la morte sia così stupida e vile. Sempre a tradimento. Sono morti così più cittadini di Corleone di quanti non ne siano caduti nelle guerre della patria. Qui è il cuore della mafia. I *bosses* italo-americani tengono aggiornati i quaderni dei vivi e dei morti ed hanno il linguaggio pittoresco: Palermo perciò la chiamarono la "Chicago degli anni Sessanta", e Corleone semplicemente "Tombstone", cioè pietra tombale».
È la Sicilia disperata dei bimbi di Palma di Montechiaro (*La vergogna*): «Metà della popolazione è formata da bambini sotto i dieci anni di età, sono maculati di terribili sporcizie […]. Giocano. In mezzo al vicolo o alla traversa c'è un fosso sul quale scorre il liquame, ed essi vi guazzano dentro. Vi diciamo cos'è il liquame. In quasi tutto l'abitato di Palma di Montechiaro mancano le fognature. In quasi tutte le abitazioni del paese la densità degli inquilini è di almeno quattro, cinque individui a stanza. Questa massa umana produce escrementi di cui deve in qualche modo liberarsi: all'uopo vengono usati gli stessi orribili strumenti ancora in uso in qualche vecchio carcere, cioè i buglioli. All'alba, o nel cuore della notte, il loro contenuto viene gettato sulla pubblica via: affinché esso scorra sul declivio, da una strada all'altra, giù verso il fondo della valle, esso viene liquefatto con l'acqua. Il liquame è questo!».

I VOLTI DEL CORAGGIO
Qui sotto, la rivista *I Siciliani*, a. I, n. 6, giugno 1983. Nella pagina accanto, Giuseppe Fava, *Chi ha il coraggio*, acquaforte, 1975, in Id., *Donna*, Catania, Orizzonti Bibliofilia Italiana, collana "Taurus", 1975 (per gentile concessione della Fondazione Giuseppe Fava).

E quella luccicante (ma sempre con qualche ombra) di Taormina (*Ich liebe*, amo, adoro): «Il tempo della Rassegna internazionale del cinema: ventimila persone ogni sera, fiaccolate, tutti gli smoking della Sicilia orientale, tutti i motoscafi nella rada di Mazzarò, sedicenni mirabili e sconosciute che stanno ai bordi delle piscine come statue, palpitano solo dolcemente nel ventre come lucertole possedute dal sole. La sera poi le ritrovate sui lunghi divani del San Domenico, vestite e allineate come bambole, con un piccolo vecchio sprofondato al centro del divano: un piccolo calvo, osceno produttore americano che le palpa e le prezza come un sensale fa con le giovenche. Fotografi, cronisti, press-agent, mannequin, puttane, registi, borsaioli arrivano da ogni parte dell'Europa: quasi tutti sono convinti che Taormina sia davvero l'unico Sud possibile. Ingrid Tulin un giorno ci disse: "Io amo il Sud poiché amo l'infelicità umana. Mi commuove…"».

Ecco la Sicilia che Giuseppe Fava mette sotto *Processo*, con l'occhio dell'inviato e l'animo dell'intellettuale, il rigore del giornalista e l'empatia dello scrittore. Come un romanzo, di cui il tempo non ha ingiallito le pagine. Come un "vero" romanzo è *Prima che vi uccidano*, scritto sul finire degli anni Cinquanta, ma edito da Bompiani solo nel '76. Opera prima e da molti (come chi scrive) ritenuto il capolavoro del narratore siciliano, racconta l'epopea di una famiglia della Sicilia orientale nel periodo drammatico del secondo dopoguerra. Attorno alla figura del mezzadro Turi Scirpu, che cerca (vanamente) di ribellarsi ad una vita di miseria e ignoranza, ruotano le vicende di nobili e miserabili, potenti e assassini, deputati, omosessuali e prostitute, in una terra aspra e matrigna. Senza indulgenze e infingimenti, con un linguaggio ruvido e diretto, a volte violento, popolare nell'accezione che diamo ai sentimenti più autentici della vita (amore, odio, vendetta), ai bisogni primordiali (la fame, la sete, il sesso). Dove emerge la figura di Rossano – un profeta, un santone, un pazzo, a seconda di chi lo giudica – che predica nelle campagne a contadini e minatori. E finirà sgozzato. Che sia lo stesso Fava che si ritaglia un "cameo" nel suo romanzo? A noi piace pensarlo, sentite cosa dice in piedi su un camion mentre arringa la folla: «"[…] tre forze ormai dominano questo paese come tre demoni. La paura anzitutto. Avete paura di restare senza lavoro e perciò caricate pietre e vi accecate in fondo alla montagna, avete paura della malattia e del bisogno e perciò vi rassegnate ad accettare tre chili di fave come prezzo della vostra esistenza. […] E, dopo la paura, l'ignoranza! Che è la vostra miseria più orribile poiché non sapete leggere e scrivere […]. E infine il denaro. Voi non avete niente e gli altri lo hanno tutto"». E più avanti: «[…] con le braccia levate, guardando le case e i palazzi lontani. "Voi, voi!" gridò, "voi che siete i

padroni delle miniere, dei pascoli, delle chiese e delle foreste, aiutateli a non morire, perché anch'essi sono uomini, aiutateli a cercare la loro dignità perché anch'essi hanno anima umana. Aiutateli, prima che vi uccidano, poiché se essi saranno destinati a morire, la vostra morte sarà ancora più orribile"».
Il romanzo di Fava arriva sulla scia del successo di *Gente di rispetto*, pubblicato un anno prima sempre da Bompiani, da cui venne tratto il film omonimo diretto da Luigi Zampa. «Ma a Pippo quel titolo, scelto dal regista, non piaceva – racconta Andreozzi –. Doveva essere *La maestra e il diavolo*. Non solo. Secondo lui, Zampa aveva voluto fare un film sulla mafia senza conoscerla. E la parola mafia nel libro non c'è. Si parla di sopraffazione, corruzione, della miseria del singolo». Temi cari a Fava, presenti in tutte le sue opere, che non si fermano alla narrativa e alla saggistica. E se può essere naturale che il racconto trovi la sua forma di espressione anche a teatro (nel '66 vinse il Premio Vallecorsi con *Cronaca di un Uomo* e nel '70 il Premio IDI con *La Violenza*), più sorprendente è che si esprima attraverso la pittura. In realtà, anche forma e colori possono dare sostanza a personaggi e sentimenti, descrivere quella stessa realtà tracciata in articoli, saggi, romanzi, opere teatrali. Alla Galleria San Marco di Roma firma la sua prima personale nel '66. Una trentina di oli e diciotto acqueforti, che illustrano altrettanti personaggi femminili, rappresentano il Giuseppe Fava pittore. *La vendetta*, *Posa per un mafioso*, *Studio sul dolore*, alcuni titoli delle



opere di un artista che ama sperimentare. In *Giuseppe Fava. La pittura come documento, racconto e denuncia* (Catania, Fondazione Giuseppe Fava, 2019), Giovanna Mori scrive: «[…] colori intensi, figure che grandeggiano sul primo piano delle tele e sguardi penetranti per raccontare gli animi; case povere addossate tra loro e maestose chiese barocche per ricordare i contrasti di questa terra, affascinante e complicata. Fava osservava tutto con attenzione per poi raccontare senza timo-

RITI SICILIANI
Qui sotto, Giuseppe Fava, *Cerimonia patriottica*, acquaforte, 1975;
nella pagina accanto, *Consegna delle case popolari*,
acquaforte acquatinta, 1975 (per gentile concessione della Fondazione Giuseppe Fava).

re e della sua isola seppe cogliere quella recondita bellezza, nascosta talvolta dietro le apparenze. Dalla metà degli anni Settanta il desiderio di fare della pittura uno strumento di denuncia sociale diventò per l'autore sempre più urgente e lo combinò ad una originale analisi delle fonti: volti minacciosi e sgradevoli, malvagi nei profili marcati per parlare di malaffare e corruzione e per descrivere quel tempo storico costellato di morti e di mandanti mafiosi».

Ma Giuseppe Fava non è uomo solo da scrivania o studio. Pippo sprigiona vitalità, ama fare sport, emana un fascino irresistibile, possiede il carisma del leader. «E ha la capacità di entrare in relazione con chiunque», ricorda Francesca Andreozzi, nipote dello scrittore e presidente della Fondazione, oggi ospitata nella casa di famiglia a Gravina di Catania, dopo che il Comune del capoluogo etneo non è riuscito a trovarle una sede stabile.

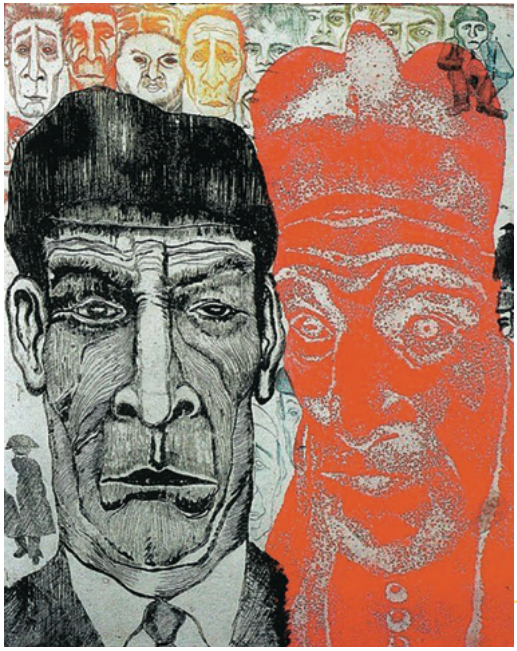
Qualsiasi mezzo di comunicazione è utile per dare sfogo alla sua energia creativa. Il cinema. Oltre alle collaborazioni con Zampa e Florestano Vancini, firma la sceneggiatura di *Palermo oder Wolfsburg*, film di Werner Schroeter, tratto dal suo romanzo *Passione di Michele*, che vince l'Orso d'oro a Berlino nel 1980. La radio. Conduce a Roma (dove si trasferisce per qualche anno) la trasmissione Rai *Voi e io*. La televisione. Realizza, sempre per la tv di Stato, il documentario inchiesta *I Siciliani* con la regia di Vittorio Sindoni, sei puntate in onda nel 1980 che riecheggiano gli articoli di metà anni Sessanta raccolti in *Processo alla Sicilia*. Un programma innovativo dove si mescolano le interviste e il racconto sul campo di Fava, immagini e momenti di finzione cinematografica, ideati dal giornalista e messi in scena da attori, come Ida Di Benedetto, Leo Gullotta e Tuccio Musumeci.

Ma la sua ansia di denuncia lo riporta nella sua Catania. Prima a dirigere il quotidiano

Giornale del Sud. Poi, dopo essere stato licenziato per alcune sue prese di posizione (in particolare contro i nuovi, chiacchierati proprietari del giornale), fonda la rivista *I Siciliani*. Nel primo numero del gennaio 1983 pubblica l'articolo *I quattro cavalieri dell'apocalisse mafiosa*, dove denuncia il legame tra l'imprenditoria locale e il potente capoclan Nitto Santapaola. Scrive il saggio *Mafia. Da Giuliano a Dalla Chiesa* (S. Agata li Battiati, Catania, I Siciliani Editori, Centro Editoriale Radar, 1982) e un romanzo che per volontà della famiglia rimarrà inedito. Si sa solo che era ambientato in un quartiere di baracche a Messina.

Alle 21:30 del 5 gennaio 1984, mentre va a prendere la nipote che recita in *Pensaci, Giacomino!* al Teatro Verga, appena sceso dalla macchina, viene colpito alla nuca da cinque proiettili di una pistola calibro 7,65. Un delitto passionale, si disse subito (e certo la vittima non era insensibile al fascino femminile). La sua figura di uomo e intellettuale, per dirla alla siciliana, *mascariata* (infangata). La sentenza della Cassazione, quasi vent'anni dopo, ha stabilito che il mandante dell'omicidio di Giuseppe Fava fu il boss Nitto Santapaola.

Resta, oltre ad articoli, saggi, romanzi, sceneggiature, opere teatrali, programmi radio e tv, quadri e ritratti, quello che nell'articolo *Lo spirito di un giornale*, pubblicato l'11 ottobre 1981 sul *Giornale del Sud*, può definirsi il manifesto, non solo della professione di giornalista, ma di una vita. Leggiamo: «Io ho un concetto etico del giornalismo. Ritengo



infatti che in una società democratica e libera quale dovrebbe essere quella italiana, il giornalismo rappresenti la forza essenziale della società. Un giornalismo fatto di verità impedisce molte corruzioni, frena la violenza della criminalità, accelera le opere pubbliche indispensabili, pretende il funzionamento dei servizi sociali, tiene continuamente allerta le forze dell'ordine, sollecita la costante attenzione della giustizia, impone ai politici il buon governo». L'eredità senza tempo di Giuseppe Pippo Fava.

Claudio Minoliti

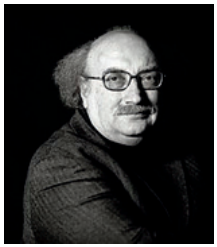
NEL TEMPIO DELLA CARTA STAMPATA
Qui sotto, Salvatore Giannella. Nella pagina accanto, una copertina di *Oggi* nei primi anni della rinascita dopo la fine del Fascismo.

IL FASCINO DI UN MESTIERE CHE ORA STA CAMBIANDO PELLE

ERA LA STAMPA, BELLEZZA!

DA UN PAESINO DELLA PUGLIA ALLA DIREZIONE DI IMPORTANTI GIORNALI ALL'INCONTRO CON I "GRANDI"

di SALVATORE GIANNELLA



Era l'aprile del 1971. Io, ventiduenne studente di Lettere all'Università degli Studi di Bari, aspettavo nel mio borgo nativo nel Tavoliere pugliese la risposta del direttore di un quotidiano che incoraggiasse la mia decisa voglia di imboccare la strada del giornalismo. In particolare chiedevo di fare il vice corrispondente della mia città: vice perché corrispondente era un mio antico professore delle medie e non volevo cospirare contro questo suo legittimo ruolo. Un'attesa lunga e vana, la mia…
Galeotto fu il consiglio di mio nonno, saggio mugnaio, che mi incoraggiò a intraprendere la strada "eretica" per la nostra famiglia di estrazione agricola: «Punta in alto, tanto c'è tempo per scendere!», mi consigliò. "In alto", nelle vendite e nella reputazione, c'era il settimanale "per la famiglia italiana" *Oggi*, direttore Vittorio Buttafava, con le sue copie che superavano il milione e, pur nel suo continuo rinnovarsi, fedele alla missione originaria così come la descrisse il suo primo direttore, Arrigo Benedetti: «Dopo i più strani contrasti siamo al nuovo settimanale. Lo facciamo Mario Pannunzio e io, tentando un tipo di rivista attuale e insieme di lettura». Lettura che io amavo e inseguivo, come esploratore di mondi nella arricchente miniera delle parole e dell'intelligenza altrui, in quotidiani viaggi senza valigia che praticavo nel salone del barbiere *da Mest Peppe*, non potendo permettermi un budget per la voce editoria. Così chiamai la redazione di *Oggi*, Milano, allora Via Civitavecchia 102. Quel giorno la spremuta delle notizie sui giornali in barberia vedeva in testa una notizia della vicina Barletta: una donna era diventata madre nelle stesse ore in cui dei malviventi avevano rapito suo marito gioielliere. Poteva essere una storia interessante per la rivista della famiglia italiana? La giovanissima segretaria di redazione (poi identificata come Paola Paparella, a

lungo colonna organizzativa della Rizzoli) fu rapida: «Le passo il direttore». Il direttore? Il mitico Vittorio Buttafava, quello che poi avremmo associato alla copertina del libro con l'icona milanese del tram disegnata in copertina, *Una stretta di mano e via*, avrebbe risposto immediatamente alla mia proposta? «Buongiorno, sono Buttafava. Mi dica». Sì, era proprio lui che rispondeva a uno sconosciuto e aspirante collaboratore dal Sud. Gli raccontai la proposta. «Sì, ci interessa. Però siamo in chiusura e non posso dare a questa storia più di due pagine: mi mandi quattro cartelle per domani via radiostampa e le foto stanotte per fuori sacco. Grazie per aver pensato a noi».

Saranno trascorsi in tutto due minuti, due minuti telefonici che avrebbero segnato in modo determinante la mia vita futura. Chiamai il fotografo del paese, Sabatino Ventrella. Prendemmo la littorina per Barletta. Andammo a casa della neomamma Angela Mascellaro, 23 anni, che si fece fotografare con la piccola Antonella nata poche ore dopo la tragica notizia del rapimento di Antonio, suo marito, gioielliere, nella cui auto erano state trovate vistose tracce di sangue. Angela lanciò, tramite *Oggi*, un disperato appello ai rapitori: «Ridatemi il corpo di mio marito. Anche se l'avete ucciso, indicatemi dove posso ritrovare il suo corpo».

L'emozionante incontro filò via liscio. Fu molto più complicato il seguito. Che cosa voleva dire mandare l'articolo via radiostampa? E come far arrivare le foto con fuori sacco? In paese non riuscii a trovare le risposte giuste. Chiamai a Bari un giornalista della *Gazzetta del Mezzogiorno*, Carmine Leo, che mi chiarì le idee: «Radiostampa è la società che trasmette via telex i testi alle redazioni. Ha l'ufficio all'ultimo piano del palazzo della *Gazzetta*, chiedi del signor Franco Russo. E le foto mettile in una busta, scrivi sopra "Fuori Sacco per *OGGI*, Rizzoli, fermo posta Stazione Centrale", e consegnala al ferroviere nel vagone postale del treno notturno Lecce-Milano: lui, al suo arrivo a Milano, per velocizzare la consegna, depositerà la busta nella casella postale del giornale dove un fattorino della Rizzoli ritira periodicamente la posta per portarla subito in redazione». Sabatino stampò le foto e me le consegnò a sera. A mezzanotte ero sotto la pensilina in mattoni rossi della stazione ferroviaria di Trinitapoli con il fuori sacco da consegnare. Poco dopo la mezzanotte i due fari della locomotiva sbucati dal buio mi avvisarono dell'arrivo del Lecce-Milano. La sosta programmata era di un minuto. Il treno si fermò e io cercai il vagone postale. Era in fondo in fondo, dopo la pensilina. Percorsi un centinaio di metri su una massicciata di pietre. Corsi a perdifiato per raggiungerlo.

A un certo punto il treno si mosse, per ripartire. Urlai con quanta forza avevo in gola. «Posta!!!». Qualche passeggero notturno, svegliatosi dal torpore della mezzanotte, si affacciò al finestrino: «Uagliò, e che cazz, stai svegliando la Puglia!». Infine, eccolo: sentii il cigolìo dello sportello del vagone postale, s'affacciò l'addetto e io feci in tempo a depositargli la busta (e il mio destino) tra le mani che già scorrevano sulla linea Adriatica verso Foggia-Pescara-Ancona-Bologna-Melegnano-Milano.

Quella notte la passai insonne. Scrissi il testo con la mia *Olivetti Valentine* e, allo spuntare dell'alba, partii per Bari, destinazione Radiostampa. Durante l'ora di viaggio corressi più volte le quattro cartelle dell'articolo, con il risultato che – quando arrivai dal signor Franco Russo di Radiostampa – lui, alla vista delle numerose e deturpanti correzioni, mi consigliò gentilmente di dettargli il tutto mentre trascriveva sul telex che inoltrava le parole direttamente alla redazione di *Oggi*.

Uscii dalla Radiostampa ringraziando quell'operatore dalle mani d'oro, portandomi a casa la lunga striscia del testo teletrasmesso: era pulito, senza alcuna sbavatura o correzione. L'ho conservato. Primo capoverso: «Barletta (Bari), aprile. Antonio Mascellaro, trent'anni, rappresentante di preziosi, non seppe resistere alla tentazione di ritelefonare a casa sua (era la terza volta, quella giornata) dove la moglie, Angela, da un momento all'altro avrebbe dovuto renderlo padre per la prima volta. Disse le solite cose. Poche parole, in fretta, per rassicurarsi sulle condizioni di salute della moglie e la conferma che, subito dopo la visita che avrebbe fatto all'ultimo cliente, a Brindisi, sarebbe partito alla volta di Barletta…».

La notizia dell'avvenuta pubblicazione me la dette un amico la domenica. Camminavo sul corso con destinazione una mia giovanile fiamma quando mi sentii salutare così: «Bello il tuo articolo su *Oggi*». Raggiunsi la prima edicola sul Corso Trinità con il cuore in gola. Sfogliai il numero con in copertina la Fiat 127 e l'avvio del processo di beatificazione di papa Giovanni. Lessi il sommario, con nomi che sarebbero diventati maestri e amici: Camillo Arcuri (che da Genova faceva parlare il fratello del fattorino Floris assassinato: un nome amico che si sarebbe rivelato decisivo negli anni successivi), Gino Gullace da New York, Sandro Mayer, Ruggero Leonardi, Duilio Tasselli, Gian Paolo Rossetti… e, a pagina 88, la riga attesa:

La moglie del gioielliere rapito a Brindisi invoca: «Ridatemi il corpo di Antonio!».

Lo spazio tiranno mi impedisce di raccontare la gioia causatami dall'aver constatato che l'articolo, con la mia firma, era stato stampato senza variazioni e dall'annuncio della segretaria Paola del generoso compenso stabilito dal direttore. Con quel primo compenso riuscii a comprare una Fiat Cinquecento di terza mano che mi portò a scrivere regolarmente dalla Puglia, dalla Basilicata e perfino dalle Marche. Era partita, quel giorno, la mia Lunga Marcia che mi vede ancora oggi, dopo aver trovato oro nel setaccio della mia vita professionale (mezzo secolo di narratore di storie e di esploratore di mondi, confluiti in quattro direzioni: nel Gruppo L'Espresso, *Genius*; nella Rizzoli, *L'Europeo*; nella Giorgio Mondadori, *Airone*; e, per la Sprea Editori, *BBC History Italia*) tra le firme di *Oggi*, dopo aver curato fino alla pensione le pagine di Cultura e Scienze di quel caro settimanale "per gli italiani" che, fondato dall'editore Angelo Rizzoli nel 1939, fu chiuso dal regime fascista quell'anno e poi rifondato nel

Qui sotto, da sinistra, Lanfranco Vaccari, Lamberto Sechi e Salvatore Giannella, tre direttori, nella redazione de *L'Europeo*.

1945. Auguri, giovane ottantacinquenne *Oggi*. E chi ti scorda, insieme a quegli irosi passeggeri notturni di mezzo secolo fa ai quali rovinai il sonno: «Uagliò, e che cazz, stai svegliando la Puglia!».

Per le vie del mondo

L'appello agli Stati Uniti di cinque quotidiani (*The New York Times*, *The Guardian*, *Le Monde*, *Der Spiegel* ed *El País*) affinché Washington faccia cadere le accuse contro Julien Assange, il fondatore di *WikiLeaks*, per aver ottenuto e pubblicato documenti diplomatici riservati e segreti militari, mi porta a ripescare dal pozzo della memoria un film di Steven Spielberg, *The Post* (2017). Un film di attualità perché la storia della pubblicazione dei documenti dei "Quaderni del Pentagono", avvenuta agli inizi degli anni Settanta sul quotidiano *The Washington Post* dopo uno scontro senza precedenti in nome del diritto di cronaca e della libertà di stampa (l'amministrazione Nixon chiedeva l'occultamento dei documenti segreti sulle strategie del governo statunitense nella guerra contro il Vietnam) è un capitolo ancora aperto, negli Stati Uniti e in altre terre delle democrazie occidentali. Tuttora di attualità perché ricorda a noi tutti (giornalisti, editori e lettori) l'importanza ancora oggi, a mezzo secolo di distanza da quei *Pentagon Papers*, del giornalismo d'inchiesta, del coraggio e dell'etica nella storia dell'informazione, valori incarnati nel film dall'editrice Katharine Graham (splendidamente rappresentata da Meryl Streep) e dal testardo direttore del giornale Ben Bradlee (interpretato da Tom Hanks) che mettono a rischio la loro carriera e la loro stessa libertà pur di portare alla luce quello che quattro presidenti hanno nascosto e insabbiato per anni.

La memoria attuale, dicevo, perché quelle atmosfere del film mi hanno riportato alla mente un incontro che ebbi nell'agosto 1982 con un giovane e creativo direttore di giornali americani (William Broyles Jr., Bill per gli amici) e con l'editrice (Katharine Graham, sì proprio lei) che lo chiamò a dirigere uno dei maggiori *newsmagazine* dell'epoca: *Newsweek*. Quell'incontro a Los Angeles e quel dialogo finirono nelle pagine del settimanale rizzoliano *L'Europeo*, allora diretto da quel maestro del giornalismo italiano che fu Lamberto Sechi. Mi è piaciuto ritrovare nei brani di quell'intervista a Broyles il profumo di un certo giornalismo romantico e di sorprendente attualità.

La mia intervista a William Broyles Jr. apriva la sezione Cultura sull'*Europeo* del 23 agosto 1982. In California andai pochi giorni prima che Broyles assumesse (da martedì 7 settembre 1982) la direzione di *Newsweek*, il settimanale americano di attualità che con *Time* ha inventato la formula del *newsmagazine* diffondendo nel mondo la cultura dell'informazione. Broyles aveva 37 anni, nella sua biografia segnalava che era stato ex tenente dei Marines nel Vietnam e insegnante di Filosofia, approdato al giornalismo nel 1972 e premiato più volte per la creatività editoriale dimostrata dirigendo i

mensili locali *Texas Monthly* (da lui fondato) e *New West*, da lui ribattezzato *California*. Affidando a Broyles il prestigioso incarico, Katharine Graham (all'epoca 65 anni, proprietaria – oltre che di *Newsweek* – del quotidiano *Washington Post* e di varie stazioni radio e televisive, considerata la donna più potente d'America) ha colto di sorpresa i suoi collaboratori e il mondo editoriale americano: è la prima volta, nei 49 anni di vita del settimanale, che il direttore non viene scelto all'interno della redazione. Per giustificare questa decisione inaspettata, la Graham ha presentato un alibi affascinante. Per lei, che prima di fare l'editore ha lavorato come giornalista, il giornalismo in generale e il *newsmagazine* in particolare stavano vivendo in quei primi anni Ottanta un momento di crisi di identità: «Bisogna esplorare, scoprire le nuove frontiere del giornalismo e Broyles, con il lavoro creativo fatto finora nei suoi giornali, è l'uomo che ritengo abbia tutte le carte in regola per gestire questa nuova fase culturale».

Chi è William Broyles? Come lavora? Come la pensa questo giovane presentato con simili credenziali d'eccezione? Come sta cambiando il giornalismo americano? Dove vanno i *newsmagazine*? Broyles, da me raggiunto nella redazione distaccata di *Newsweek* a Los Angeles, ha acconsentito a ricostruire la sua esperienza e i suoi progetti per il futuro.

A soli 37 anni direttore di uno dei più prestigiosi giornali del mondo. Bel colpo. Com'è andata, signor Broyles?

«Ah, semplice. A giugno mi chiama al telefono, da Washington, la signora Graham. Voleva scambiare con me alcune opinioni sull'evoluzione dell'editoria americana. Ci siamo incontrati più volte in un albergo di San Francisco. I colloqui sono andati avanti per un mese e mezzo. Lei non si è limitata a fare domande a me. Ha interrogato tutti quelli che mi conoscevano, ha chiesto giudizi sulla mia professionalità, sul mio carattere. È andata anche nel Texas a trovare i miei vecchi collaboratori. Un giorno mi ha appunto telefonato qui a Los Angeles dal Texas, dall'aeroporto di Austin: "Scusa, Bill, ti ho fatto un sacco di domande: ne ho un'altra da farti, posso?". Io: "Oh no, ancora!". E lei: "Ti piacerebbe essere il nuovo direttore di *Newsweek*?". E io, sbalordito ma felice: "Sì, certo"».

La storiella è edificante. Lei, però, non dice che qui, sulla costa Ovest, la dipingono da tempo come un *enfant prodige* del giornalismo. C'è chi, addirittura, sulle colonne di *Adweek*, è arrivato a definirla un intellettuale dotato di particolare carisma, una sorta di John Kennedy del giornalismo.

«In realtà non ho fatto altro che avere un'intuizione, crederci e andare avanti con ostinazione, lavorando 70 ore alla settimana. E i buoni risultati non sono mancati».

Quale intuizione?

«Agli inizi degli anni Settanta la stampa americana ha vissuto un periodo terribile. I grandi settimanali illustrati, quelli celebri in tutto il mondo e con diffusione "da costa a costa" come *Life*, *Look* e il *Saturday Evening Post*, cadevano sul campo soffocati dalle loro gigantesche dimensioni. Era chiaro che occorrevano strumenti più abili, più mirati. L'America è così differente da un posto all'altro. Chicago ha poco in comune con Los Angeles o Washington, uno che viene da fuori non se ne rende conto».

Sarebbe come fare a Milano una rivista per l'intera Europa…

«Esatto. Così io e Michael Levy, un amico di 25 anni che aveva maggiore dimestichezza con la fi-

Qui sotto, William Broyles Jr., chiamato alla direzione di *Newsweek* da un piccolo giornale della provincia che aveva fatto diventare "grande".

nanza, decidemmo di scegliere una parte dell'America con caratteristiche piuttosto marcate e di fare in quella regione una rivista con la stessa alta qualità dei periodici nazionali».

Che esperienza avevate di giornalismo e di editoria?

«Poca. Io avevo scritto qualche articolo per l'*Economist*, il *New York Times* e il settimanale *New Yorker*. Lui, Michael, si occupava per la prima volta di giornali».

Sceglieste il Texas. Per quali motivi?

«Primo, perché già c'eravamo. Io sono nato a Houston nel 1944, poi ho lasciato gli Stati Uniti, ho studiato a Oxford in Inghilterra, sono rientrato per essere arruolato nella Prima divisione Marines e partire per il Vietnam. Nel Settanta ero nella penisola di Go Noi, impegnato nella costruzione di un villaggio per rifugiati. Allora avevo due obiettivi essenziali per il futuro, restare vivo e tornare a casa. Dopo la guerra sono tornato a Houston e ho trovato lavoro a scuola, insegnavo Filosofia. Soprattutto io e Michael abbiamo deciso di fondare un mensile nel Texas perché il Texas, 12 milioni e mezzo di abitanti con tre tra le dieci più grandi città d'America, stava vivendo un'interessante fase di passaggio. Tradizionalmente arretrato e agricolo, legato all'immagine sorpassata del cowboy, questo Stato si stava imponendo come l'Arabia Saudita americana: l'industria petrolifera si espandeva a macchia d'olio, trainando anche le altre industrie, la chimica, l'elettronica, e facilitando l'arrivo da altri stati di oltre un milione di emigrati che potevano snaturare completamente l'identità culturale della regione. Una crescita, quindi, che avveniva tra mille contraddizioni, tra esplosioni di violenza e di ricchezza: per la prima volta i negozi di Dallas, Houston e Austin non avevano nulla da invidiare a quelli di Manhattan. In frangenti come questi un giornale che affronti in maniera chiara e documentata i vari problemi (dalla salute all'inquinamento, dalla politica alla giustizia) diventa uno strumento culturale essenziale per aiutare a capire, per contribuire a dare un'identità alla gente che non l'ha più».

Nacque così *Texas Monthly* con la mission editoriale "Far capire il Texas ai texani". Quanto vendevate all'inizio?

«Trentamila copie. Dopo 18 mesi avevamo però ben 84mila abbonati. Oggi, dieci anni dopo, se ne vendono 280mila e si fatturano 1.200 pagine di pubblicità all'anno».

L'eco della vostra affermazione era arrivata anche in Italia grazie ai periodici specializzati in editoria. La chiave del successo?

«Scrittura e grafica di alta qualità (per tre anni abbiamo vinto il National Magazine Award, una specie di Premio Pulitzer per il giornalismo periodico). Prima di allora queste caratteristiche erano solo dei giornali di New York. È importante capire qual era la situazione del Texas rispetto all'America. Questo Stato era sempre stato considerato alla stregua di una colonia, qualcosa come la Sicilia nei confronti di Roma. I coloni hanno sempre un senso di orgoglio e di tensione culturale nei confronti della confederazione. In casi come questi, un giornalismo locale valorizza il senso di orgoglio dei coloni, gli dà concretezza culturale».

Come riuscivate a ottenere un prodotto di alta qualità pur essendo ai primi passi nel giornalismo?

«È stata una delle esperienze più eccitanti. Non ci siamo affidati a giornalisti professionisti o a scrittori qualificati. I nostri migliori giornalisti erano avvocati, medici, uomini d'affari, persino un ex agente della CIA e un giardiniere: tutta gente che aveva una visione fresca del mondo, sui cui problemi scriveva articoli. Per la grafica ho avuto la fortuna di lavorare con un'art director formidabile: Sybil, una che non mi lascia mai, nemmeno di notte. È mia moglie».

Nel 1980 vi imbarcate su un aereo, destinazione California, decisi a ripetere l'esperienza del Texas…

«A Los Angeles c'era già un mensile locale su cui avevamo puntato gli occhi. Era *New West*, di proprietà del petroliere australiano Rupert Murdoch. Era in cattive acque: vendeva poco, perdeva molti soldi, in più non funzionavano le macchine per scrivere e quelle del caffè».

Anche la California stava vivendo un momento di profonda trasformazione?

«Cento anni fa in questo Stato non c'era niente, quarant'anni fa s'erano stabilite 5 milioni di persone, adesso ce ne sono oltre 24 milioni, quasi quanto la metà degli italiani e stiamo assistendo a un cambiamento molto rapido nell'economia, nella cultura, nel costume. Abbiamo apportato qualche modifica, cambiato la testata nel nome più semplice e immediato: *California* (San Francisco si chiamava prima Yerba Buena, John Wayne esordì come Marion Morrison, perché avremmo dovuto temere di modificare il nome di un giornale?) e, nel giro di due anni, la diffusione è aumentata: 32 per cento in più all'anno, ora supera le 250mila copie. È aumentata anche la pubblicità. Le macchine per scrivere e quelle del caffè funzionano».

È aumentata anche l'influenza della California sulla vita politica degli Stati Uniti. Alla Casa Bianca, ormai, vengono tutti da Los Angeles, San Francisco e dintorni: Reagan, Schultz, Weinberger, Habib…

«Non lo ritengo un caso. I risultati del censimento fatto due anni fa dimostrano che è cambiata radicalmente la geografia sociale e politica dell'America. Gli americani si stanno spostando dal Nord-Est industriale (Boston, New York e Washington) verso il Sud, soprattutto verso il Sud-Ovest (Las Vegas, San Francisco, Los Angeles). Rispetto al 1970 la popolazione americana è aumentata da 203 a 227 milioni di abitanti. Una buona metà dell'aumento è avvenuto nei tre stati di maggiore espansione: California, Texas e Florida. L'America è di nuovo in cammino verso il Far West, verso la fascia del sole, perché c'è un clima più caldo, per il minor costo della vita, per il boom delle industrie più moderne, dall'elettronica all'aeronautica. Se la storia dell'America fosse una commedia teatrale, la costa Est rappresenterebbe il primo atto, quella Ovest l'atto terzo. E se, per paradosso, la Statua della Libertà fosse costruita oggi, non sarebbe piazzata nel porto di New York: gli aeroporti di Los Angeles o San Francisco sarebbero posti più appropriati. È molto difficile, per chi vive a New York, capire in pieno i problemi di chi vive a ovest del fiume Mississippi. Questo cambiamento, che è insieme demografico, politico e culturale, potrebbe giustificare la scelta che la signora Graham ha fatto per *Newsweek*».

Signor Broyles, non c'è dubbio che nel campo di mensili locali ha dimostrato di saperci fare. Ma *Newsweek* non è un mensile, né un giornale locale. E le vendite, stando alle cifre ufficiali, non sono calate. È sufficiente questo scenario per

giustificare l'incarico che le è stato affidato?
«Una premessa. *Newsweek* va bene, è bello. Ha un'ottima redazione e un bravo direttore in Lester Bernstein. L'editore però mi è parso preoccupato non per la situazione di oggi, ma per quello che potrà succedere in futuro, diciamo tra cinque anni. La filosofia editoriale del tipo le-notizie-ogni-settimana è vecchia di 60 anni. Da sempre i direttori di *Time* e *Newsweek* venivano scelti all'interno della redazione proprio perché allineati a questa filosofia, ma evidentemente la signora Graham ha pensato che è venuto il momento di voltare pagina, che occorra una visione nuova per un *newsmagazine* del futuro».
Sarà pure vecchia, questa filosofia editoriale, ma finora ha dato grandissime soddisfazioni in tutto il mondo. Come intende modificarla?
«Intanto penso all'uso più sapiente della grafica e delle fotografie, perché gli americani oggi sono più sofisticati di quanto non lo fossero dieci anni fa, i loro occhi hanno preso più confidenza col bello. Per il resto, sul *newsmagazine* ho alcune idee su cui bisognerà lavorare. Esso, a mio parere, deve poter offrire uno scenario completo per far capire alla gente la massa di dati che riceve da radio, televisione e giornali. L'America, il mondo vengono bombardati da tante notizie provenienti da tante fonti. Il maggior numero di notizie non significa una maggiore comprensione di esse. Un *newsmagazine* moderno deve innalzare il grado di comprensione delle notizie».
È un allarme lanciato anche in Europa da teste ben fatte. Per esempio, Ryszard Kapuściński ha scritto: «Oggi il mondo è intasato da cineprese e la società intasata da informazioni. Una volta la censura significava la mancanza di informazioni, oggi ne indica l'eccesso. La nostra immaginazione non è in grado di far fronte a un simile esubero di fatti, a distinguere qualcosa nel caos delle notizie». Signor Broyles, mi faccia un esempio concreto.
«Negli Stati Uniti da tempo è aperto un dibattito, su giornali e tv, sulla difesa del Paese. Però non ho ancora visto spiegato bene qual è il programma del presidente Reagan, se veramente è necessario questo aumento di spese militari, se l'attuale armamento funziona e fino a che punto è in grado di contrastare quello sovietico. Ma il discorso non si ferma qui. L'America oggi sta vivendo un momento di crisi. Prendiamo, per esempio, il campo tecnologico: i nostri impianti, tranne casi isolati, stanno invecchiando. Nei prossimi cinque o sei anni una mezza dozzina di nazioni (a cominciare dal Giappone e dalla Germania) potrebbero sorpassarci come produttività. La disoccupazione aumenta, più di un milione di persone nella sola California sono senza lavoro. Le nostre scuole sfornano più avvocati e ragionieri che ingegneri: ogni 10mila laureati ci sono appena 70 ingegneri contro i 400 in Giappone. Un giornale moderno deve avere un ruolo nel fornire alla gente le informazioni e in più lo scenario necessari per capire la crisi e per superarla».
Post scriptum: *Newsweek* nel mese di ottobre 2012 ha annunciato, dopo ottant'anni di carta, la fine della pubblicazione dell'edizione cartacea per passare all'edizione digitale. Il 7 marzo 2014 torna all'edizione cartacea, poiché aveva notato che i suoi lettori erano prevalentemente cartacei. Il *Washington Post* fu acquistato (e salvato) dal patron di Amazon, Jeff Bezos, per 250 milioni di dollari nel 2013. La regina del *Post*, Katharine Graham, (New York, 1917-Boise, Idaho, 2001) era morta una dozzina d'anni prima.

Mettersi sempre alla prova

William Broyles Jr. oggi è un apprezzato sceneggiatore. È stato uno dei primi veterani a tornare sui campi di battaglia del Vietnam. Ha interrogato decine di vietnamiti, dai generali che hanno condotto la guerra agli uomini e alle donne che l'hanno combattuta. Ha incontrato i sopravvissuti dei bombardamenti americani e ha pianto con una donna il cui figlio è stato ucciso dal suo stesso plotone. Nel suo libro *Goodbye Vietnam* (2013) si interroga sul mistero del perché gli uomini amano la guerra anche se la odiano. Dopo i due anni di direzione di *Newsweek* (1982-1984) nel 1987 è passato da una scrivania a una vetta del Sudamerica.

Che cosa spinge un uomo che ha toccato tutti i vertici del successo nella vita a scalare per la prima volta 7.000 metri? Lui ci ha provato, quasi una sfida con se stesso, subito dopo le dimissioni da *Newsweek*. E, grazie all'amicizia scattata anni prima nell'intervista fattagli a Los Angeles, mi indirizzò nell'inverno 1987 (allora dirigevo *Airone*) la straordinaria testimonianza della sua impresa da alpinista dilettante con le sue emozioni e le sue paure. Un racconto in cui possono riconoscersi in molti.

«Sono aggrappato, esausto, allo spuntone di una roccia a 7.000 metri sopra il livello del mare. Con il piede destro cerco una rientranza su cui far leva, non ce la faccio, proprio con il sinistro. Finalmente con la punta tocco una piccola sporgenza. Faccio otto disperati respiri, poi spingo. Allungo la mano sinistra verso un'altra roccia, trovo un appiglio. Respiro altre otto volte cercando di controllare qualche ultimo brandello di forza e mi tiro su. Da qualche parte sopra di me sta la vetta dell'Aconcagua, il monte più alto nell'emisfero occidentale. Si stanno ammassando nubi da temporale. Sono passate le 5 del pomeriggio e presto la temperatura scenderà a 20 gradi sotto lo zero. Da questa mattina alle 6 sono salito di oltre 1.200 metri, gli ultimi 350 attraverso massi con una pendenza di 45 gradi. Da tre giorni non riesco a mangiare, sono disidratato. Il mio cervello, a secco di ossigeno, ha cessato ogni attività più elevata del funzionamento minimo. Sono diventato vecchio, un uomo anziano. Nella neve, sulla vetta, c'è il corpo di un argentino rimasto assiderato qualche giorno fa dopo aver raggiunto la cima. Il mese scorso sulla montagna sono morti altri cinque scalatori. Questa è quella che i montanari chiamano "una situazione non da poco". Comunque io non ho mai scalato una montagna in vita mia e fino a qualche settimana fa possedevo sì e no un coltellino dell'esercito svizzero. L'altezza, poi, mi fa una gran paura e sudo ogni volta che mi avvicino a una finestra a una certa altezza. Non riesco a guardar giù dalle seggiovie. Di notte, sogno di cadere. Che cosa sto facendo qui? Me lo sono chiesto più di una volta. Avevo dei motivi che mi sembravano sensati (almeno quando ero al livello del mare). Avevo sempre pensato alla mia vita in senso verticale, in direzione della crescita e del progresso. Ma quanto più mi avvicinavo ai quarant'anni tanto più cominciavo a rendermi conto che la determinazione e l'ambizione non sempre portano alla scala giusta. Avevo lavorato a lungo per il successo, me lo ero aspettato e mi ero abituato troppo alle trappole che lo accompagnano. Ho impiegato più di quanto avrei dovuto per ammettere la verità. Il successo mi stava uccidendo. Tutte le mattine mi sforzavo di infilarmi una giacca e una cravatta, afferravo la cartella, andavo al mio affascinante lavoro e morivo un poco. Ero direttore di *Newsweek*, una posizione che agli occhi altrui aveva tutti i vantaggi: solo che non aveva niente a che vedere con

me. Non mi piaceva granché dirigere un grosso giornale. Cercavo la soddisfazione personale, non il potere. Il successo per me era più pericoloso del fallimento: il fallimento mi avrebbe costretto a decidere che cosa volevo veramente. L'unica via di uscita era mollare, ma non avevo mai mollato niente da quando aveva lasciato il gruppo di atletica del liceo. Avevo anche fatto il marine in Vietnam, e i Marines sono allenati a correre in salita, carichi, non importa di che cosa. Ma io ero già arrivato in cima alla salita, e odiavo esserci. Avevo scalato la montagna sbagliata e l'unica cosa da fare era scendere e risalirne un'altra. Non era semplice: a scrivere ero più lento di quanto mi aspettassi, il mio matrimonio dopo qualche anno era andato a rotoli. Avevo bisogno di qualcosa, ma non sapevo bene di che cosa. Sapevo che volevo esser messo alla prova, mentalmente e fisicamente. Volevo farcela, ma con criteri che fossero chiari e concreti, e non subordinati all'opinione di altri. Volevo essere intensamente coinvolto in un'impresa pericolosa. In altri tempi sarei andato verso Ovest o avrei preso la via del mare, ma avevo due figli e una rete di grosse responsabilità.
Scalare questa montagna era la cosa perfetta da fare in un mese, e in più aveva il vantaggio di costringermi a confrontarmi con le mie paure più profonde (paura di cadere, di perdere il controllo, di andar giù). Sapevo che solo il fatto di arrivare sulla montagna mi avrebbe riempito di coraggio. L'idea mi piaceva moltissimo. L'Aconcagua (il nome significa "sentinella di pietra") si trova nelle Ande meridionali, un migliaio di chilometri a nord-ovest di Buenos Aires. Stando alla maggior parte degli atlanti, è alto 6.959 metri ma da una recente rilevazione sulla cima fatta dagli argentini sembra che sia alto 7.021. L'Aconcagua non è solo la montagna più alta dell'emisfero occidentale è anche la più alta fuori dall'Asia. Gli alpinisti amano questo genere di credenziali esattamente le stesse che avevano attratto anche me. Per gli alpinisti seri l'Aconcagua è una prova di resistenza, di forza e di capacità di sopravvivenza più che di abilità. Gli ultimi 300 metri di quella che è nota come la "Normal Route" è un infausto e ripido canalone di massi sciolti, il Canaleta; persino i veterani dell'Everest considerano il Canaleta una delle scommesse fisiche più impegnative dell'alpinismo. L'assenza di problemi tecnici drammatici tende a mascherare i pericoli dell'Aconcagua dovuti all'altezza estrema e all'imprevedibilità del clima. In un cimitero nei pressi della montagna ci sono una sessantina di targhe in memoria di scalatori che sono morti lì, ma il loro numero effettivo potrebbe superare il centinaio, più del doppio di quanti sono morti sull'Everest e sul K2 messi insieme. Avevo preso contatto con un'organizzazione specializzata, la Sobek Expeditions, per una spedizione sull'Aconcagua con partenza alla fine di gennaio, sei settimane lontano da casa. Per allenarmi avevo cominciato a correre sui monti sopra Los Angeles. All'inizio gambe e polmoni si ribellavano alla salita, ma dopo qualche settimana facevo 12 chilometri al giorno di corsa con uno zaino pieno di pietre sulle spalle. Mi sentivo forte e sicuro, nella forma migliore da quando aveva lasciato le file dell'esercito».
L'allenamento di Broyles continua con arrampicate in parete su una montagna del Colorado. È la prova del fuoco; dopo aver rischiato più volte di cadere, come nei suoi peggiori incubi, scopre che proprio le difficoltà e i pericoli gli danno una gioia e un senso di libertà mai provati prima. E finalmente viene il momento di partire.
«Il punto di ritrovo della spedizione era a Mendoza,

una città argentina subito a est delle Ande. Da lì andammo in autobus a Puente del Inca, ai piedi della montagna, accompagnati da dodici alpinisti e quattro guide. Lungo la strada ci fermammo per un barbecue all'argentina. Arrivò dalla montagna l'autobus locale e si trascinarono fuori alcuni scalatori: sembravano esausti e sporchi, con quello stesso sguardo perso che mi ricordavo sulle facce dei soldati che lasciavano il Vietnam quando io arrivavo. Parlammo con un americano che era appena sceso dalla vetta. Aveva notizie di morti. "Il tempo è stato brutto", disse. "Due giapponesi sono ancora dispersi. Un francese e uno spagnolo sono stati spazzati via da una valanga sulla parete meridionale. È stato trovato solo un guanto. Sulla vetta c'è il corpo di un alpinista argentino". Tornammo verso l'autobus, seri. Due giapponesi. Dispersi. Un francese e uno spagnolo spazzati via da una valanga. Sì, era solo un guanto. Un argentino. In vetta dove stavamo andando noi. Dopo un viaggio piuttosto tormentoso il camion ci lasciò in un pianoro d'alta montagna punteggiato di cavalli al pascolo. Ovunque fiori selvatici, ciascuno assediato da nugoli di api. Sentivamo le campane attorno al collo dei cavalli, e il suono degli uccelli che cantavano. Alla nostra destra stava il fiume Horcones, che rimbombava nella sua gola giù dalle vette. Davanti c'erano montagne coronate di neve e di nuvole alte e bianche. Dopo essermi messo in spalla lo zaino mi resi conto che in realtà alcune delle nuvole bianche erano l'Aconcagua che emergeva sopra i picchi più bassi, una massa di grigio e di bianco piumata da una nube fluttuante che sembrava tirata fuori dalla sommità nevosa. Il paesaggio era semplice e desolato. Alti sopra di noi c'erano degli spuntoni striati, cattedrali di roccia massiccia appollaiati in cima a crinali alti più di 4.000 metri. Picchi immersi in un bagno di minerali di ferro e di rame emergevano da grandi ghiaioni erosi dal corso dell'acqua e delle valanghe. Il vento cominciò a ululare lungo la valle. Riuscivamo a camminare solo abbassando la testa e avanzando contro di esso. Improvvisamente, non si sa da dove, venne una grandinata che ci coprì di ghiaccio. In un quarto d'ora la temperatura era scesa sotto lo zero e continuava a scendere. Pochi istanti prima eravamo sudati. Adesso avevamo il ghiaccio nelle ossa. Infine raggiungemmo una valle ricamata di cascate e tappezzata con gli ultimi rimasugli di erba. Pur avendo addosso tutti gli indumenti che avevamo negli zaini, tremavamo. Ci sedemmo, estranei fino a poco prima, al riparo delle rocce tenendoci stretti l'uno con l'altro per scaldarci. Il giorno dopo eravamo in piedi presto. Avevamo da fare più di trenta chilometri. Lasciammo la valle e spuntammo nel letto del fiume. Il vento era peggiorato, soffiava dalla montagna come un messaggio: "State lontani!". Con il vento venne la polvere, soffocante e accecante. Riuscivo a camminare solo spingendomi la sciarpa sul naso e la bocca. Gli ultimi nove chilometri li avevamo percorsi su strette piste di roccia, appiattendoci a pareti alte sul fiume, insinuandoci avanti e indietro, scivolando sulla roccia, tornante dopo tornante. L'Aconcagua era scomparso, ma attraverso le brecce della parete di picchi sulla destra riuscivo a scorgere qualcosa di massiccio e misterioso. Dopo un altro pezzo scosceso in mezzo a un paesaggio lunare di massi, spuntammo a Plaza de Mulas, il nostro campo base – due piccoli spuntoni a più di 4.000 metri sul livello del mare. Avevamo fatto 1.527 metri di dislivello da Puente del Inca. Ne avevamo ancora 2.743. La montagna spuntava sopra di me, una fila dopo l'altra di pareti e di roccia. Dovetti inclinarmi

all'indietro per vedere la vetta, e improvvisamente mi parve vano e senza senso che noi piantassimo le nostre tende in quel minuscolo piano. Chi credevamo di essere?».
Al campo base arrivano due jugoslavi; sorpresi da una bufera a 6.400 metri di quota, hanno dovuto tornare indietro. Uno di loro ha le mani congelate: dovrà essere operato, forse riuscirà a salvare solo i pollici, quei pollici che all'improvviso si rivelano per Broyles «tanto indispensabili». Intanto cominciano a manifestarsi i primi sintomi tipici dell'altitudine: mal di testa, palpitazioni, insonnia, disidratazione, nausea, movimenti scoordinati, perdita di memoria. È come se la montagna volesse liberarsi dell'uomo, di quella piccola causa di irritazione che ne scalfisce i fianchi.
«Il quarto giorno da quando avevamo lasciato Puente del Inca, si doveva cominciare lo spostamento verso Nido de Condores, il campo successivo situato a 5.486 metri. La salita fu tutto fuorché semplice. Mi ero imposto un certo ritmo: passo, respiro, passo, respiro. Via via che salivo, nella mia mente si affollavano strani frammenti di pensiero: il libro delle preghiere, le poesie, i versi di una poesia, il rock'n'roll, i miei figli, le donne. Quando questi frammenti scomparvero, cercai di contare, poi di mettere in ordine alfabetico i mesi dell'anno e i numeri da 1 a 10. Scalare una montagna è come essere un prigioniero di guerra. Si deve combattere per mantenere ordine nella propria mente ma si deve anche combattere contro la propria stessa mente dato che la mente, in quanto essenzialmente razionale, vorrebbe rinunciare. Cominciai a pensare alla diversità tra questa montagna e la mia carriera. Avevo lavorato duro, ma avevo anche scavalcato molta gente per raggiungere la vetta – quasi per magia. Qui non c'era niente di tutto questo. Le pubbliche relazioni non ti aiutano né ti servono le raccomandazioni politiche, l'abile parlantina o i buoni contatti. Non ci sono scorciatoie. Nessuno può agire al posto degli altri. O ce la si fa o non ce la si fa. Arrivammo al bordo di un nevaio. Qualche centinaio di metri più in là c'era una piccola zona rocciosa. Decisi che avrei provato ad arrivare fin lì e poi mi sarei fermato a riposare: un obiettivo semplice, ma tutto cospirava contro di me – il riverbero della neve, la fatica, l'altezza, non riuscivo più a distrarre la mente. Il suo messaggio era chiaro: basta, scendi. È inutile proseguire. Cerca di facilitare le cose. Metti giù il carico. Allevia il tuo dolore. Avrei voluto ascoltare ma il ritmo del respiro a cui subito dopo seguiva il passo aveva assunto una forza autonoma e continuai ad andare. Dopo un po' arrivai alle rocce. Mi sedetti. Mi sentivo debole. Respiravo con irregolarità e a fatica: enfisema istantaneo. Mandai giù un goccio d'acqua, poi mi alzai e, dopo una lotta considerevole, mi rimisi lo zaino sulle spalle. Ricominciai il mio schema di respirazione. Uno, due, che cosa viene poi? Ah sì, tre. Il nevaio sembrava non finire mai. Dopo un'ora ero spuntato ai piedi di una cresta rocciosa che scalai con grande difficoltà – quattro respiri per ogni passo, ora – ma la cresta portava solo a un'altra cresta. Disperazione. L'Aconcagua svettava proprio sopra di me. Non riuscivo a guardarlo. Avanzai verso l'ultima cresta e spuntai in un altro nevaio. Nido de Condores. Ce l'avevo fatta. Mi trascinai nel punto dove il resto del gruppo stava scaricando le provviste e crollai, semplicemente… Mi ricordo del nevaio in salita, me lo ricordo in discesa, ma non ricordo niente di Nido de Condores. Quando ritornai, tre giorni dopo, era come se vedessi quel posto per la prima volta. Disteso nella mia tenda al

campo base, esausto, tentando di recuperare il lusso della respirazione automatica, mi resi conto di quanto la mia vita fosse diventata improvvisamente concentrata. Nel mondo reale, avevo ingaggiato una battaglia perdente contro la distrazione. Quanto più diventavo vecchio, tanto più mi era difficile concentrarmi. Le decisioni erano più difficili da prendere. La posta in gioco era più alta. Ogni scelta significava escluderne altre. Ma in montagna non c'erano le telefonate, gli incontri, le responsabilità – non c'erano scelte, dovevo concentrarmi, non pensare a nient'altro. Il mio solo problema era che non riuscivo a pensare del tutto. Quella sera a cena cercai di raccontare una storiella, ma dimenticai la battuta decisiva. Per qualche minuto si parlò di politica, ma non riuscivo a ricordare il nome di un solo Paese dell'America centrale. La mia mente era diventata estranea. Uscii sotto le stelle, vomitai tutto quello che avevo mangiato durante la giornata e poi dormii bene, senza sognare. Il vento era finalmente caduto. Forse la montagna, dopo tutto, si sarebbe lasciata scalare. Per consiglio di Harry Johnson, che guida la scalata, il gruppo si ferma un paio di giorni per adattarsi all'altura. È un momento di confidenze fra persone molto diverse ma accomunate da uno scopo; da Kim Baldwin, 26 anni, ex campionessa di windsurf di Long Beach, a Nitch Flores, 35 anni, pediatra, a Diane, moglie di Harry e addetta al campo base, a Keith Rizer, l'assicuratore che vive in Alaska, a Warren Cordner e a suo figlio Kelly, tutti mi chiedono se potranno farcela. Sanno che basta un minimo impulso ad abbandonare perché la montagna lo "scovi". Il settimo giorno dalla partenza il campo si sposta. La mattina era chiara e fredda, c'era da alitarsi sulle dita mentre si smontavano le tende e si preparavano gli zaini. Nel mio zaino feci stare calze, guanti e proteggi pollici di Gore-Tex, una maglia lunga, dei pantaloni e una giacca, l'eskimo, un gilet, degli articoli di pronto soccorso, una torcia da testa, un coltello, degli accendini Bic, una maschera per la faccia e un passamontagna, delle ghette, dei pantaloni e un maglione pesante, il sacco a pelo di piuma, la macchina fotografica, un rullino e gli occhiali da neve. Avevo dei nastri per il walkman che portavo alla vita: Bruce Springsteen e Buddy Holly per i tratti più duri, Mozart ed Händel per le fasi più contemplative, Wagner per quelle drammatiche e Beethoven per la vetta. Avevo anche tre bottiglie d'acqua, una borsa di viveri, del combustibile e i picchetti della tenda. Dopo un'ora di scalata odiavo tutto quello che c'era nello zaino, ogni grammo, esattamente come odiavo le altre ossessioni, gli oneri e le responsabilità della mia vita. Ero venuto in montagna per essere libero ed ero finito a fare l'animale da soma. Ero deciso a salire tenendo il mio ritmo, fermandomi ogni ora circa per bere dell'acqua. Non potevo permettermi di stare ancora male. Avrebbe voluto dire essere rispedito a valle, avrebbe voluto dire sconfitta. Attraversai il nevaio senza incidenti, respirando una volta sola per passo. Scalai le due creste e spuntai in un bacino nudo, pieno di neve, all'ombra della vetta. I primi scalatori del nostro gruppo stavano già scaricando l'attrezzatura per la notte e montando le tende su una roccia vicina a un lago ghiacciato. Io divisi la mia con Nitch e Kim. La mattina seguente ci preparammo per salire al Berlin a 5.821 metri, appena 300 metri sopra di noi. Ci incamminammo lentamente e alle 2 e mezza eravamo al campo. Il Berlin è uno squallido agglomerato di vecchi bivacchi appollaiati in mezzo alla spazzatura e agli escrementi. Mi sforzai di mangiare della zup-

pa di piselli liofilizzata, e poi mi distesi nella tenda in preda alla nausea».
Broyles è sfinito. Kim è tormentata dal mal di testa, Bruce Barrono, la vice guida, ha una seria congestione polmonare ed è costretto a ritornare indietro: il gruppo passa una notte agitata in attesa di tentare l'ultimo balzo verso la vetta.
«La mattina dopo, dato che saremmo tornati al Berlin a fine giornata, cercai di partire il meno carico possibile. L'aria era fredda e pungente. Volevo lavarmi i denti, ma era inutile: non c'era ancora acqua e anche il dentifricio era congelato. Mi misi addosso tutto quello che avevo tranne l'eskimo, che misi nello zaino insieme al walkman, a qualche medicinale di emergenza e al coltello. All'ultimo minuto, quando tutti stavano già uscendo dal campo, mi sistemai in testa la torcia nel caso che al ritorno fosse buio. Il cibo non mi preoccupava, sapevo che non sarei stato in grado di mangiare niente; presi invece due bottiglie di neve sciolta. Per tutta la vita avevo accumulato: gente, idee, conquiste. Non appena partii alla volta della montagna, mi resi conto che mi ero imbarcato in un'avventura in cui niente di ciò che avevo accumulato poteva essermi della minima utilità. Non potevo presentare alla montagna né il mio *curriculum vitae* né la mia BMW e neppure aveva senso dirle che ero un buon padre. Alla montagna non importava, era semplicemente lì. Volevo starle sulla cima, mentre la gravità voleva che le stessi alla base. O ce l'avrei fatta o non ce l'avrei fatta, malato o non malato, cibo o non cibo. Sì oppure no. Ci mettemmo in fila e partimmo proiettando strane ombre lunari sulla neve e sulla roccia. Continuavo a pensare alle ricognizioni che si facevano all'alba durante la guerra, ma in Vietnam ero sempre euforico, il mio corpo era una terminazione nervosa in vibrazione. Qui non sentivo quasi niente, ero intontito e isolato, completamente sprofondato dentro me stesso. Alle prime luci dell'alba salivamo a serpentina verso il bivacco Independencia, a 6.400 metri, ma io perdevo posizione. Alle nove raggiunsi Independencia, una piccola struttura a forma di A, senza tetto, presumibilmente la più alta struttura permanente del mondo. Mi lasciai cadere sulle rocce e cominciarono i conati: troppo violenti per cercare di tenere giù la farina d'avena che avevo mangiato a colazione. Nascosi il walkman e l'eskimo sotto le rocce per poterli recuperare al ritorno: comunque non riuscivo ad ascoltare la musica. La mia testa non avrebbe assolutamente potuto tollerare il rumore. Sopra Independencia superai una cresta, poi cominciai una lunga traversata per una morena ripida che precipitava per centinaia e centinaia di metri sulla destra. Passai un nevaio, diedi un'occhiata verso il basso e mi sentii di nuovo male. Non era per niente come me l'ero immaginato nel mio sogno californiano. Niente note trionfanti della *Nona* di Beethoven. Niente romantica comunicazione tra Dio e natura. Non vedevo nemmeno le montagne che mi stavano attorno, ma solo le punte degli scarponi che si muovevano sulle rocce e sulla neve a un ritmo costante, ipnotico. La pista finiva. Guardai in alto e vidi un'estensione senza fine di rocce e di neve; andava apparentemente verso l'alto per poi scomparire nelle nuvole. I massi erano ammucchiati disordinatamente e in equilibrio come un enorme castello di carte. Sembrava qualcosa di fluido e di potente, quasi di vivo. Altezza, paura, fatica, bufera: avevamo superato tutto. Questa era l'ultima barriera: un fiume di ghiaia e di massi che si estendeva per più di 300 metri, senza possibilità di aggirarli ma solo di attraversarli. Le corde non servivano. Ciascuno era da

solo, doveva trovare un proprio passo e un proprio ritmo di respirazione. Nessuno poteva aiutare nessun altro».
La scalata si fa sempre più dura: la pista è franosa e la vetta sembra irraggiungibile. È impossibile capire dove dirigersi e quanto durerà l'ascesa. Vale solo il principio del salire sempre più in alto. Molti abbandonano, ma Broyles trova la forza di continuare. «Improvvisamente mi apparvero di fronte due scarponi. Guardai verso l'alto. Era Harry. "Pensavo che fossi sceso", disse con la sua voce pacata e rauca. Scossi la testa. Harry ci mise un attimo a studiare la situazione. Si stava facendo tardi, le nuvole si addensavano, avremmo dovuto scendere ma ero così vicino, molto vicino. "Andiamo", disse Harry. Cercai di seguirlo. Non vedevo più niente, appollaiato come un folletto su una roccia. Respirai con cura, otto volte, mi guardai intorno, individuai un appiglio e tirai con tutte le mie forze. Poi lo rifeci con i piedi e spinsi ancora. Passò un'eternità. Harry era su un'altra roccia, appena sopra di me. "Trovale", disse. "Trova le forze. Ce la puoi fare". Continuai cercando di avvicinarmi a lui, ma ogni volta che mi sembrava di averlo raggiunto lui era più in alto. Passò un'ora. Alla fine ero in piedi accanto a lui. Sopra la mia testa c'era uno spuntone. "Lì sopra", disse Harry. Mi tirai su, usando anche le ginocchia, e mi trascinai su un altro spuntone, questa volta coperto di neve. Mi distesi senza fiato. Mi guardai attorno in cerca del prossimo punto più alto, del prossimo appiglio, del prossimo passo, della prossima serie di respiri, di quel ciclo che non finiva mai. Ma era finito. In su non c'era altro. Ero in vetta. Le nuvole se n'erano andate e per un attimo il cielo era azzurro. Ero in vetta all'emisfero occidentale, forse più in alto di qualsiasi altro essere umano in quel momento. Le Ande si estendevano in tutte le direzioni. Alla mia destra c'era il muro mozzafiato della parete Sud che precipitava nella nebbia per oltre 3.000 metri. Sapevo che il panorama era spettacolare, che mi sarei dovuto concentrare, che avrei dovuto assorbirlo, godermelo. Tutto quel che sapevo fare invece era "sentire". Sentivo il vento, il freddo, la nitidezza del cielo, il biancore della neve e le nubi. Quei sensi erano la sola connessione che percepivo con il mio corpo. La sommità era cento metri più in là, in un letto di neve, indicata da una cruda croce tubolare alta 90 centimetri. Camminai lentamente e con attenzione verso la croce e mi sedetti ai suoi piedi. Apparve Harry che mi mise le braccia attorno alla vita. "Ce l'hai fatta, ce l'hai fatta", continuava a dirmi. "Ce l'hai fatta". Mi ero immaginato questo momento come una sorta di trasfigurazione, come una fusione magica tra l'uomo e la natura, come la vittoria dell'ambizione, della perseveranza, della fatica. Non pensai a niente di tutto questo. In realtà non pensavo a niente in assoluto. La mia mente era sgombra come il grande nevaio della parete Sud. In cima a quella montagna mi sentivo quasi a disagio. Sapevo che non le appartenevo. Volevo solo scendere. "Andiamo", dissi a Harry. Ero rimasto sulla sommità meno di dieci minuti».
La discesa lungo il Canaleta sembra non finire mai. Harry si è allontanato per cercare gli altri che hanno già lasciato la vetta. E Broyles, che intanto ha incontrato un compagno, si smarrisce. Scende la notte, il freddo si fa intollerabile, nevica. Tutto sembra perduto. Com'è assurdo essere arrivati in cima e rischiare di morire così, a un'ora soltanto dal campo! I due non si arrendono e continuano disperatamente a camminare cercando di non cedere al sonno. La loro tenacia è premiata: dopo un

lungo giro ecco le luci del campo.
«Mitch mi controllò il polso, le dita e le punte dei piedi, e mi infilò nel mio sacco a pelo tra lui e Kim. Non mi ero neanche disteso del tutto che gli occhi mi si chiusero e mi colse un sonno profondo, quel sonno che avevo desiderato per tutto il giorno. Quando mi svegliai sentii che avevo la mente più fresca, ero più forte e avevo fame. Il mio corpo finalmente si era adattato all'altezza con 24 ore di ritardo. Ero stanco ma elettrizzato. Ero riuscito ad arrivare in vetta e anche a scendere. Era una bella sensazione, pulita, una sensazione che nessuno mi poteva togliere. Mitch e Kim erano nei sacchi a pelo, anche loro svegli. "Ce l'abbiamo fatta", disse Mitch. Ci scambiammo solo un sorriso. Non c'era altro da dire. Più tardi nella mattinata partimmo alla volta del campo base, dove arrivammo prima che facesse scuro. Solo il giorno dopo giunsero notizie degli scalatori che erano ancora sulla montagna e non c'erano le notizie che speravamo di avere. Dei sedici che avevano iniziato la scalata ne erano arrivati in vetta sei, confermando la media delle spedizioni sull'Aconcagua. Dopo Harry Johnson, era arrivata in vetta per prima Kim Baldwin, l'unica donna. Avevano raggiunto la cima dilettanti come me e degli alpinisti provetti non erano riusciti. Ma non mi sembrava di aver battuto nessuno, la mia natura competitiva era stata smorzata fin dalla prima ascensione a Nido. I miei compagni di scalata e io, estranei fino a due settimane fa, adesso formavamo un gruppo, legato dalla montagna. Sei di noi erano stati fortunati. Questo mi faceva sentire umile, persino un po' imbarazzato verso chi non lo era stato. Il giorno dopo smontammo il campo per l'ultima volta e partimmo per Puente del Inca, un lungo viaggio verso la vallata. Dietro di noi la montagna si ritirava con fermezza dentro le nuvole. Nel tardo pomeriggio giungemmo al primo pianoro. Dopo che per tanto tempo avevamo visto solo roccia, ghiaccio e neve, il verde dell'erba era quasi accecante. Eravamo tornati nella terra dei vivi. Perché l'avevo fatto? Certamente non "perché era lì", come spiegò enigmaticamente George Mallory quando gli chiesero perché aveva scalato l'Everest. L'avevo fatto perché io ero lì. All'inizio sentivo un qualche profondo legame con la montagna, come se fosse viva. Poi via via che scalavo mi resi conto di una cosa ovvia: alla montagna non interessava niente di me; dopo tutto era fatta di roccia. Avrei continuato a vivere o sarei morto nella sua sublime indifferenza. Niente di più e niente di meno. Arrivai persino a trovare confortante quell'indifferenza. Significava che ero da solo. Che il mio non era un viaggio in cima alla montagna ma dentro me stesso, che mi ero portato appresso tutto ciò di cui mi ero liberato. Poi lessi altre cose di Mallory: "C'è qualcosa nell'uomo che risponde alla sfida di questa montagna e le va incontro: è la lotta della vita verso l'alto, sempre verso l'alto… Da questa avventura si ricava pura gioia. Non si vive per mangiare e per far soldi. Si mangia e si fanno soldi per godere della vita". Mallory fu visto l'ultima volta nel 1924, avvolto nelle nuvole, mentre imboccava la vetta dell'Everest, nel pieno di ciò che gli dava il massimo della gioia nella vita. Definire "gioia" la dura esperienza che ho appena concluso potrebbe sembrare un po' strano. Eppure la mia percezione era stata di gioia: gioia di avercela fatta, gioia di essermi messo alla prova, gioia di essere vivo. Le ansie, le complicazioni della vita erano scomparse. Ero stato in vetta alla montagna».

Salvatore Giannella

[1 - continua]

CON IL PUGNO ALZATO
Qui sotto, il simbolo di Lotta Continua ideato da Roberto Zamarin.
Nella pagina accanto, *Lotta Continua* del 23 marzo 1977.

DA *LOTTA CONTINUA* ALLA NASCITA DI *REPORTER* NEL 1985

CAMBIO DI STAGIONE

COME I GIORNALISTI DI UNA TESTATA DI BATTAGLIA DEGLI ANNI '70 INTERPRETARONO I MUTAMENTI

di DAVIDE MERONI

Il 21 febbraio 1985 la società Editoriale Finanziaria S.E.F. inaugura un nuovo quotidiano: *Reporter*. Il primo numero, nella sezione *Hanno detto di noi*, raccoglie gli auguri delle altre testate. Il più interessante è quello di Emanuele Macaluso dalle colonne de *l'Unità*: «Il vicesegretario del PSI Martelli ha la possibilità di "aiutare" la vecchia baracca di Lotta Continua a fare un quotidiano di "area socialista"» (15 febbraio 1985). Potrebbe essere una sintesi efficace per raccontare la vicenda del quotidiano, ma è necessario riavvolgere il nastro della Storia.

Bisogna infatti tornare al 1975 per comprendere la genesi di *Reporter* e lo stretto legame che esso ha con l'ultima esperienza di Lotta Continua. Il movimento politico, nato sulla scia del Sessantotto, vive un lento declino a causa di un progressivo scollamento tra richieste sempre più utopistiche – l'esigenza di ridurre le ore lavorative a trentacinque – e una realtà postindustriale, dove la produttività ha la meglio sulle battaglie sindacali. Lotta Continua non riesce a comprendere i bisogni di una società radicalmente mutata rispetto a qualche anno prima e le elezioni politiche del 1976, affrontate insieme ad Avanguardia Operaia e Partito di Unità Proletaria nella lista unitaria Democrazia Proletaria, sanciscono la definitiva sconfitta della sinistra extraparlamentare. Inoltre, le istanze personali hanno il sopravvento sui problemi politici: la nuova controcultura giovanile e il movimento femminista rivendicano spazi *ad hoc* per le proprie battaglie, sempre più lontane dai vecchi slogan legati al proletariato. In altre parole, ci si interroga sul-

le ragioni ultime del fare politica se quest'ultima è svincolata dai bisogni della singola persona. Nell'autunno del 1976, durante il 2° Congresso nazionale di Rimini, le contraddizioni sanciscono una frattura in seno all'organizzazione. Nei mesi successivi le sedi locali e le piazze si svuotano; ogni militante prende la propria strada, oscillando tra disimpegno e nuovi orizzonti.

L'eredità di Lotta Continua, tuttavia, non scompare dal panorama politico e culturale italiano. L'omonima testata, che ha seguito fedelmente tutti i passaggi e le fasi del movimento di Adriano Sofri, è chiamata a raccoglierne il patrimonio ideologico. In cerca di una nuova identità, la redazione di Lotta Continua si trova di fronte a una grande sfida: da organo di partito, il quotidiano ora ha il compito di diventare un giornale di area che possa raggiungere un indistinto numero di lettori di sinistra. Le ragioni di tale cambiamento di linea editoriale sono principalmente economiche: alla fine di novembre 1976 vengono vendute solo 16.000 copie e la redazione dichiara di aver esaurito le proprie risorse finanziarie. Enrico Deaglio, direttore responsabile tra 1977 e 1982, si pone in discontinuità rispetto ai suoi predecessori: decide di cambiare formato – passando al tabloid e riducendo la lunghezza degli articoli – e di assecondare le varie anime fuoriuscite da Lotta Continua, lasciando numerosi spazi all'opposizione e a chi non ha sufficiente voce all'interno dell'organizzazione. Diventa celebre la quinta pagina del quotidiano, dedicata alle lettere dei lettori. Questa rubrica diviene fin da subito un canale privilegiato per auscultare gli stati d'animo di nuovi gruppi sociali. Migliaia di *j'accuse*, confessioni e testimonianze sono inviate alla redazione, che pubblica senza porre eccessivi filtri; così, per esempio, un ex militante di Lotta Continua passato al PCI: «Di fronte a me volti familiari di amici: non ci salutiamo o facciamo finta di non vederci […] ci guardiamo, ci interroghiamo senza parlare, muti, duri: poi tutto passa». A caratterizzare il nuovo corso di *Lotta Continua* è anche la netta presa di posizione contro l'uso della violenza. Con la dissoluzione del movimento nel 1976, i giornalisti di *Lotta Continua* tagliano definitivamente i ponti con il passato criticando i militanti che elogiano i compagni morti "in battaglia" e l'idea che, per raggiungere i propri ideali, si possa fare qualunque cosa. Il quotidiano difende prima di

Anno VII - N. 64 - Mercoledì 23 marzo 1977 - Lire 150

LOTTA CONTINUA

Vigilia dello sciopero generale a Roma

IL GOVERNO E' PAZZO, SUL SERIO

Alle 17,40, martedì, viene recapitata a 87 radio di Roma l'ordinanza prefettizia di chiusura. Alla base, il Testo Unico fascista di Pubblica Sicurezza. Pare come ai tempi del fascismo quando tutti gli oppositori venivano arrestati il giorno prima. Alle 19,30 colpo di scena: arriva un'altra ordinanza che annulla la prima! Nel mezzo, ministri e prefetti che non si fanno trovare, telefonate concitate nelle redazioni dei giornali, solidarietà immediata alle radio democratiche. Ecco in quale clima il governo dell'ordine si prepara al grande sciopero generale di oggi a Roma. Stamani operai e studenti in piazza

Dalle 17,40 alle 19,30

Governo: funziona il ricatto Moro Andreotti Cossiga

Africa: neocolonialismo in crisi. E se ora cade Mobutu?

Saliti a dodici i compagni arrestati a Padova

Qui di fronte,
una pagina di *Lotta Continua*
del 25 febbraio 1982.

tutto il diritto alla vita delle persone. Lapidarie le parole del direttore: «Conta il potere delle armi, conta chi ha le armi; un rapporto insomma di quella logica borghese che rispondendo alla domanda "ma cos'è la legge dell'oro?" risponde "è l'oro che fa le leggi"» (22 giugno 1977).

L'episodio chiave che lega l'ultima parte della decennale avventura di *Lotta Continua* – che termina le pubblicazioni nel 1982 – e il laboratorio giornalistico di *Reporter* è senza dubbio il rapimento Moro. La redazione non sposa la linea della fermezza e propone un "tavolo" per trattare con i brigatisti. Giampiero Mughini – nel suo *Il grande disordine. I nostri indimenticabili anni Settanta* (Milano, Mondadori, 1998) – offre una preziosa testimonianza per chiarire cosa sia successo durante e dopo i cinquantacinque giorni del sequestro. «S'era profilato all'orizzonte come una sorta di partito nuovo, quello che venne definito il "partito della vita", e ne facevano parte intellettuali libertari, socialisti, ex militanti di Lotta Continua, spiriti irrequieti nel traversare ogni guado. Venne piantato lì il primissimo seme di quella convergenza futura tra Partito socialista italiano e una buona parte dell'ex gruppo dirigente di Lotta Continua, una convergenza la cui realizzazione stava molto a cuore a Claudio Martelli, l'allora vicesegretario del PSI. Tutto cominciò la sera di una riunione convocata al circolo culturale "Mondoperaio", e doveva essere l'occasione per organizzare una rievocazione del Sessantotto che desse il giusto spazio alle correnti politico-culturali non comuniste o anticomuniste. C'erano, in quello scantinato dove Martelli fece da ospite e da relatore, Sofri, Enrico Deaglio, Gianni Baget Bozzo, Achille Bonito Oliva, il sottoscritto. Da quel tramestio di uomini e di vocazioni nacque più tardi *Reporter*» (p. 280). Con la fine degli anni Settanta si chiude la stagione del "lungo '68": gli operai della Fiat perdono nel 1980 la battaglia sindacale con l'azienda, la lotta armata è sulla via del tramonto, mentre le istanze libertarie e ambientaliste interessano una platea sempre più ampia di cittadini, a discapito delle ideologie più estremiste.

Reporter inaugura le proprie colonne con la consapevolezza di dover voltare pagina, utilizzando nuove forme di comunicazione e proponendo nuovi temi per lettori radicalmente cambiati rispetto a qualche anno prima. Deaglio rimane alla direzione, ma vanno sottolineate le parole del suo primo editoriale: «Non vi faremo dei titoli di grande richiamo: ma voi potrete scorrere, come un telex di agenzia, una marea di informazioni, molte delle quali insospettate, e vi soffermerete su quelle che più vi interessano. Poi troverete molte fotografie, che su *Reporter* lotteranno contro le parole scritte. E si conquisteranno le parole che meritano […] Ci rivolgiamo a chi ha voglia di leggere e di guardare, a chi è attivo nella vita e sa di essere di fronte a grandi cambiamenti, perché li vede avvenire tutti i giorni. Nel lavoro che non è più lo stesso, nei figli piccoli che pongono domande strane, nella natura che sempre di più patisce della presenza umana».

La linea editoriale è chiaramente di matrice socialista: innanzitutto per il garantismo nei confronti degli ex attivisti della sinistra extra-

GIORNALI CHIUSI. DIVIETO DI PARLARNE

RETATA TRA OPERAI E SINDACALISTI
DI MILANO. DECINE DI FERMI "PER TERRORISMO"

LC

MOSCA SI RIPRENDA LA VODKA

ASSENTEISMO. NON SERVONO LE MANETTE

TARANTO. DISINTOSSICATA PER FORZA

"IL CARCERE È INUTILE E DANNOSO"

CAVALLARI LANCIA IL CORRIERE

parlamentare – celebre il titolo all'indomani della sentenza della Corte di Appello di Roma sul caso Moro, *Che cosa vi aspettavate dalla sentenza?* – e di chi subisce processi mediatici; storica è la posizione di *Reporter* a difesa di Enzo Tortora, che titola nel primo numero *Una giustizia finalmente. Anzi, fin troppa*. Il quotidiano, non a caso definito da Paolo Murialdi «socialisteggiante», condivide la linea economica del PSI. Fermo è il giudizio sul referendum del giugno 1985 sulla scala mobile. *Reporter*, infatti, si impegnerà per il no all'aumento automatico dei salari di fronte alla crescita dell'inflazione documentando "sul campo" gli umori del tessuto produttivo del Nord Italia – vengono presentati settori lavorativi in grande espansione, come quello dell'informatica e della robotica. È evidente l'ostilità nei confronti del Partito comunista italiano, rimproverato per un mancato svecchiamento delle politiche del lavoro. Un altro tema che occupa le pagine di spicco del *quotidiano del mattino* è la politica estera: non sono accettati compromessi con l'URSS, ma allo stesso tempo viene rivendicata una certa autonomia nei confronti degli alleati occidentali; significativa la vicenda di Sigonella e di come Craxi, elogiato dal quotidiano, abbia gestito la crisi con gli Stati Uniti.

Sarebbe tuttavia un errore considerare *Reporter* un organo di stampa alternativo all'*Avanti!* o a *Mondoperaio*. Il pluralismo, difatti, è una caratteristica del giornale, nonché un vanto per gli stessi giornalisti. Sfogliando le pagine di *Reporter* non è raro trovare articoli dedicati a battaglie libertarie e ambientaliste: è innegabile il rapporto della redazione con Marco Pannella, leader dei radicali, e con Alexander Langer, ex militante di Lotta Continua e fondatore della Federazione dei Verdi. A certificare questo legame ci sono numerosi articoli – come *I radicali annunciano progetti di legge per la giustizia* e *La convention verde, dietro le quinte* – e un appello a sottoscrivere l'abbonamento a *Reporter*: «Gentile lettrice, gentile lettore, il postino le ha portato, avvolto nel cellophane, questo quotidiano. Lo riceverà al suo indirizzo per tre mesi […] Insieme a lei, altre tremila persone ricevono da oggi *Reporter* a casa. Sono tutte persone che hanno a cuore problemi della giustizia, della fame nel mondo, dell'ambiente, dell'informazione. Tutti gli indirizzi ci sono stati forniti dal Partito Radicale, del quale *Reporter* segnalerà le attività, il dibattito e le iniziative pubbliche […] Noi speriamo che il giornale le piaccia e le sia utile. E in questo caso le chiederemo di rinnovare l'abbonamento».

Peres disposto a discutere il piano Giordania-Olp. L'Urss proprio no

REPORTER
quotidiano del mattino

Il processone alla camorra: è il turno di Tortora

Una giustizia finalmente. Anzi, fin troppa

Addio all' Udinese della signora Sandra Zico

Scacchi a Mosca. Vince sempre Nomenklatura

LINEA D'OMBRA

Lo sciopero bocca a bocca dei pompieri inglesi

La struttura grafica di *Reporter* rispetta fedelmente quella dell'ultima *Lotta Continua*: si presenta in formato tabloid a sei colonne con una fogliazione di trentadue pagine. L'occhiello, il titolo e il sommario catturano subito l'attenzione del lettore, fornendo un'estrema sintesi del contenuto dell'articolo. Inoltre, è frequente l'uso di fotografie e di vignette. Quanto alla fotografia, essa gioca un ruolo fondamentale nel giornale per due ragioni: anzitutto, la posizione dell'immagine al centro della pagina non solo consente una maggiore mobilità alle colonne, ma fornisce anche un supporto visivo al lettore che vede la notizia prendere forma. Le vignette, invece, sono a cura degli artisti provenienti dalla rivista satirica *Il Male*.

Le rubriche, nella gran parte dei casi, sono fisse. Nelle prime cinque pagine si dà risalto all'avvenimento del giorno, in modo particolare a cronaca e politica interna. Si prosegue, nelle pagine centrali, con la sezione economica e di politica estera. Una vera novità è rappresentata dalle notizie battute direttamente dall'Ansa, due pagine che racchiudono le news di carattere prettamente locale, ma reputate essenziali per un'informazione completa. Non vanno dimenticate, inoltre, le opinioni di editorialisti e lettori, a cui viene lasciata una grande libertà di pensiero e di critica. Suscita molto interesse anche la sezione sportiva: il numero del lunedì dà un ampio resoconto delle partite di Serie A, ma non sono trascurati gli altri sport, con approfondimenti che coprono la restante parte della settimana.

Infine, la pagina culturale rappresenta un'innovazione per il giornalismo italiano. *Reporter* guarda con molta attenzione ai cambiamenti in corso negli anni Ottanta: dall'arrivo dei personal computer al mondo della pubblicità passando per i videogiochi, tutto ciò che proviene da Occidente è accolto con favore e collegato a un sentimento di libertà. *Monitor* è il nome della Terza pagina, e la Tv è sempre presente nelle pagine culturali di *Reporter*: sono intervistati i protagonisti delle trasmissioni Fininvest e Rai, ma anche chi lavora

Nella pagina accanto, il primo numero di *Reporter*, in edicola il 21 febbraio 1985. Qui sotto, *Reporter* del 15 marzo 1985 e un servizio interno del 19 dicembre 1985.

Il gran giorno dei ragazzi intelligenti

REPORTER

quotidiano del mattino

Qui vedete i sedici adolescenti italiani premiati ieri dalla Philips a Milano come migliori autori di invenzioni, ricerche, robot, programmi per computer, studi su insetti. Reporter è andato a trovarli per sapere che cosa fanno e che cosa pensano i piccoli genii. Risultati contraddittori. (alle pagine 12 e 13)

Moro, sette anni dopo: dieci ergastoli in meno

Per il delitto Moro è finito definitivamente il capitolo giudiziario. La Corte d'Appello di Roma ha ieri emesso la sentenza: le pene sono state ridotte a molti imputati, sono state riconosciute diverse attenuanti aidissociativi, in particolare a Valerio Morucci e Adriana Faranda; ma anche alcuni «irriducibili» hanno avuto la pena ridotta. Una sentenza che ha provocato in aula reazioni miste, di soddisfazione e di opposizione. Ma non c'è stata grandissima emozione. Come dire: «se si potesse tornare indietro...». Oppure: «bene o male bisogna andare avanti».
Alle pagine due e tre tutte le condanne e le assoluzioni e la cronaca dell'ultimo giorno del processo.

12 giovedì 19 dicembre

ECONOMIA

LA GALASSIA BERLUSCONI

REPORTER

Fininvest è un gruppo anzi quasi un miracolo

Niente trucchi, il bilancio è consolidato. E si scopre uno dei primi gruppi finanziari privati, e il più redditizio (grazie alla tv, malgrado gli immobili). «Crescere sempre, sempre investire». La divisa del cavaliere

PIAZZA DEGLI AFFARI

Indici stabili ma scambi meno attivi

Con l'Alfa42 Aeritalia vola vicino

Bilanci in attivo e forti spese per la ricerca, il gruppo pubblico attende ora in Borsa: ci pubblico il 35 per cento del capitale

dietro le quinte, senza dimenticare le recensioni ai programmi televisivi. Inoltre, sono approfonditi alcuni aspetti dei network stranieri e vengono dati consigli per migliorare i palinsesti. Letteratura, musica e cinema – argomenti più "classici" all'interno della Terza – non sono tralasciati, anzi trovano il giusto spazio nel fine settimana con l'inserto *Fine secolo*. Tra le numerose firme, quelle preminenti provengono da Lotta Continua e sono di intellettuali di sinistra: Adriano Sofri, Franco Travaglini, Giorgio Agamben, Lisa Foa e Giorgio Caproni.

Nonostante i numerosi spunti di riflessione offerti da *Reporter*, il quotidiano diretto da Deaglio ha vita breve e chiude nell'aprile del 1986: i lettori sono per lo più militanti di area socialista e radicale, la volontà di creare un giornale sulla falsariga di *Libération* non fa breccia nei cuori del grande pubblico. Ad aggravare la situazione si aggiunge l'accusa di non essere un giornale libero, vista la mancata trasparenza sui finanziamenti: escluso il PSI di Claudio Martelli – punto di riferimento del partito per la redazione – non si conoscono, di fatto, tutte le persone che lavorano dietro all'Editoriale Finanziaria S.E.F. Si scoprirà più avanti che l'imprenditore Silvio Berlusconi fu uno dei maggiori sostenitori del quotidiano, occupandosi delle ultime spese prima della chiusura.

Ciò non toglie che *Reporter*, nella sua fugace apparizione in edicola, abbia rappresentato il tentativo di sfidare il lettore a prendere posizione su un mondo radicalmente nuovo: vince l'individuo sulla collettività, dalla lotta di classe si passa al disimpegno politico, mentre la cultura postindustriale invade la dimensione privata e quotidiana.

Davide Meroni

I PRIMI PASSI IN ROTOCALCO
Nella pagina accanto, *Annabella*, a. XXIII, n. 15, 10 aprile 1955.
Qui sotto, Liala (fotografia Baccarini, Milano).

LIALA, PEVERELLI, GASPERINI INNOVATRICI DELLE RIVISTE FEMMINILI

ANNABELLA IN SALSA ROSA

DONNE CON APPROCCI LETTERARI DIFFERENTI CHE HANNO CAMBIATO LA PERCEZIONE DELLE LETTRICI

di MARTA SCARTABELLI

Tra i tantissimi collaboratori, più o meno noti, del settimanale *Annabella*, ci sono tre autrici di grande successo che non solo hanno fatto la storia del genere rosa, ma hanno contribuito significativamente alla fortuna del periodico rizzoliano.
Nel 1941 in casa Rizzoli arriva Liala, pseudonimo di Amalia Liana Cambiasi Negretti (Carate Lario, Como, 1897-Varese, 1995), l'"imperatrice rosa" che collaborerà con la casa editrice di Piazza Carlo Erba fino alla metà degli anni Cinquanta. Dopo il fortunato debutto con *Signorsì* nel 1931, Liala pubblica altri romanzi con Mondadori, tra cui *Sette corna* (1934), il seguito dell'opera di esordio; poi, forse a causa dell'invidia per i numeri raggiunti dalle vendite dei suoi libri, qualcuno nella casa editrice diffonde pettegolezzi e insinuazioni che costringono la scrittrice e l'editore milanese a interrompere la loro collaborazione. Dopo un primo e sofferto rifiuto di Sonzogno, complice sembrerebbe l'opposizione perentoria dell'allora scrittrice di punta della casa editrice, Mura, Liala viene accolta da Angelo Rizzoli, con cui a partire dal 1941 concorda di collaborare in esclusiva per due anni, fornendo all'editore niente meno che due romanzi a puntate e dodici novelle per le riviste *Cine illustrato*, *Novella* e *Annabella*. E su *Annabella* Liala esordisce nel numero 37 del 1941 con la prima puntata del romanzo *Tempesta sul lago*, che verrà poi raccolto e pubblicato in volume da Sonzogno nel 1945.
Con *Signorsì* e con il grande suc-

cesso che tutti i suoi romanzi riscuoteranno presso le lettrici, Liala segna la nascita del rosa nel panorama letterario ed editoriale italiano, definendone tutte le caratteristiche costitutive: un universo intimo e separato, atemporale e astorico, in cui le protagoniste si muovono spinte unicamente dalle passioni e dall'amore; le eroine lialesche sono innamorate della propria femminilità e la loro carica seduttiva è l'unica vera arma di cui dispongono nel confronto con la controparte maschile. Nel recupero di stilemi preborghesi tipici del *feuilleton* e riproponendo all'infinito intrecci claustrofobici – ma a lieto fine – di personaggi ricorrenti, quali aviatori coraggiosi, artisti problematici e giovani fanciulle in fiore, i romanzi di Liala sono in armonia perfetta con le esigenze di un periodico femminile conservatore come l'*Annabella* degli anni Quaranta.

A questa altezza le pubblicità, gli articoli, le rubriche di costume e le fotografie delle modelle in abiti eleganti e lussuosi, rivelano la forte componente aspirazionale che, anche sulle pagine di *Annabella*, contribuisce a rafforzare i confini dello stesso universo femminile dei romanzi lialeschi, tutto concentrato su se stesso e poco interessato agli stimoli che arrivano al di là delle copertine patinate e delle quattro mura dell'ambiente domestico. Non è un caso che Liala preferisca di gran lunga le descrizioni minuziose degli interni nobiliari alle trame borghesi, puntando strategicamente a gratificare un pubblico di lettrici che vuole evadere dalla quotidianità della famiglia e del lavoro con il placebo dell'immaginazione.

Della scrittrice comasca usciranno su *Annabella* anche i romanzi *Trasparenze di pizzi antichi* (la prima puntata sul numero 51 del 1946) e *Come i baci su l'acqua* (a partire dal numero 6 del 1949); raccolti in volume, venderanno entrambi circa 300.000 copie.

Di soli cinque anni più giovane di Liala, ma molto distante tanto stilisticamente quanto per orizzonti letterari e contaminazioni culturali, Luciana Peverelli (Milano, 1902-ivi, 1986) approda in casa Rizzoli già nei primi anni Trenta. Antifascista impegnata nella Resistenza, il suo primo romanzo a puntate "annabelliano" esce nel 1939 e s'intitola *Nei suoi occhi*. Scrittrice ma anche giornalista che già nel 1932 scrive su diverse testate e dirige poi le riviste *Cinema Illustrazione* e *Bella*, Peverelli su *Annabella* firma decine di articoli di costume con il nome Luciana e pubblica alcune novelle con lo pseudonimo Anna Luce,

DALL'AMORE ALLA DENUNCIA
In questa pagina, la copertina del romanzo di Liala, *Come i baci su l'acqua*, Milano, Cino Del Duca, 1964. Nella pagina accanto, la copertina di *Annabella* del 25 gennaio 1979 dedicata a Brunella.

mentre a partire dagli anni Cinquanta diviene corrispondente estera per una rubrica di cinema e indiscrezioni a tema hollywoodiano.
Anche se il confronto con la sua corregionale può sembrare immediato, già nei primi anni della sua lunga carriera Luciana Peverelli assume un'identità molto personale che le permette di distaccarsi dalle coordinate stringenti con cui l'opera di Liala ha declinato un'intera morfologia di genere.
Nell'ottobre del 1937, quando *Annabella* si chiama ancora *Lei*, Peverelli pubblica un articolo intitolato *Come vedo io le mie amiche scrittrici* che, oltre al ricordo affettuoso delle colleghe, consente di ricostruire l'immagine della scrittrice professionista, della donna lavoratrice, in un momento storico in cui questa condizione rappresenta l'eccezione piuttosto che la regola. Peverelli offre una rappresentazione efficace di se stessa e delle colleghe qui definite «donne di lettere», restituendo la fotografia di una professionista che, immersa nella modernità urbano-borghese, lavora in un mercato dominato dalla legge economica della domanda e dell'offerta.
È evidente che Luciana Peverelli si posiziona in tutt'altro contesto rispetto alla scrittrice di *Signorsì*, rappresentando sia all'interno del sistema letterario, sia sulle pagine di *Annabella*, l'anti-Liala per eccellenza. Peverelli parla di una femminilità molto diversa da quella che caratterizza le protagoniste di Liala: nelle novelle e nei romanzi racconta la drammatica condizione femminile nell'Italia al termine della Seconda guerra mondiale, affidando a una scrittura "filmica" la descrizione delle donne italiane schiacciate dalla miseria. «Una fiumana di ragazze saliva la corrente, scendeva la corrente. Camminavano svelte; si assomigliavano un po' tutte. Notò che quasi tutte avevano brutte scarpe, scalcagnate e mal ridotte» (*Sposare lo straniero*, Milano, Garzanti, 1977, p. 43): sembra la descrizione di una scena corale di uno dei capolavori neorealisti rosselliniani.
Già a partire dai titoli è evidente che Peverelli sfrutta un cronotopo completamente diverso da quello astorico, claustrofobico e circoscritto di romanzi come *Trasparenze di pizzi antichi* o *Tempesta sul lago*. La temperie culturale in cui si colloca Luciana Peverelli è quella dell'antifascismo e della Resistenza, della liberazione di Milano e del Nord

Italia, eventi che hanno segnato i suoi romanzi più riusciti. Dopo *La lunga notte* (1944), nel 1946 esce in casa Rizzoli anche il sequel *Sposare lo straniero*, un romanzo corale che racconta le vicende sentimentali e i destini di quattro donne italiane di diversa estrazione sociale sullo sfondo di una Roma appena liberata. Al romanzo viene dato ampio spazio pubblicitario sulle pagine di *Annabella*, dove ritornano virgolettati e grassetti che lo descrivono come imperdibile e appassionante. Anche se l'intento di Rizzoli è indubbiamente promozionale, è interessante in casi come questo sottolineare il contributo (sottovalutato) di *Annabella* alla diffusione, soprattutto presso un pubblico generalista, di testi che si distaccano dalla retorica del rosa tradizionale.

L'autrice che completa questa triade è la milanese Brunella Gasperini, nata Bianca Robecchi (Milano, 1918-ivi, 1979). Gasperini intraprende la professione di scrittrice all'inizio degli anni Cinquanta inviando racconti alla redazione di *Novella*, uno dei periodici di Angelo Rizzoli. Il direttore del tempo, Eugenio Gara, dopo una serie di lettere di rifiuto, accetta finalmente di pubblicare sulla sua rivista alcuni racconti della scrittrice che vengono immediatamente apprezzati dalle lettrici. Dopo il primo anno di gavetta, Gara finalmente commissiona a Gasperini un romanzo, *L'estate dei bisbigli*, opera con cui l'autrice esordirà in volume nel 1956, dopo la pubblicazione in dieci puntate proprio su *Annabella*. L'inizio della collaborazione di Brunella Gasperini con la redazione risale invece al 1953, quando sul numero 48 esce il primo racconto dell'autrice, *Un marito per Nora*. Tra il 1953 e il 1958 Brunella Gasperini scriverà per *Annabella* in totale 42 novelle e quattro romanzi a puntate; tutti i testi sono firmati con lo pseudonimo che la accompagnerà per tutta la vita, eccetto un racconto: *Loro lo sapevano*, uscito sul numero 32 del 7 agosto 1955, è firmato Bianca Robecchi, il vero nome di Brunella. Una scelta curiosa se si considera che forse è il racconto più esplicito e problematico di quelli usciti su *Annabella*, in quanto parla della relazione extraconiugale di una giovane donna con un uomo molto più adulto.

Nonostante la fortuna dei romanzi, il vero successo di Brunella Gasperini arriva nel 1958 quando la scrittrice, che è anche giornalista, cura l'inchiesta in otto puntate *Processo alla donna moderna*, la prima indagine comparsa su un rotocalco femminile a par-

Qui sotto, Luciana Peverelli.
Nella pagina accanto,
Bianca Robecchi *alias* Brunella Gasperini.

GIORNALISTE E SCRITTRICI DI GENERE

lare di diritti delle donne. Dopo l'articolo di apertura, l'inchiesta si articola negli episodi *Per la moglie casalinga spesso delusioni e fatiche*, *Preparate le figlie a restare nubili*, *Questi poveri piccoli uomini*, *Requisitoria per le giovanissime*, *I pericoli del matrimonio*, *Studentesse e lavoratrici*, *Bilancio e conclusioni*. Oltre a commentare in prima persona, l'autrice raccoglie i pareri dei colleghi giornalisti e dedica intere sezioni alle risposte delle lettrici, invitate di volta in volta a esprimere il proprio punto di vista sul tema della puntata. Il *Processo* del 1958 anticipa per contenuti e modalità comunicative l'atteggiamento laico e libertario che caratterizzerà l'approccio di Gasperini alle questioni sociali più brucianti, *in primis* aborto e divorzio, di cui la scrittrice diverrà una convinta sostenitrice anche sulle pagine di *Annabella* attirando su di sé le critiche di alcune lettrici e di non pochi collaboratori.
Escluse le voci di dissenso che il *Processo alla donna moderna* ha sollevato tra i colleghi romanzieri, il bilancio pubblicato in coda alle puntate afferma che l'indipendenza femminile è accolta con entusiasmo dalla maggioranza delle lettrici. Tra tutte le posizioni più conservatrici però, non manca proprio quella di Liala, che si esprime così sui pericoli del matrimonio: «Se la donna lavora e aiuta a mandare avanti la casa comportandosi serenamente, senza rinfacciare cosa alcuna, senza esclamare a ogni poco che è stanca, che non ne può più, che vorrebbe fare la signora, la sua indipendenza diventa gioiosa per tutti. […] Se viceversa la donna che lavora per essere indipendente fa pesare su tutti le sue lune, le sue stanchezze e le sue responsabilità, diventa un disastro».
Un'inchiesta che per la prima volta parla alle donne dei loro diritti: non stupisce che il successo sia tale da convincere l'allora direttore Gian Gerolamo Carraro ad affidare a Gasperini una rubrica di posta tutta sua, intitolata *Dialogo con Brunella Gasperini* poi *Ditelo a Brunella*, che segna l'inizio di una lunghissima collaborazione con il giornale e di uno scambio affettuoso con le lettrici terminato solo nel 1979 a causa della morte prematura di Brunella.
Tutte e tre settentrionali, Liala, Peverelli e Gasperini esordiscono e si formano sui rotocalchi, scrivono sotto pseudonimo e scelgono per i loro testi – novelle, racconti o romanzi a puntate – la presenza obbligata di una sto-

ria d'amore a lieto fine come fulcro della narrazione. Più di qualsiasi scelta stilistica o contesto socioculturale però, il vero *trait d'union* fra le scrittrici è indubbiamente l'interdetto critico che le ha confinate nel "ghetto" del rotocalco femminile e della scrittura da edicola, facendo sì che per lungo tempo non venissero prese in considerazione dagli studi letterari.

Le autrici e le loro opere sono rimaste, indistintamente, ai margini del sistema letterario italiano, e il *medium* ha subìto la stessa sorte. Ma se ad accomunare *Annabella*, Liala, Peverelli e Gasperini c'è il peso di questo interdetto censorio, l'altra faccia della medaglia è il grande successo editoriale e di pubblico che hanno riscosso.

Anche le differenze, però, non mancano. Se Liala ha inventato una morfologia di genere capace di ammaliare fasce di pubblico provenienti anche dall'area socioculturale più avanzata del Paese, non ha comunque mai rinunciato a una retorica e a scelte stilistiche tradizionali, mantenendo un profilo distaccato dalla modernità del sistema letterario italiano. Luciana Peverelli e Brunella Gasperini, invece, oltre a rinnovare dall'interno le coordinate del genere, grazie alla loro assidua e totalizzante collaborazione con rotocalchi come *Annabella*, assumono la postura di scrittrici professioniste che realizzano senza sosta prodotti letterari pensati e costruiti *ad hoc* per un pubblico selezionato.

Queste posizioni opposte si traducono in due modalità di scrittura distinte all'interno dello stesso genere letterario e, contemporaneamente, contrassegnano simbolicamente il cambiamento avvenuto nella proposta editoriale del periodico che le accoglie tra le sue pagine.

Il legame tra *Annabella* e le scrittrici, infatti, è molto forte: il romanzo rosa canonicamente viene pubblicato prima sui femminili e ogni autrice instaura un patto con la sua lettrice, proprio grazie alle pagine dei periodici. Se quindi la rivista degli anni Trenta e Quaranta ha fatto ampio ricorso ai toni edificanti e ai contenuti di chiara matrice aspirazionale tipici dei romanzi di Liala, l'*Annabella* che si apre ai Sessanta ha modificato complessivamente la sua proposta editoriale. Solo pochi anni dopo le *Trasparenze* e i *Baci su l'acqua*, i racconti neorealisti di Luciana Peverelli e, più tardi, le inchieste di Brunella Gasperini, riconoscendo finalmente la presenza delle donne nella sfera pubblica e il maggiore peso che i loro bisogni stavano gradualmente assumendo all'interno della società, hanno aiutato *Annabella* nella difficile emancipazione dall'"abisso dei femminili".

Marta Scartabelli

FOGLI DI REGIME
Nella pagina accanto, *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n. I, 24 novembre 1789.

L'INFORMAZIONE IN FRANCIA TRA I DUE ESILI DI NAPOLEONE (1814-1815)

LA STAMPA DEI CENTO GIORNI

COME I FOGLI FRANCESI SI ADEGUARONO AI REPENTINI CAMBIAMENTI NELLA PARIGI DELL'IMPERATORE

di ALBERTO TOSCANO

Il primo aprile 1814 il quotidiano-bandiera del potere napoleonico cambia nome. Smette di chiamarsi *Journal de l'Empire* per ritrovare la sua vecchia testata *Journal des Débats politiques et littéraires*. È la dimostrazione della sconfitta, col tramonto del periodo imperiale cominciato nel 1804. Caduto l'impero, l'informazione si augura che il ritorno dei Borbone non cancelli vecchie e nuove speranze di libertà. In un quarto di secolo, la stampa francese ha vissuto la sgradevole esperienza delle docce scozzesi: praticamente nessuna libertà fino al 1789, poi ubriacatura di libertà fino al 1792; durissimo giro di vite all'epoca del Terrore del 1793-94; nuova stagione di libertà nel periodo 1795-97 e nuovo giro di vite, sempre più soffocante, man mano che si rafforzava il potere napoleonico ai tempi del consolato e poi dell'impero. In queste pagine viene preso in considerazione un particolare momento del rapporto stampa-potere in Francia: il periodo incastonato tra la primavera 1814 e la primavera 1815, ossia tra le due partenze di Napoleone, prima per l'Elba e poi per Sant'Elena.

La stampa francese di quegli anni nutre al tempo stesso voglia e paura della libertà. Eccola, nei momenti critici, esprimere supinamente le posizioni di un potere che fa l'altalena tra Bonaparte e Luigi XVIII. I giornali cambiano repentinamente linea, avendo come stella polare l'interesse del potere in atto; ma in questo quadro ci sono comunque articoli e posizioni che meritano la nostra attenzione. Qui si cerca di prenderli in conto a partire dai due fondamentali quotidiani nazionali del periodo compreso tra le rivoluzioni del 1789 e del 1830: il *Journal des Débats* e *Le Moniteur universel* (che a seconda dei momenti hanno avuto testate diverse, chiamandosi anche *Journal de l'Empire* e *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*). Questi due giornali, nati nel 1789, sono stati particolarmente longevi. Il *Moniteur* è uscito fino al 1901. Il *Journal des Débats* ha vissuto fino al 1944, quando la sua fine è stata in piena contraddizio-

ne col suo inizio rivoluzionario: all'indomani della liberazione di Parigi, il quotidiano è stato messo all'indice per collaborazionismo con gli occupanti tedeschi. Nato ai tempi della Bastiglia e trasformatosi per volontà del generale Bonaparte, il *Journal des Débats* è morto su decisione del generale Charles de Gaulle in condizioni non proprio onorevoli. Nel periodo preso in considerazione in queste pagine, la tiratura dei due quotidiani era di poche migliaia di copie. Negli anni a cavallo del 1830, il *Journal des Débats* è salito a circa 15mila copie, ma poi il suo ruolo è stato appannato dalla nascita e dal successo di nuove testate concorrenti come *La Presse* e *Le Siècle*.

GAZETTE NATIONALE, ou LE MONITEUR UNIVERSEL.

Leggendo oggi il *Journal des Débats* del 1814-1815, si è colpiti in particolare dal clamoroso voltafaccia del marzo 1815, ossia dal modo in cui il quotidiano è passato dal disprezzo all'entusiasmo nei confronti di Napoleone, al momento del suo ritorno a Parigi dall'Isola d'Elba. Certo la stampa d'allora non era libera e pluralista, ma le differenze tra i giornali non erano affatto insignificanti e i lettori conoscevano i codici per rilevarle. Il tono e il contenuto di quegli articoli meritano d'essere presi in conto. Per farlo occorre tornare alla vigilia della partenza di Bonaparte per l'Elba, ossia, appunto, al primo aprile 1814, quando i quotidiani e i manifesti affissi nelle strade dimostrano che il vento è cambiato e che l'impero è finito. Napoleone è stato sconfitto dagli eserciti coalizzati. *Le Moniteur universel* (qui nel testo esatto dell'originale, come le altre citazioni di queste pagine) pubblica il Diktat della coalizione vincitrice: «*Habitans de Paris! Les armées alliées se trouvent devant Paris*». E poi qualche riga per promettere la pace ricordando che da vent'anni l'Europa «*est inondée de sang et de larmes*». La più pesante accusa a Napoleone è evidente: gli viene fatta portare la responsabilità delle guerre e degli sconvolgimenti europei. Sempre il primo aprile, il *Journal des Débats* pubblica cinque righe, datate Vienna, che anticipano la convocazione del Congresso europeo in questa città: «*Comme on croit ici généralement que la guerre avec la France sera bientôt terminée, et que nous nous attendons à voir à Vienne, après la paix, les monarques qui font actuellement la campagne, on fait déjà les préparatifs pour leur réception*». Il linguaggio è contorto ma il concetto è chiaro: i vincitori di Napoleone stanno per disegnare il nuovo ordine del Vecchio continente. Lo faranno a Vienna, a dimostrazione della centralità europea dell'Impero austriaco.

La notizia ufficiale dell'addio di Napoleone è sulla prima pagina del *Journal des Débats* dell'8 aprile 1814, secondo cui l'ex imperatore «*a fait annoncer à l'armée qu'étant considéré comme le seul obstacle à la paix de l'Europe, il étoit prêt à renoncer au trône et même à la vie pour le bonheur de la France*». Lo zar Alessandro I, che ha promesso l'Elba a Napoleone e che per questo viene criticato dai suoi alleati europei, crede alla

buona fede dell'ex imperatore. I regnanti tedeschi, austriaci e britannici – oltre al francese Charles-Maurice Talleyrand-Périgord, presidente del governo provvisorio, sul punto di diventare capo del governo e ministro degli Esteri di re Luigi XVIII – sono estremamente diffidenti e si preparano a sorvegliare Bonaparte nella sua nuova isola mediterranea. Napoleone arriva all'Elba il 3 maggio 1814. Un paio di settimane dopo, il 16 maggio, il *Journal des Débats* rende noto che è finalmente nella sua nuova terra, i cui abitanti lo hanno accolto senza alcun problema. Tra le righe, si capisce che si temevano proteste e che a Parigi si tira un sospiro di sollievo perché tutto è filato liscio: gli abitanti dell'isola toscana sembrano contenti di avere un nuovo capo. Da questo momento in poi, la stampa del Regno di Francia cerca di dimenticare e far dimenticare i Bonaparte. Il problema è che l'esercito continua a nutrire nostalgie per l'*époque épique* delle grandi campagne militari, quando le forze armate erano al centro delle attenzioni (e degli stanziamenti) del potere politico e della società tutta intera. Non sentendosi più minacciata, la Francia è meno attenta alle spese militari e il prestigio stesso delle forze armate sembra in declino. Tra gli uomini in divisa cresce il malcontento.

Mentre Napoleone è all'Elba, i giornali francesi osservano una società che non ha più voglia di pensare alla guerra. Le loro pagine riflettono un panorama intellettuale influenzato dalle idee liberali e da un cauto desiderio di rinnovamento. Le notizie di cronaca cominciano a trovare spazio e rilievo. Ecco il 24 dicembre 1814 *Le Moniteur universel* raccontare (in prima pagina) che la polizia ha appena scoperto «*le nom et la demeure de l'individu qui a été assassiné, et dont les restes ont été trouvés épars dans différents endroits de la ville de Paris*». L'idea del cadavere fatto a pezzi diventerà un classico della cronaca nera dei decenni seguenti in Francia e altrove: siamo dunque in presenza di una delle prime vittime della storia del giornalismo europeo ad aver avuto risonanza mediatica sulle colonne di un quotidiano. Vale dunque la pena di citare il nome del malcapitato. *Le Moniteur universel* spiega che si chiamava Auguste Dautun e viveva in solitudine, senza mai aprire la porta a sconosciuti. Perché, dunque, si è fatto sorprendere dall'assassino? Chi lo odiava al punto di infierire sul suo cadavere? Storie del genere possono sembrare banali, ma testimoniano l'apertura dell'informazione sulla società reale e sulla vita di tutti i giorni.

Il vero choc arriva nel marzo 1815, quando la stampa deve fare i conti con la fuga di Napoleone dall'Isola d'Elba e con quello che diventa di fatto un colpo di Stato militare in Francia: se Bonaparte e i suoi fedelissimi possono risalire il territorio nazionale dalla costa mediterranea fino a Parigi (senza mai aver bisogno di sparare un solo colpo di fucile) è perché i soldati, incaricati di fermarlo, passano regolarmente dalla sua parte, isolando sempre più il potere politico di Luigi XVIII. Ribellandosi agli ordini, l'esercito sceglie il nuovo potere. Mentre Napoleone risale la Francia, il giro di vite sull'informazione torna a stringersi. Bisogna criminalizzare il fuggitivo. I giornali attribuiscono i successi di Bonaparte da un lato a un «manipolo di avventurieri» stranieri e dall'altro alla rivolta anarcoide di gentaglia estremista, condizionata da poteri più o meno occulti (il termine utilizzato è *populace*: lo stesso in voga a Parigi nel

Qui sotto, la prima pagina de *Le Moniteur universel*, n. 1, 1 gennaio 1811.

LE MONITEUR UNIVERSEL

EXTÉRIEUR

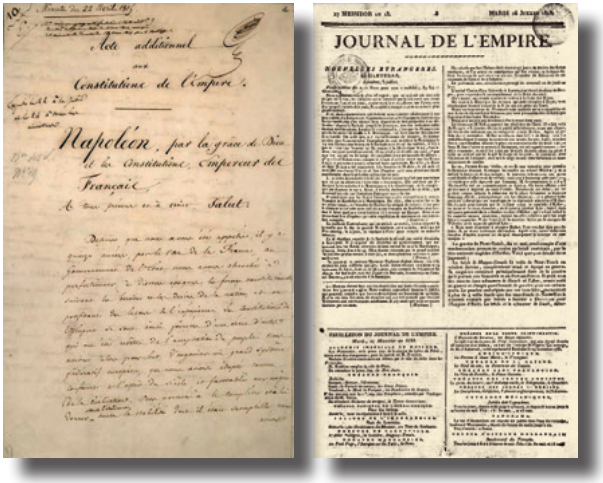
1799 per definire gli abitanti del Regno di Napoli contrari all'arrivo delle truppe francesi in Campania). Napoleone lascia l'Elba il 26 febbraio 1815 a bordo del vascello *L'Inconstant*, ancorato da qualche settimana nelle acque di Portoferraio in attesa del momento favorevole. Il primo marzo sbarca sulla Costa Azzurra (a Golfe-Juan, dalle parti di Antibes) e comincia la sua lunga marcia verso Parigi. Il migliaio di soldati al suo seguito inneggia all'*Empereur*, mentre re Luigi XVIII invia le truppe a sbarrargli inutilmente la strada. La notizia esplode l'8 marzo sulla prima pagina del *Journal des Débats*. L'articolo assume toni drammatici: «*Bonaparte s'est évadé de l'Île d'Elbe, où l'imprudente magnanimité des souverains alliés lui avoit donné une souveraineté pour prix de la désolation qu'il avoit si souvent portée dans leurs Etats*». Dalle colonne del principale quotidiano nazionale, la Francia della Restaurazione accusa i nemici di Napoleone di essere stati troppo generosi con lui, mettendo così a repentaglio la sicurezza europea. Ecco il seguito dell'articolo: «*Cet homme, qui en abdiquant le pouvoir n'a jamais abdiqué son ambition et ses fureurs; cet homme, tout couvert du sang des générations, vient, au bout d'un an écoulé en apparence dans l'apathie, essayer de disputer, au nom de l'usurpation et des massacres, la légitime et douce autorité du Roi de France*». Viene in seguito quella che dovrebbe essere la stoccata decisiva: l'accusa a Bonaparte di guidare un esercito di avventurieri stranieri, in particolare italiani e polacchi, pronti a mangiarsi la Francia. La frase è: «*À la tête de quelques centaines d'Italiens et de Polonais, il a osé mettre le pied sur une terre qui l'a réprouvé pour jamais*».

Dallo sbarco di Napoleone in poi, il controllo politico sui giornali si rafforza al pari dei timori di alcuni intellettuali di area liberale, che nel ritorno dell'ex imperatore vedono le premesse di nuove guerre. Il 18 marzo il *Moniteur* spara una fake news come fosse una cannonata. Scrive in prima pagina: «*La désertion continue d'une manière étonnante dans la troupe de Bonaparte, particulièrement dans la cavalerie, dont il paraît qu'il ne lui reste plus que trois à quatre cents hommes*». La realtà è ben diversa: invece di contare i disertori, Napoleone conta i soldati, gli ufficiali e i generali che cambiano campo in suo favore (a cominciare dal maresciallo Michel Ney, che sarà processato dopo Waterloo e fucilato a Parigi). Il 19 marzo – vigilia della fuga di Luigi XVIII da Parigi alla volta del Belgio – *Le Moniteur universel* accusa Napoleone di divulgare assurde storielle come quella della probabile partenza del sovrano. La battaglia della comunicazione è ormai scatenata. Nei primi venti giorni di marzo, questo quotidiano stabilisce il record degli insulti verso Napoleone, di volta in volta definito «antropofago», «orco della Corsica», «mostro», «tiranno» e «usurpatore». Poi c'è il nuovo choc dell'arrivo di Napoleone a Parigi e *Le Moniteur universel* stabilisce il record

LA SATIRA POLITICA
Qui sotto, *Journal de l'Empire ou des Débats: Suivant les Événements*, Paris, chez tous les M.de Nouveau, vignetta di satira politica, acquaforte a colori, 1815 circa.

degli elogi. Da un giorno all'altro passa con estrema nonchalance alla pura e semplice apologia dell'ex-orco ridiventato imperatore e benefattore nazionale. L'articolo del 21 marzo, che annuncia il cambio di regime, comincia con queste parole: «*Paris, le 20 mars. Le Roi et les princes sont partis dans la nuit. Sa Majesté l'Empereur est arrivé ce soir à 8 heures dans son palais des Tuileries. Il est entré à Paris à la tête des mêmes troupes qu'on avait fait sortir ce matin pour s'opposer à son passage*». L'«antropofago» è ormai leader illuminato di un popolo devoto e riconoscente. Per cento giorni. Il *Journal des Débats* segue lo stesso itinerario con qualche sforzo in più per argomentare sia le proprie posizioni critiche sia il proprio voltafaccia. Il 9 marzo 1815 il quotidiano accusa Bonaparte di essere in contraddizione con se stesso, rinnegando spudoratamente gli impegni manifestati un anno prima con la propria abdicazione. L'articolo rilancia l'accusa secondo cui Napoleone sarebbe alla testa di un'armata pericolosa e grottesca composta da «*mille bandits en grande partie Polonais, Napolitains, Piemontais*». Il 18 marzo il *Journal des Débats* pubblica con rilievo la dichiarazione del Congresso di Vienna per fare di Bonaparte (pur senza citarlo) il nemico pubblico numero uno. È la risposta, sollecitata da Talleyrand, dell'alleanza anti-Bonaparte al rientro di questo personaggio sul suolo francese. Ormai è chiaro che ci sarà una nuova guerra nel caso in cui Napoleone riprenda il potere a Parigi. Il giorno seguente, 19 marzo, è proprio il *Journal des Débats* a pubblicare (in prima e seconda pagina) l'articolo più interessante di queste settimane di grandi sconvolgimenti. Cosa rara, si tratta di un testo firmato. Il suo autore è lo scrittore Benjamin Constant, intellettuale liberale per il quale è assolutamente fondamentale che la nuova Francia disponga di un Parlamento eletto e dotato di reali poteri. Pensa che qualche passo avanti in quella direzione sia stato compiuto durante l'anno di regno di Luigi XVIII e teme che il ritorno all'Impero napoleonico significhi l'abbandono di quel cammino. Per far capire ai connazionali (in realtà alla nuova classe dirigente francese) che la scelta parlamentare costituisce un valore non negoziabile, Benjamin Constant inserisce nel suo ragionamento frasi durissime, che hanno l'aria di un'autentica provocazione. Proprio queste frasi – in cui lo scrittore parla di un nuovo regime napoleonico come di un «governo di Mamelucchi», paragonando Bonaparte addirittura ad Attila e a Gengis Khan – sono poi entrate nei libri di storia a scapito della parte essenziale dell'articolo. La frase chiave di quel testo va letta nel suo insieme. Eccola: «*Du côté du Roi est la liberté constitutionnelle, la sûreté, la paix; du côté de Buonaparte, la servitude, l'anarchie et la guerre. Nous jouissons, sous Louix XVIII, d'un gouvernement représentatif, nous nous gouvernons nous-mêmes. Nous subirions sous Buonaparte un gouvernement*

Qui sotto, Benjamin Constant, minuta originale firmata da Napoleone della prima pagina dell'*Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire*, manoscritto, Parigi, 22 aprile 1815, Archives nationales de France, Parigi, *Musée des documents français*. *Ancien fonds*, AE/II/1577. A fianco, *Journal de l'Empire*, 16 luglio 1805.


Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire.

Napoléon, par la grâce de Dieu et la Constitution, Empereur des Français, à tous présents et à venir, Salut!

JOURNAL DE L'EMPIRE

de Mameloucks; son glaive seul nous gouverneroit». Benjamin Constant pensa che i francesi abbiano ottimi motivi per non credere alle promesse di Napoleone, che a suo avviso non tenta neppure di sedurre il popolo «con l'esca della libertà», visto che ragiona come il capo di un esercito, per cui la propria forza conta più dell'altrui libertà. Ecco dunque, sulla prima pagina del *Journal des Débats*, la frase spesso citata in modo incompleto: «*Les proclamations de Buonaparte ne sont point celles d'un prince qui se croit des droits au trône; elles ne sont pas même celles d'un factieux qui s'efforce de tenter le peuple par l'appât de la liberté: ce sont les proclamations d'un chef armé qui fait briller son sabre pour exciter l'avidité de ses satellites, et les lancer sur les citoyens comme sur une proie. C'est Attila, c'est Gengis-Kan*». Secondo Benjamin Constant, Napoleone potrebbe cancellare quel poco che la Francia liberale ha ottenuto in termini di istituzioni rappresentative. Proprio da qui partirà, durante i Cento giorni, il dialogo (difficile ma non sterile) tra Napoleone e lo stesso Benjamin Constant per scrivere la nuova Costituzione (l'*Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire*, rimasto in piedi solo poche settimane, ma bastato comunque a organizzare le elezioni del maggio 1815, conclusesi col successo dei liberali e con la sconfitta dei bonapartisti).

Ma torniamo a leggere la stampa francese di fine marzo, al momento in cui Napoleone si avvicina alla capitale. Il 20 marzo – giorno in cui Luigi XVIII lascia il potere e Napoleone entra a Parigi – il *Journal des Débats* informa che Talleyrand ha avuto a Vienna un colloquio con l'imperatore d'Austria. Il 21 lo stesso quotidiano ritrova la testata *Journal de l'Empire*. I lettori non hanno bisogno d'altro per capire che la Francia ha cambiato volto. Il *Journal de l'Empire* di questo tiene soprattutto a tranquillizzare l'opinione pubblica. Scrive dunque: «*Paris offre aujourd'hui l'aspect de la sécurité et de la joie. Les boulevards sont couverts d'une foule immense impatiente de voir arriver l'armée et le héros qui lui est rendu*». Le forze armate, col loro capo, tornano insomma al centro della società, al centro di un impero che (a differenza del precedente) si riduce ormai alla Francia stessa. Poi l'omaggio all'uomo che, secondo il quotidiano, ha attraversato il Paese con la rapidità di un fulmine: «*L'EMPEREUR a traversé deux cents lieues de pays avec la rapidité de l'éclair, au milieu d'une population saisie d'admiration et de respect, pleine du bonheur présent et de la certitude du bonheur à venir*».

MOMENTI FATALI

Nella pagina accanto: Joseph Beaume, *Napoléon Ier quittant l'île d'Elbe, 26 février 1815*, olio su tela, 1836, Château de Versailles, MV 1777, e Jan Willem Pieneman, *The Battle of Waterloo*, olio su tela, 1824, Rijksmuseum, Amsterdam, SK-A-1115.

GIORNALISMO E POTERE

Napoleone non tarda ad accorgersi che, mentre lui era all'Elba, la Francia e i suoi abitanti sono cambiati. Ritrova il suo trono e il Palazzo delle Tuileries, ma non il potere che aveva una volta. Proprio Benjamin Constant assume, malgrado l'articolo del 19 marzo, un ruolo di rilievo nella nuova Francia dei Cento giorni. Il 23 aprile il *Journal de l'Empire* annuncia in pagina interna quella che presenta come un'indiscrezione: la svolta costituzionale imperniata sulla presenza di una Camera bassa, eletta dal popolo e dotata di reali poteri («*Il paroît que le nouveau plan de constitution doit être soumis au peuple français est définitivement arrêté*»). Il presunto scoop è confermato il giorno seguente dai quotidiani, che pubblicano il testo dell'*Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire*, Costituzione imperiale in salsa liberale. Quel testo è in buona parte opera di Benjamin Constant, che è stato ricevuto a tale scopo da Napoleone il 14 aprile. Il lettore dei giornali dei Cento giorni capisce che i poteri dell'imperatore tornato dall'Elba sono ben diversi da quelli del Napoleone prima versione. L'articolo 64 dell'*Acte additionnel* dice: «*Tout citoyen a le droit d'imprimer et de publier ses pensées, en les signant, sans aucune censure préalable*». La stampa della primavera 1815 è meno controllata di quella del precedente periodo napoleonico. Nascono nuove testate, una delle quali, il quotidiano *L'Indépendant* – che si trasformerà in seguito nel *Constitutionnel* –, è sotto l'influenza di Joseph Fouché, personaggio di punta del periodo del Terrore e adesso ministro di Polizia dei Cento giorni. Fouché, che manterrà la carica dopo Waterloo, ha il record dei paradossi: aveva avuto un ruolo di primo piano nella scelta di ghigliottinare re Luigi XVI nel 1793 e diventa stretto collaboratore di suo fratello Luigi XVIII. Realizza quell'operazione politica grazie anche alla sua influenza sulla stampa in generale e sul suo quotidiano in particolare.

Se Talleyrand era stato – con la sua metamorfosi da Napoleone alla coalizione vincitrice – lo spregiudicato regista dell'abdicazione del 1814, Fouché replica con successo, dopo Waterloo, la manovra per spingere Bonaparte alla partenza. Leggendo il *Journal de l'Empire* del 19 giugno si scopre una notizia carica d'involontaria ironia. Neanche una riga (ovviamente, visti i tempi di circolazione delle informazioni) sulla sconfitta del giorno precedente in terra belga, ma qualche riga per dire che Arthur Wellesley duca di Wellington (ossia il grande rivale di Napoleone sul campo di battaglia di Waterloo) e sua moglie «*ont donné aujourd'hui un bal magnifique*». Un «ballo» con decine di migliaia di morti sul campo di battaglia. Il 20, il quotidiano pubblica la fake news (datata 14 giugno) secondo cui le truppe tedesche di Gebhard Leberecht von Blücher sarebbero in rivolta. Quando il giornale esce, quelle truppe stanno festeggiando la loro vittoria, essendo state decisive col loro improvviso arrivo a Waterloo. L'attenta lettura del numero del 22 giugno 1815 del *Journal de l'Empire* dà ancor oggi, conoscendo le dinamiche della Battaglia di Waterloo, una sensazione di reale e profonda drammaticità. Sotto il titolo *Nouvelles de l'Armée*, viene pubblicato in prima e seconda pagina un lungo e dettagliato resoconto delle battaglie di quei giorni in terra belga, costate ai francesi (informazione ovviamente assente da quel resoconto) la morte di trentamila soldati. Le frasi più impressionanti sono quelle che descrivono la situazione a Waterloo nella serata del 18 giugno,

dopo l'arrivo dei prussiani di Blücher e dopo che Napoleone aveva gettato nella mischia i quattromila militari d'élite della sua Guardia imperiale. L'articolo non ha paura di descrivere la terribile situazione dei francesi: lo sbandamento, la fuga disordinata, la folla incontrollabile dei militari presi dal panico. Ecco quanto poteva leggere, quel 22 giugno 1815, il pubblico parigino sulle colonne del *Journal de l'Empire*, in seconda pagina: «*Dans un instant, l'armée ne fut plus qu'une masse confuse, toutes les armes étoient mêlées, et il étoit impossible de reformer un corps. L'ennemi, qui s'aperçut de cette étonnante confusion, fit déboucher des colonnes de cavalerie, le désordre augmenta, la confusion de la nuit empêcha de rallier les troupes et de leur montrer leur erreur. Ainsi une bataille terminée, une journée de fausses mesures réparées, de plus grands succès assurés pour le lendemain, tout fut perdu par un moment de terreur panique*».

Queste ultime parole «*terreur panique*», scritte nero su bianco sulla stampa quotidiana, non possono ormai che estendersi da Waterloo a Parigi, segnando il tramonto della stella dell'imperatore. Dall'8 luglio il *Journal de l'Empire* torna a chiamarsi *Journal des Débats*. Lo stesso giorno, Luigi XVIII, tornato a Parigi e tornato al potere, nomina Talleyrand capo del governo, oltre che ministro degli Esteri, e Fouché ministro della Polizia. Due ex stretti collaboratori di Napoleone hanno in questo momento nelle proprie mani gli Esteri e gli Interni della monarchia borbonica. Che cosa sarebbe accaduto se Bonaparte avesse vinto a Waterloo? Avrebbe ampliato le caute aperture liberali dei Cento giorni o avrebbe ritrovato la sua *verve* autoritaria? Certo non gli

sarebbe stato facile (come non è stato facile ai Borbone) affogare l'informazione. La Francia degli anni Venti dell'Ottocento vede un importante sviluppo della stampa, che diverrà addirittura straordinario nei decenni successivi. Le nuove tecnologie favoriscono questo fenomeno, la cui ragione profonda risiede nella crescita economica e nelle trasformazioni sociali. La stampa diventa un'industria di primo piano, che si nutre al tempo stesso di carta e di libertà. Il ruolo dei giornali, come veicoli d'informazione e anche come settore industriale, emergerà chiaramente nel 1830, anno della nuova rivoluzione.

Alberto Toscano

VENEZIA INSORGE

Nella pagina accanto, Luigi Querena, *Veduta di Venezia: Piazza San Marco il 22 marzo 1848 (Il Popolo di Venezia solleva il Tricolore in Piazza San Marco)*, tempera su tela, 1848-49, Museo Correr, Venezia.

1848: DUE STORIE EDITORIALI DI IMPEGNO POLITICO

DONNE FUORI DAGLI SCHEMI

TESTATE PROTO-FEMMINISTE TRA VENEZIA E ROMA NELL'ANNO IN CUI L'EUROPA SFIDÒ LA TRADIZIONE

di AGNESE ZAPPALÀ

Scrivere è un mestiere da donna? Oggi la risposta dovrebbe essere semplice e immediata: sì, scrivere è anche un mestiere da donna. Tantissime sono infatti le donne in Italia e nel mondo che vivono grazie alla propria parola scritta, siano esse autrici, giornaliste, sceneggiatrici, ecc. La risposta più completa merita però un'articolazione differente. Per secoli, infatti, la possibilità di esprimersi tramite la scrittura e far sentire le proprie idee pubblicamente è stato un privilegio maschile. Un'arte, quella della parola scritta, non lontana da altri tipi di espressioni dell'io, come la pittura o la musica, in cui le dame (colte) potevano al massimo dilettarsi, ma senza che questa diventasse la loro professione. In egual modo per le donne è stato difficile, se non impossibile, esprimere la propria vocazione politica e civile, tanto che il diritto di voto nel nostro Paese – e quindi la possibilità di partecipare ai processi democratici –, oggi dato per assodato, è stato concesso loro solo alla fine del Secondo conflitto mondiale.

Eppure, numerosi studi hanno registrato, già nel periodo compreso tra la fine del Settecento e l'Unità d'Italia, un importante impegno politico e insieme letterario di donne colte. Queste, ci hanno lasciato saggi, articoli di giornale, libri che testimoniano come molte protagoniste del Risorgimento siano state frettolosamente limitate nell'ambito pedagogico o completamente cancellate dalla memoria collettiva. Di più. Pagine importanti, seppur considerate minori per la Grande Storia, firmate da penne femminili, sono la dimostrazione che anche le donne furono protagoniste di quella che lo storico Valerio Castronovo definisce come la «formazione di una coscienza nazionale, di un sentimento d'italianità» (*Prefazione*, in Franco Della Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Milano, Franco-Angeli, 2011, p. 10). Facendo riferimento a

fogli e giornali, lo storico sostiene che questi, soprattutto negli anni intorno al leggendario 1848, contribuirono alla diffusione di quei principi costituzionali e liberali che entrarono a pieno diritto all'interno del dibattito pubblico e politico ottocentesco, portando a galla diverse concezioni e differenti programmi d'azione. Negli anni dei moti nacquero anche prodotti editoriali interamente o in gran parte animati dal genere femminile, che furono in grado di dare spazio a voci di donne che per secoli erano state tenute ai margini. Negli scritti di queste giornaliste, poetesse, commentatrici, si immagina non solo un Paese diverso, ma un ruolo femminile diverso all'interno della società.

Ma donne in quale società? O meglio, *quali* società? È importante farsi questa domanda visto il contesto storico straordinario del nostro Paese, figlio – almeno fino al Risorgimento – di una storia di dominazione da parte di potenze straniere diverse che lo hanno mutato profondamente territorio per territorio, creando contesti tra loro molto differenti. Serve quindi un metodo, un approccio caso per caso. Chi scrive ne ha scelti due di casi, Roma e Venezia. E lo ha fatto partendo da due rarità di giornali femminili: *Il Circolo delle donne italiane. Foglio della sera patriottico, politico, serio-faceto*, animato da un gruppo di donne di Venezia che si riuniva a turno nelle abitazioni delle socie, pubblicato per nove numeri, dal 26 settembre al 15 ottobre 1848; e *La Donna italiana. Giornale politico-letterario*, settimanale romano edito tra aprile e novembre 1848.

Sono queste le uniche testate femminili del 1848 o le uniche esperienze proto-femministe nel contesto culturale degli Stati italiani ottocenteschi? Assolutamente no. L'Ottocento e in particolare gli anni dei moti rivoluzionari sono pieni di esperienze emozionanti e a tratti sorprendentemente moderne che vedono le donne protagoniste di un mondo ingiustamen-

GIORNALISTE RISORGIMENTALI

te maschile. Molte di loro furono animatrici di salotti borghesi dal respiro europeo che sono rimasti nell'immaginario comune come luoghi mitici e patriottici. Ed è altrettanto vero che esperienze editoriali di stampo femminile arrivarono ben prima dei moti come una ventata di novità e ottimismo: si pensi al milanese *Corriere delle Dame* del 1804, che accanto alla moda, alla letteratura, al costume, iniziò a pubblicare articoli e rubriche su tematiche politiche, fino ad allora ritenute di esclusivo interesse maschile.
Tuttavia, ne *Il Circolo* e ne *La Donna italiana* c'è qualcosa di ancora più sorprendente che le rende protagoniste di queste pagine. C'è uno schema, una ritualità, una *ratio* politica e civile. Un tentativo di definizione del ruolo di "giornaliste politiche", pur nel paradosso dell'esclusione. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che il loro fare politica fu essenzialmente limitato e circoscritto dalla società in cui vissero: ad una *passione politica* a cui non fu permesso mai di trasformarsi in una *azione politica*, anche in coloro che ne avrebbero avuto la capacità e la voglia. Tuttavia, l'impegno di queste donne è forte, intenso, emozionante, *fuori dagli schemi*. L'elemento della fratellanza francese, pilastro ideologico della Rivoluzione del 1789, nelle parole delle giornaliste acquista una connotazione nuova: c'è un nuovo legame di sorellanza italiana che non può più essere oscurato. E loro ne sono le portavoce.

Dove ogni penna è pungente

«Non v'aspettate bisticci diplomatici, né ciarle da caffè; ma parole franche che diranno sempre pane al pane, e roba da cani gli ossi e l'avanzo de' piatti» (L'Annetta, *Notizie Politiche*, ne *Il Circolo delle donne italiane. Foglio della sera patriottico, politico, serio-faceto*, a. I, n. 1, 26 settembre 1848, p. 4).
Fu nel contesto della Repubblica di San Marco (1848-1849) che nacque il periodico veneziano *Il Circolo delle donne italiane. Foglio della sera patriottico, politico, serio-faceto*. Il foglio rappresenta un caso unico nel suo genere: sviluppato all'interno di un circolo di sole donne, le principali firme che lo animarono furono femminili, ribelli e desiderose di fare la propria parte nello scenario che si andava formando. Pur pubblicato per soli nove numeri, *Il Circolo* fu un prodotto innovativo, capace di portare alla luce un giornalismo diverso, lontano dai *cliché* della stampa femminile maggiormente diffusa – dominata da contenuti di moda e di costume –, ma viceversa arguto, piacevolmente ironico e pungente, incentrato sull'attualità e sulla politica del Lombardo-Veneto.
Vide la luce a circa sei mesi dalla storica proclamazione della Repubblica di San Marco, eppure, il clima in cui prese piede e venne pubblicato fu molto differente rispetto a quello dei gloriosi giorni rivoluzionari del marzo precedente. A cambiare l'assetto politico in città era stato prima l'armistizio tra i capi di Stato maggiore di Carlo Alberto e del generale austriaco Josef Radetzky, che aveva portato all'abbandono da parte delle truppe piemontesi di terra e di mare di Venezia (l'armistizio viene firmato il 9 agosto 1848); poi il nuovo governo provvisorio, in tutta l'estensione del termine, quindi

– per usare le parole del Manin – «un governo, che mantenga la quiete, che ci difenda», ma senza una qualsivoglia coloritura politica.

Nato – come si legge nel numero pilota – dalle conversazioni serali di alcune donne «poco numerose», ma accomunate «dal più sincero e caldo amore della patria» (Ida M., *Il Circolo delle donne italiane*, *ibidem*, p. 2), caporedattrice de *Il Circolo* fu Adele Cortesi, l'unica a firmare per esteso i suoi articoli, mentre le altre collaboratrici firmarono con il solo nome di battesimo, con le iniziali, o con uno pseudonimo.

La storica Giulia Frontoni sostiene che il giornale si allineò perfettamente alle istanze dei democratici veneziani: in seguito alla sconfitta di Custoza nel luglio 1848 e alla firma dell'armistizio tra Carlo Alberto e il governo asburgico, «i democratici veneziani si erano ritrovati a dover far fronte agli scontri con gli austriaci senza un valido appoggio dall'esterno: di qui era sorta la necessità di coinvolgere sempre più ampi strati della popolazione» (*«Non voglio vedere austriaci». Donne italiane tra politica, amicizia e legami familiari intorno al 1848*, in Penelope Morris, Francesco Ricatti e Mark Seymour, a cura di, *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, Roma, Viella, 2012, p. 37). Anche le giornaliste de *Il Circolo* sostennero la necessità di un'ampia mobilitazione che prevedesse – e qui sta la novità più significativa – anche la partecipazione femminile. Per questo motivo dichiararono dalle colonne del foglio l'intento di sensibilizzare un pubblico femminile, forti del fatto che anch'esse avrebbero giocato un ruolo nel giogo politico (*ibidem*). Per legittimare il loro operato in un ambito così cruciale come il giornalismo, Adele Cortesi non esitò a richiamare alla memoria i molteplici atti delle donne contro il governo asburgico, mettendo l'accento – più volte, ma soprattutto nell'energico *Proemio* – sulla complementarità femminile al mondo maschile.

Comparvero articoli di più genere su *Il Circolo*, che spaziavano dalla cronaca politica fino ai racconti biografici dedicati a donne eccezionali, come si può leggere, ad esempio, nel brano *Il Circolo delle donne italiane alla cittadina Teresa Manin* (*Il Circolo delle donne italiane. Foglio della sera patriottico, politico, serio-faceto*, a. I, n. 3, 1 ottobre 1848, pp. 9-10). Oggi emblematici e particolarmente moderni appaiono inoltre gli articoli di satira, in grado di mettere in luce un lato femminile lontano dall'immaginario collettivo.

Si sa poco della chiusura di quest'esperienza giornalistica, probabilmente messa a tacere perché considerata una pubblicazione "scomoda" (secondo la storica Nadia Maria Filippini, l'esperienza del *Circolo* terminò perché la società veneziana non era ancora pronta per accettare un'impresa giornalistica femminile

FOGLI DI BATTAGLIA

Nella pagina accanto: *La Donna italiana. Giornale politico-letterario*, a. I, n. 1, 22 aprile 1848. *Il Circolo delle donne italiane. Foglio della sera patriottico, politico, serio-faceto*, a. I, n. 1, 26 settembre 1848.

di questo tipo). Non una novità nel 1848: le esperienze di stampa sovversiva nascevano, mutavano, cambiavano pelle e spesso chiudevano a causa di una censura che, nonostante il susseguirsi di editti più benigni nei confronti della libertà di espressione su carta stampata, rimaneva una nemica ingombrante.

«Si dice che vari librai, litografi e simili venditori trovandosi nelle loro botteghe molti busti e ritratti invendibili di Carlalberto, ne abbiano fatto dono alla civica perché risparmi la spesa dei segni, nei bersagli che sono da istituirsi» (*Le Vespe*, *ibidem*, a. I, n. 1, 26 settembre 1848, p. 4).

Un giornale per educare le patriote

22 aprile 1848: si affaccia sulla scena romana *La Donna italiana. Giornale politico-letterario*, una pubblicazione di grande formato in cui firme maschili e femminili s'intrecciano dando vita a un'esperienza giornalistica inedita. Il destinatario finale del prodotto è la nuova donna del Risorgimento: attenta all'attualità, patriottica, eppure appassionata di teatro, moda, poesia. La vita della testata si colloca tra due eventi importanti della storia dello Stato Pontificio: l'allocuzione *Non semel* di Pio IX del 29 aprile 1848, con cui il pontefice prende le distanze dalla causa patriottica italiana, e l'uccisione di Pellegrino Rossi, primo ministro e uomo di Chiesa, il 15 novembre dello stesso anno, evento anticamera della fuga del papa a Gaeta e della proclamazione della Repubblica Romana del 1849. Nei circa sei mesi di attività i 24 numeri de *La Donna italiana* raccontarono un pezzo di storia italiana, caratterizzata dai moti e dal desiderio di indipendenza, con uno sguardo attento non solo alla dimensione politica, ma anche a quella letteraria, capace di elevare lo spirito e portare avanti le istanze rivoluzionarie tramite la parola scritta. Di più: la pubblicazione diede ampio spazio alla cronaca degli atti compiuti dalle donne in favore dell'Unità e accolse le voci di patriote provenienti da tutta Italia.

Il giornale dovette parte del proprio successo al direttore Cesare Bordiga, giornalista e autore di testi teatrali, che diede vita al «primo prodotto pubblicistico ad individuare nelle donne uno dei cardini – reali e simbolici – della costruzione dello Stato unitario» (Simonetta Buttò, *Prefazione*, in Rosanna De Longis e Paola Gioia, a cura di, *Libere e generose sorelle. "La Donna italiana", 1848*, Roma, Biblink Editori, 2011, p. 6).

Pubblicato in forma settimanale, il programma del giornale – annunciato nel primo numero – fu dedicato *alle donne d'Italia*, alle quali Bordiga riconobbe la necessità di un nuovo ruolo nella vita civile del Paese. Le firme maschili insistettero sui temi dell'educazione femminile, aiutandosi con esempi di donne esemplari che in ogni epoca avevano dato lustro alla patria; appelli e poesie, invece, portarono firme femminili, alcune ben conosciute come quella di Caterina Franceschi Ferrucci, o Luisa Amalia Paladini, o di Maria Guacci Nobile, o della celebre intellettuale toscana Amelia Sarteschi Calani Carletti. Come sottolinea Chiara Licameli, il tema dell'educazione fu il vero collante del giornale: «educhiamo gli intelletti e diventeremo liberi», si leggeva tra le colonne del

LA DONNA ITALIANA
GIORNALE POLITICO-LETTERARIO

IL CIRCOLO DELLE DONNE ITALIANE

foglio (*Voci di donne per una Italia Unita: «La Donna italiana: giornale politico-letterario»*, in *Altrelettere*, marzo 2018, p. 4). La formazione delle masse, e più nello specifico quella delle donne, fu oggetto di diversi brani: *Amore e capriccio, ovvero le conseguenze di una cattiva educazione*, *Atti generosi delle donne d'Italia per la causa dell'indipendenza*, *Pensieri sull'educazione femminile* e *Vantaggi della donna istruita*, furono solo alcuni dei titoli degli articoli volti a sollecitare le giovani donne, future mogli e madri, ad accrescere la propria cultura allo scopo di educare i figli, futuri cittadini. L'educazione fu intesa in questa sede soprattutto come educazione civile e, conseguentemente ad una visione diffusa in Italia a partire dal triennio giacobino, si configurò anzitutto come educazione alla storia, tramite la quale gli antichi fasti del Paese venivano rievocati alimentando l'orgoglio nazionale.

Il giornale segnalò costantemente gli atti di generosità delle donne italiane per la causa dell'indipendenza, che consistevano soprattutto nella raccolta di materiali di medicazione destinati ai combattenti. Molto belli sono a questo proposito alcuni scritti di Antonietta Del Cerè Benvenuti, Teresa Mosconi Papadopoli ed Elisabetta Michiel Giustinian, che riportano di un battaglione femminile veneziano che ebbe il compito di «curare i militi che cadessero feriti, preparare le cartucce, e fare quant'altro la carità di patria può domandare da noi», un battaglione che «adempierà la sua missione, evitando qualunque comparsa in pubblico» (*Avviso*, ne *La Donna italiana. Giornale politico-letterario*, a. I, n. 1, 22 aprile 1848, p. 4).

Istruire le donne è un vantaggio per tutta la società; tuttavia, non c'è nel giornale alcun tentativo o volontà di equiparare i sessi. Emblematico è lo stralcio qui sotto riportato, tratto dall'articolo *Vantaggi della donna istruita* firmato da Pietro Giacchieri. Nonostante la modernità del prodotto editoriale, queste poche righe ci ricordano che la battaglia per la parità dei sessi avrebbe dovuto aspettare, nel nostro Paese, almeno altri cento anni. «Si vuole inceppare le donne al solo materiale governo delle lor case, e non istruirle chè per questo; non si pensa che si è dalla casa di ciascun cittadino dove scaturiscono le virtù ed i vizii che il mondo governano? Io non dirò che le donne abbiano ad istruire gli uomini, che a ragione ciò ferirebbe, e so bene che elle non debbono né governare lo Stato, né guerreggiare sul campo; ma se hanno forte possanza sovra gli uomini tutti, se spesso conducono quelli che reggono, e tengono a loro piedi color che combattono, se inspirano quelli che scrivono, quanti vantaggi adunque posson recare alla civil società i loro lumi, e quanto danno la loro ignoranza!» (*ibidem*, a. I, n. 7, 3 giugno 1848, p. 26).

Agnese Zappalà

L'OFFICINA DI PRODUZIONE FUORI PORTA LODOVICA
Nella pagina accanto, *Usina Gaz di Milano*, litografia, 1870 circa, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

COME LA STAMPA MILANESE RACCONTÒ L'AVVENTO DELL'ILLUMINAZIONE A GAS

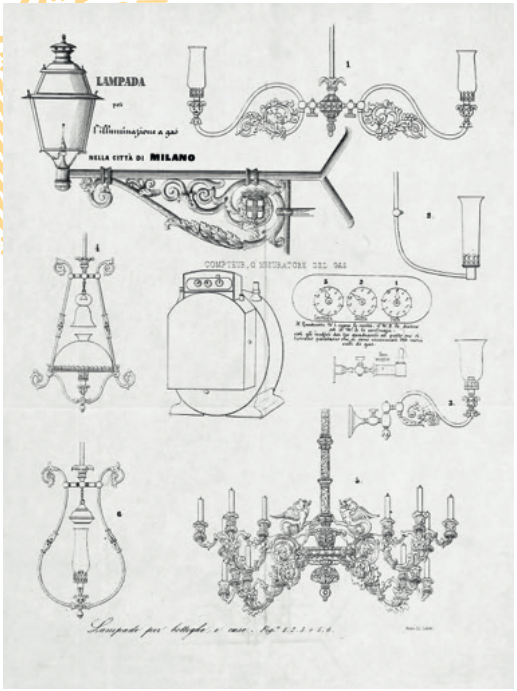
LUCE IN CITTÀ

DAL *CONCILIATORE* ALLA *BIBLIOTECA ITALIANA*, DAL *POLITECNICO* AL *CORRIERE DELLE DAME*: FURONO MOLTE LE TESTATE CHE ACCOLSERO ARTICOLI SU UN TEMA PRETTAMENTE INGEGNERISTICO

di MARIACHIARA FUGAZZA

Negli anni Trenta dell'Ottocento, a somiglianza di quanto accadeva in altre città d'Italia, acquistò crescente importanza a Milano la questione dell'utilizzo del gas per l'illuminazione, fino ad allora garantita con i fanali ad olio. Nel periodo precedente il ritrovato – già diffuso in Paesi come l'Inghilterra – aveva avuto illustri fautori in Federico Confalonieri e in Luigi Porro Lambertenghi. Quest'ultimo aveva affidato a Silvio Pellico il compito di tradurre un trattato di Friedrich Accum sull'argomento, affrontato anche sulle pagine de *Il Conciliatore* in un articolo apparso nel numero 38 del 10 gennaio 1819, e aveva installato in casa propria un impianto acquistato da Confalonieri a Londra.
Per qualche tempo l'innovazione, sostenuta da uno scienziato come Giovanni Aldini, fu oggetto di pareri contrari, come risulta da *Illuminazione a gas posta in dubbio quanto alla sua utilità economica* e *Della illuminazione a gas estratto dagli olj e dai grassi. Esperienze e calcoli economici di G. Vismara, professore di fisica nell'I. R. Liceo di Cremona*. Sulla base di dati raccolti, i due testi, usciti nella *Biblioteca italiana* (a. V, t. XIX, luglio 1820, pp. 83-87; a. VI, t. XXIII, agosto 1821, pp. 227-247), sottolineavano i costi elevati dei procedimenti di estrazione del gas da carbon fossile e lignite o in alternativa da materie grasse di origine vegetale o animale, e la conseguente inopportunità di tali metodi. Negli anni seguenti, mentre aumentava il numero dei "negozianti", cioè degli uomini d'affari interessati, la possibilità prospettata cominciò a suscitare l'attenzione di periodici economici e tecnico-scientifici, che contribuirono a combattere preclusioni e diffidenze. Passi avanti furono compiuti in

città dall'architetto e ingegnere di origine inglese Gaetano Brey, che nel 1832 realizzò l'illuminazione a gas della galleria De Cristoforis.
Per ottenere un appalto dalle autorità, gli ambienti economici milanesi avviarono la costituzione di società ed ebbero rapporti con l'estero, in particolare con la Francia, dove tecnici e imprenditori si erano già cimentati in analoghi progetti. La Municipalità si trovò di fronte a domande, che avevano come fine la costruzione dell'impianto per la produzione del gas e la realizzazione di una rete urbana di condotte sotterranee per l'alimentazione dei lampioni, con possibilità di estensione del collegamento ai privati, soprattutto ai titolari di botteghe e laboratori affacciati sulle vie.
Il 31 dicembre 1837 un articolo dell'*Eco della Borsa*, e cioè *Illuminazione a gaz*, invocò con forza tale innovazione, sull'esempio delle principali città d'Europa. Il testo, non firmato, è stato attribuito dagli studiosi a Carlo Cattaneo, attento alle novità tecnologiche poste al servizio delle trasformazioni economiche e sociali. Le sue carte conservate presso le Civiche Raccolte Storiche di Milano includono su questo argomento, oltre alle corrispondenze, copie di petizioni, di contratti, statuti di società, progetti, calcoli di spesa e documenti diversi, e attestano una volta di più la sua impostazione di intellettuale incline ad affrontare da molti punti di vista i temi in discussione, dedicando la sua penna al progresso collettivo, e insieme al sostegno degli uomini direttamente impegnati nelle imprese.
L'articolo del 1837 illustrava i vantaggi che sarebbero derivati al commercio e alle arti e si addentrava in aspetti tecnici, come la descrizione del «gazometro», «una cassa colossale a forme cilindriche, di rame, di ferro o di zinco, le di cui pareti sono



ermeticamente connesse per impedire ogni fuga del gaz». Accanto alle previsioni dei costi, l'autore non mancava di indicare gli spazi più adatti a essere raggiunti dal nuovo ritrovato e cioè, oltre alla galleria De Cristoforis, «corsia dei Servi, coperto dei Figini; e volgendo a destra, teatro Re, contrada di s. Margherita, il gran teatro alla Scala, teatro Filodrammatici, i sei caffè circostanti, le vicine trattorie, ec.».

Gli esperimenti del 1838

L'obiettivo non era tuttavia prossimo, a causa di interrogativi che ritardarono le decisioni. Si pose infatti l'alternativa tra il procedimento che per la produzione di gas prevedeva carbon fossile e ligniti, e quello che utilizzava gli scisti bituminosi, sostenuto dal francese Jules-Achille Guillard, interessato allo sfruttamento di materie simili presenti a Besano, nel Varesotto. La Municipalità sollecitò pareri da città straniere dove i nuovi metodi erano applicati e interpellò uomini di scienza.

L'esigenza di scegliere tra le differenti opzioni portò a esperimenti, che ebbero luogo in locali pubblici e furono attentamente seguiti dalla stampa, compresa la *Biblioteca italiana* che, evidentemente superate le iniziali diffidenze, pubblicò *Dell'origine e dei progressi dell'illuminazione a gas, e del gas tratto dal carbon fossile considerato nei rapporti di pubblica e privata economia* (a. XXIII, t. XCI, settembre 1838, pp. 403-430), un'ampia disamina dei molti interrogativi da sciogliere: «Due società egualmente rispettabili si sono presentate a contendersi l'onore ed il guadagno di quest'impresa. Assistite e l'una e l'altra da valenti artefici hanno entrambe dato un saggio del loro diverso sistema d'illuminazione, l'una al teatro de' Filodrammatici, l'altra alla birreria vicina al dazio di Porta Orientale».

Il testo aggiungeva che la società del teatro aveva seguito il processo di Selligue «estraendo il gas dalla decomposizione dell'acqua, combinata coll'idrogeno prodotto da materie oleose», mentre la società della birreria aveva «adoperato in parte il carbon fossile delle miniere di Saint-Etienne, ed in parte la lignite indigena del Vicentino, servendosi egualmente per combustibile di lignite nostra». Senza esprimere un giudizio che era di competenza della «dotta commissione» del Municipio, l'articolo conteneva varie informazioni e affermava

Nella pagina accanto, *Lampada per l'illuminazione a gas nella città di Milano*, ne *La nuova illuminazione in Milano col metodo per preparare il gas e per servirsene esposto all'intelligenza di tutti*, Milano, Tipografia Tamburini, 1844. Qui sotto, *Il Conciliatore*, n. 38, 10 gennaio 1819.

IL CONCILIATORE

FOGLIO

SCIENTIFICO-LETTERARIO.

.... *Rerum concordia discors.*

che l'arte d'illuminare a gas era ormai «portata ad un grado tale di perfezione da potere senza esitanza applicarla ai bisogni nostri».

Il 27 settembre 1838 un resoconto dei fatti e in particolare della prova nel «giardino della Birreria posta alla barriera di porta Orientale» uscì, sotto il titolo *Esperimenti d'illuminazione a gaz in Milano*, nell'*Eco della Borsa*, giornale che come si è detto aveva già prestato attenzione all'argomento.

Tra gli esponenti del mondo tecnico e imprenditoriale iniziarono laboriose trattative. Cattaneo, che seguiva attivamente e da vicino il cammino delle società in competizione, diede spazio al tema nelle pagine de *Il Politecnico*, il mensile appena fondato e da lui diretto. Nella prefazione al primo volume, corrispondente al primo semestre, «i più nuovi metodi d'illuminazione» erano indicati, insieme all'«uso dei combustibili fossili» e ai «primi abbozzi di studj sulle strade ferrate», come uno dei «deboli segni di quella nuova vita industriale», senza la quale la popolazione lombarda non avrebbe potuto conservare «l'invidiata sua prosperità». E proprio il primo numero della rivista si aprì con una memoria del citato ingegnere lionese Guillard, *Dei varj modi d'illuminare e principalmente del nuovo metodo idro-bituminoso* (vol. I, fasc. I, gennaio 1839, pp. 9-16) dove, dopo un confronto tra i vari sistemi, si auspicavano tempi rapidi di decisione, affinché Milano «porgesse l'esempio di questo miglioramento alle altre città italiche o almeno non si lasciasse precorrere da alcuna». Di Guillard, la testata accolse poco dopo *Delle varie materie dalle quali estrarre il gas illuminante* (vol. I, fasc. III, marzo 1839, pp. 225-236). Era il sostegno giornalistico offerto a un'innovazione, alla quale Cattaneo attribuiva come si è visto grande valore. L'anno successivo, quest'ultimo fece uscire sempre nel *Politecnico* una breve nota, *Illuminazione di Londra* (vol. III, fasc. XIV, febbraio 1840, p. 192), dove si segnalavano i risultati raggiunti nella capitale britannica, grazie a dodici compagnie e a diciotto officine che mettevano un'ingente produzione di gas a disposizione degli usi pubblici e privati.

Il contratto del 1843

Nel giugno 1843 Guillard, promotore allo scopo di una società, strinse infine un contratto con la Municipalità ambrosiana. L'accordo superò le preclusioni sulle materie da utilizzare, che come si è visto avevano ritardato le decisioni. Nella notizia *Illuminazione a gaz in Milano*, in *Bollettino* annesso agli *Annali universali di statistica* (vol. LXXVI, n. 228, giugno 1843, p. 317), Giuseppe Sacchi annunciò per la fine del 1844 il compimento dei lavori in «tutti i quartieri centrali». Distribuita «in trecento

e più fanali» la luce avrebbe illuminato «tutto il corso di porta Orientale, il borgo dei Monforti, la piazza del Duomo, quella dei Mercanti, la contrada di S. Margherita, la corsia del Giardino, la contrada del Monte e le contrade che circondano il Teatro della Scala». Comprensibili le aspettative della cittadinanza, e specialmente dei commercianti che in quest'opera pubblica vedevano anche «il privato loro utile, potendo protrarre ogni giorno per quattro e più ore il loro traffico». In un altro breve articolo del *Politecnico*, *Il gas illuminante a Milano* (vol. VI, fasc. XXXV, novembre 1843, pp. 484-486), Guillard, celato sotto la sigla «A. G.», non mancò di sottolineare il tempo che si era perduto per tale «nuovo abbellimento», dato che Napoli, Torino e Venezia erano arrivate al traguardo e Milano, «prima fra le città d'Italia per vivere agiato ed elegante», veniva a prendere «solamente il quarto posto in questa onorevole publica gara».

L'anno successivo, la guida *Milano e il suo territorio* (Milano, Pirola, 1844), curata da Cesare Cantù per il VI Congresso degli scienziati, include un riferimento allo stato delle cose. Nel tomo II si accennava al contratto con Guillard «per illuminare parte della città con gas, estratto dal carbon fossile o dallo schisto bituminoso di Lombardia» (p. 90). Si parlava inoltre delle resistenze che il progetto aveva incontrato in considerazione della «molteplicità de' nostri condotti sotterranei» e del «caro costo del nostro lastrico, che ogni tratto sarebbe a smovere per raccomodare i tubi» (*ibidem*). Il testo conteneva una breve descrizione dell'officina per la distillazione del gas costruita fuori Porta Lodovica, «coperta di tetto di ferro» e «capace d'almeno 48 forni a due storte» (ivi, p. 91), con l'aggiunta di dettagli tecnici sul relativo gasometro.

Un'era nuova

Quella che per molti motivi si presentava come un'era nuova venne infine annunciata nel 1845. Sacchi ne parlò in due resoconti, *Illuminazione a gas a Milano ed a Padova* e *Pubblica illuminazione a gas in Milano*, in *Bollettino* annesso agli *Annali universali di statistica* (vol. IV, s. II, n. 10, aprile 1845, pp. 96-97; vol. V, s. II, n. 13, luglio 1845, pp. 143-144). Nel primo si affermava che, nonostante i gravi ostacoli provocati da «un inverno di quasi sei mesi, e le sepolte rovine di una città stata distrutta tre volte», la posa dei tubi era proseguita, al punto che ormai rimanevano solo «pochi viottoli» ed anche la costruzione del gasometro era finita, permettendo le prime prove pubbliche con dodici fanali «lungo il corso di San Celso e la contrada di Rugabella». Il secondo articolo comunicava che la sera del 31 luglio 1845 aveva cominciato a essere rischiarata con il nuovo metodo la parte della città all'incir-

Nella pagina accanto, Domenico Landini, *Milano, Galleria De Cristoforis*, acquaforte, acquatinta, 1832, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano. Qui sotto, Giovanni Maria Tagliaferri, *Gabinetto per l'anno 1846. Entrata del Gaz in Milano*, 1845, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

ca «compresa nell'antico circuito di Milano romana». Benché ancora incompleta «sia pel numero dei fanali che mancano, sia per non essere state per anco accese le lucerne a gas nelle molte botteghe che fiancheggiano le vie più frequentate», la meta principale poteva dirsi raggiunta. «La piazza del Teatro alla Scala fu illuminata più riccamente, ed è uno spettacolo maraviglioso. Nelle notti estive può quella piazza adoperarsi come una splendida sala da conversazione e l'hanno già adottata a quest'uso i numerosi frequentatori dei molti caffè che ivi si trovano». A rivolgere l'attenzione all'argomento non erano solo le testate ricordate, o altre come *L'Ape delle cognizioni utili*. Un articolo dedicato all'importante svolta cittadina uscì nel *Corriere delle Dame*, che il 3 agosto 1845 ne parlò con accenti entusiastici: «Finalmente anche Milano è illuminata a gas: la luce ha invaso le nostre contrade, le principali, intendiamoci, e la notte è sbandita per sempre».

«Il volgo – proseguiva il testo – nuoterà in un mar di luce. E questo volgo s'aggira in queste sere estatico, confuso, abbarbagliato da quell'insolito splendore, e beve avidamente i larghi sprazzi di luce che partono dai nuovi fanali».

Il giornale non mancava di rievocare i dubbi che avevano accompagnato gli esordi dell'impresa: i timori per le esalazioni di gas, per l'incremento del calore e per le reazioni del popolo, «a cui l'aspetto delle strade scavate e dei tubi serpeggianti poteva far credere che si aprisse un vulcano sotto i piedi». Al contrario, «quando le fiammelle, al menomo contatto dell'accenditoio, balzarono improvvise dai tubi» erano scoppiati gli applausi. «E la luce è tale veramente che dalla via si possono distinguere le persone affacciate alle case, anche a un secondo, a un terzo piano; luce candida, diffusa, tranquilla, che non istanca l'occhio, e che è sempre uguale. Gli affissi si leggono come di giorno; e questo non è piccolo benefizio per l'industria. Il perdigiorno poi avrà anche la sera a sua disposizione, con tutti i godimenti che porta con sé la luce del sole» (*L'illuminazione a gas*, p. 344). Di fatto, pur con i loro entusiasmi, gli articoli citati ammettevano il persistere di alcuni problemi riguardo agli usi privati e ai collegamenti con contrade ancora da raggiungere. Già ai primi del 1846 Guillard passò la mano a Jean Baptiste Roux, il quale a sua volta avrebbe trasferito le azioni alla parigina Union des Gaz, che alla fine degli anni Cinquanta avrebbe assunto la gestione dell'impianto milanese.

Mariachiara Fugazza

IL FIGLIO DEL CAPO
Nella pagina accanto, un giovane Romano Mussolini al pianoforte; tra gli ascoltatori di *Radio Tevere*, diverrà un noto pianista jazz.

LA STRATEGIA COMUNICATIVA DEI REPUBBLICHINI

IL COLPO DI CODA DI SALÒ

RADIO TEVERE VENNE PRESENTATA COME EMITTENTE LIBERA INDIPENDENTE SIA DAI TEDESCHI SIA DAGLI ALLEATI. IN REALTÀ FACEVA PASSARE MESSAGGI DEL REGIME DESTINATI SOPRATTUTTO AI GIOVANI

di PATRIZIA CACCIA

Con la nascita della Repubblica Sociale Italiana (RSI), insediatasi a Salò nel settembre 1943, Milano venne eletta centro radiofonico e sede del *Giornale Radio* del nuovo governo che, con l'intento di potenziare l'opera di propaganda, organizzò diverse stazioni collaterali all'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR).
Parallelamente Cesare Rivelli, direttore generale dell'EIAR, e Fernando Mezzasoma, ministro della Cultura Popolare della Repubblica di Salò, riuscirono a stipulare un accordo con i tedeschi che prevedeva l'utilizzo anche dell'impianto di trasmissione di Prato Smeraldo (Roma) da poco trasferito a Strà Olgià, ora Olgiate Olona in provincia di Varese, che operava sia a onde medie sia a onde corte, perfette per effettuare collegamenti a lunghissima distanza. Di tale impostazione beneficiò *Radio Tevere*. Alla sua progettazione si arrivò dopo che Mussolini approvò la proposta di Paolo Fabbri – giornalista della *Gazzetta del Popolo*, del *Popolo d'Italia*, di *Paris-soir* e del *Giornale Radio*, uomo, dunque, di grande esperienza – di puntare per il sostegno alla RSI su un'emittente dal palinsesto dinamico e vivace, una miscela di informazioni, varietà e musica. L'idea di fondo era di far credere che l'emittente trasmettesse clandestinamente da Roma, mentre i programmi venivano realizzati a Milano.
Radio Tevere (nome ideato da Fabbri) iniziò così le sue trasmissioni il 10 giugno 1944, dopo meno di una settimana dalla liberazione di Roma, autodefinendosi «voce di Roma libera». Si piccava cioè di essere contro gli invasori tede-

schi e anglo-americani, in favore di un rinnovato sistema che ripudiava il giogo del vecchio fascismo. L'inganno, però, pare, non durò a lungo, al massimo fino all'autunno, perché l'enfatizzazione delle rare vittorie contro gli Alleati e il sostegno al fascismo divennero, in breve, troppo marcati per passare inosservati.

È tuttavia vero che un certo livello di indipendenza le fu consentito: ebbe, ad esempio, la possibilità, seppur limitata, di sfuggire al controllo censorio teutonico e di rifiutarsi di diffondere le veline ricevute da taluni gerarchi, subendone però i malumori. «Incredibili le libertà che ci [erano] concesse», sostiene Gianni Bongioanni in *Qui Radiotevere. 1944. Storia di radio, d'amore e di morte* (Roma, Sovera Edizioni, 2003, p. 85), dove racconta la sua esperienza professionale.

La sede era situata in una scuola, già requisita per l'EIAR, in Via Antonini 50, nel quartiere Morivione, nel sud di Milano, in un anonimo edificio di mattoni rossi, protetta da cavalli di frisia, filo spinato e sacchetti di sabbia. Al pianoterra vi era la mensa (con una dispensa da leccarsi i baffi, riferisce sempre Bongioanni). Di sicuro un'aula era divisa a metà da un tramezzo di legno: da una parte si leggevano i notiziari, dall'altra si faceva musica; un'altra aula era invece suddivisa tra sala di regia e auditorio.

I programmi iniziavano alle 20 e 30. Ad aprirli era l'*Inno a Roma*, altresì noto come *Sole che sorgi*, un inno patriottico scritto nel 1918 da Fausto Salvatori e musicato da Giacomo Puccini. Seguivano le lettere *R[adio] T[evere]* diffuse nel codice Morse (punto, linea, punto, linea). Subito dopo una voce maschile annunciava: «*Radio Tevere*, qui *Radio Tevere*, voce di Roma libera»; e una femminile informava: «Ecco le notizie». A segnare la fine delle trasmissioni era la canzone *Tornerai* (la nostra *Lili Marleen*), brano originariamente composto nel 1937 da Nino Rastelli e Dino Olivieri e interpretato dal *Trio Lescano* con il *Quartetto Jazz* di Giuseppe Funaro (ebreo, morì ad Auschwitz nel gennaio 1945). La versione utilizzata in Via Antonini era stata riscritta, con non celate venature nostalgiche, nel 1943 sempre da Rastelli ed era cantata da Myriam Ferretti. Il tutto cessava all'una. Parte del personale, come riporta Massimo Emanuelli nell'articolo *È morto Franco Cerri, grandissimo jazzista, "l'uomo in ammollo"* (www.massimoemanuelli.com, 4 gennaio 2018), rientrava al proprio domicilio su una Fiat 1100 per una Milano nera come la pece; altri vi tornavano «su una camionetta fascista con due militi in camicia nera dritti in piedi sui predellini esterni, il braccio sinistro agganciato alla portiera, la mano destra sul grilletto del mitra».

A condurre l'emittente furono chiamati gli ex

LA MUSICA NON HA COLORE
Nella pagina accanto, Franco Cerri (in primo piano) con Gorni Kramer, nel 1965.

dirigenti EIAR, i radiocronisti Mario Ortensi e Mario Ferretti. Immediatamente riconoscibile per la voce suadente dall'accento romano, in linea con i precetti della radio, Ferretti divenne nel tempo un apprezzato cronista sportivo, celebre la sua descrizione di Fausto Coppi al Giro d'Italia del 1949 come «un uomo solo al comando». La redazione era costituita da Fulvio Palmieri (pure direttore dei programmi, carica forse condivisa con un certo Salvini), Gustavo Traglia, Vincenzo Mortillaro, Carlo Bacarelli, Guido Oddo (un'altra illustre firma sportiva della RAI), i napoletani Antonio Pugliese e Ugo Irace e il romano Carlo Claverini. Come redattore capo fu designato Sebastiano Caprino, già con quell'incarico a *La Repubblica Fascista*. Nel dicembre 1944 venne sostituito da Arturo Profili che prese il posto anche di Paolo Fabbri, a sua volta migrato al quotidiano diretto da Carlo Borsani. I notiziari avevano cadenza oraria (al trentesimo minuto di ogni ora) ed erano della durata massima di tre minuti; si alternavano nella loro lettura un uomo e una donna. A John Amery, figlio del ministro delle Colonie britanniche nel gabinetto Churchill, acceso fascista, vennero affidate le rubriche di propaganda in lingua inglese. E a Ezra Pound, poeta e saggista statunitense, quelle di economia.

Gli speaker, e più in generale coloro che andavano in onda, dovevano possedere, come prerogativa indispensabile, briosità di voce. Non era accettata neppure alcuna impostazione stentorea tipica del vecchio regime e, come detto, l'inflessione romana non era sgradita. Gli annunciatori e le annunciatrici furono: il più volte citato Gianni Bongioanni, Giovanna Salvi (la signorina «Ecco le notizie», futura moglie di Fabbri), Giovanni Cordovani, Bice Pepe, Mario Lovisetto, Tina Lavagna, Mino Salvi, Franco Maltecca, Pia Butrelli, Carlo Castelnuovo, Pina Terna e Salvo D'Angelo.

La stessa scioltezza richiesta agli speaker era richiesta anche agli attori di prosa e, a maggior ragione, ai cabarettisti. Carletto Manzoni – in seguito umorista del *Bertoldo* e del *Candido* – si lanciava nella parodia di *Radio Londra* con la rubrica *Parla Londra*, accompagnato da Bongioanni lettore di finte notizie con il malcelato intento di screditare le azioni partigiane. Mentre Marcello Marchesi firmava lo spregiudicato programma *La bandera* condotto con il *factotum* Bongioanni. I due, poi, sostituirono Celeste Marchesini (che le malelingue sostenevano essere figlia illegittima di Eduardo Scarpetta) e Ferretti, pure regista e spesso impegnato ai microfoni in prima persona, ne *L'Imbonitore e la Sibilla*. La trasmissione ideata da Ferretti verteva su temi d'attualità spiegati con toni clowneschi da festa di paese. Quando, nel settembre 1944, il giornalista romano passò a *Radio Fante*, Bongioanni prese il suo posto come regista.

Fra le trovate più incredibili ideate dall'emittente, anche per tastare fino a che punto poteva spingersi con le autorità repubblichine, ci fu la messa in onda di un concerto di Arturo Toscanini, noto per l'esplicita opposizione al regime. Secondo i microfoni della stazione il maestro si stava esibendo dal Teatro Reale dell'Opera di Roma, mentre, in realtà, egli si trovava ancora negli Stati Uniti.

Ma il personaggio di punta era il sedicente cronista americano Joe Parker che effettuava finti

collegamenti dal fronte dove raccontava la vita disinvolta dei soldati "a stelle e strisce". Dietro Parker si celava Luigi, detto Gino, Bo della Rocca, un ex consigliere delegato della romana Globo Film con una certa esperienza radiofonica maturata oltreoceano. La sua specialità era isolare spezzoni di dichiarazioni di personaggi di rilievo e rimontarli come se stessero dialogando tra loro. Il risultato era sempre esilarante. Dagli studi passarono nomi che negli anni diventarono assai noti, quali Walter Chiari, Ugo Tognazzi e Italo Terzoli. Quest'ultimo, in coppia con Enrico Vaime, divenne, nel ventennio 1960-1970, un prolifico autore di teatro e di varietà radiofonico e televisivo. Terzoli, allora militare in servizio, sostenne di aver accettato l'invito di Ferretti solo per sfuggire alla partenza per la Germania: «Per un certo periodo – ricorda in *Agenda Marchesi* (Milano, Bompiani, 2015, p. 296) – lavoravo alla radio e avevo solo l'obbligo di tornare a dormire in caserma».

Le novità portate dalla stazione furono diverse, ma forse la maggiore fu la diffusione a getto continuo di musica jazz (per alcuni *giazz* o musica sincopata), genere censurato principalmente perché proveniente da oltreoceano. «Più di qualcuno – asserisce Bongioanni – assaggiò la galera proprio per aver ascoltato il jazz di *Radio Tevere*». Questa scelta, unitamente alla mancanza di alternative altrettanto "leggere", contribuì a far sì che l'ascolto dei programmi, soprattutto tra i giovani, fosse altissimo. L'emittente godette di un buon successo persino tra gli antifascisti.

A esibirsi dal vivo vi era il complesso *Smeraldo*, ovvero Franco Cerri alla chitarra, Giampiero Boneschi al pianoforte, Glauco Masetti

al sassofono e Claudio Tabarelli alla batteria. Boneschi ricorda che quando seppe che *Radio Tevere* cercava musicisti, si presentò da Paolo Fabbri con l'amico Franco Cerri. «Eravamo due ragazzi [Boneschi 17 anni, Cerri 18 anni] senza particolari idee politiche. Capivamo che la situazione era drammatica, ma non eravamo militanti in alcun senso […]. Non sapevamo che i fascisti si servivano di noi per fare propaganda occulta. [Oltre alla paga] ci [concessero persino] una tessera per mangiare alla mensa tedesca [e] un lasciapassare, il mitico *Ausweis*, in italiano e tedesco che doveva metterci al riparo dalle eventuali retate dei tedeschi e dei fascisti» (Franco Cerri con Pierluigi Sassetti, *Sarò Franco. Appunti, pensieri, riflessioni*, Roma, Arcana Edizioni, 2013, p. 33).

A saziare parzialmente la fame di jazz della radio concorse la raccolta personale di dischi di Fabbri unitamente a quelli acquistati, a prezzi

COMICITÀ PER TUTTE LE STAGIONI
Qui sotto, Mario Ferretti. Nella pagina accanto, Marcello Marchesi con Walter Chiari alla metà degli anni Sessanta.

decisamente alti, alla borsa nera. A contribuire a immetterli in quel circuito clandestino, sostengono Silvio Bertoldi e Gioachino Lanotte, furono gli stessi tedeschi dopo aver requisito sia le matrici delle registrazioni sia i dischi alla casa discografica Fonit.
Il maestro Mario Chesi (del *Trio Chesi Zanardelli Cassone*, specializzato in musica classica), responsabile della discoteca di Via Antonini, riuscì, infine, a colmare definitivamente la scarsità di tale materiale sonoro per merito del centro di Olgiate Olona che, grazie alle sue apparecchiature, captava e registrava su filo d'acciaio il meglio della musica sincopata a livello mondiale: da Louis Armstrong a Benny Goodman (tradotti in italiano in "Luigi Braccioforte" e "Beniamino Buonomo").

La mole di incisioni raccolte fu tale da consentire a Gino Bo della Rocca la compilazione di una *Storia del jazz* la cui lettura venne affidata a Fiora Maso (che sposerà Bongioanni), attrice, con alle spalle studi al conservatorio, ottima conoscenza della lingua inglese, qualche parentela di religione ebraica e forse qualche legame con la Resistenza. Alla sezione musicale intervennero tra gli altri, Gorni Kramer, Carlo Zeme, Oscar Valdambrini, Enzo Ceragioli, Eraldo Romanoni e il *Quartetto Cetra*.
Tra gli ascoltatori d'eccellenza della radio, che per ragioni di sicurezza non presentava nessuno con il vero nome, figurarono Romano Mussolini, poi raffinato pianista jazz, e lo stesso duce.
Nonostante il taglio dei programmi fortemente indirizzato, gli iscritti al Fascio tra coloro che vi lavoravano furono solo due. Bongioanni, inoltre, non esclude la presenza tra i tecnici di una cellula di antifascisti, come nel caso di Alberto Minicucci, simpatizzante del Partito liberale italiano. Alla fine della guerra il personale italiano ritenuto più compromesso fu processato per collaborazionismo, ma, per lo più, amnistiato nel 1946. I casi più noti sono quelli di Marchesi e Bo della Rocca, scagionati in breve tempo.
Il 25 aprile 1945 la 102ª Brigata Garibaldi si impadronì degli impianti di Olgiate Olona. Un lavoro di cesello tattico e diplomatico impedì la distruzione della strumentazione. Alle 22:00, Vanna Tongiorgi, futura scienziata di fama internazionale, annunciò: «Attenzione, attenzione, qui *Radio Busto Arsizio*, stiamo per trasmettere un importante comunicato». Lesse quindi Nino Miglierina: «Per proclama del Comandante della piazza militare di Busto Arsizio si dichiara decaduto il regime fascista repubblicano […]. Cittadino italiano, tu che hai sofferto per la tua Patria ancora una volta calpestata dal barbaro nemico, l'ora della tua liberazione è giunta. […]». La trasmissione in onde corte fu ricevuta in America alle 16:00 ora locale e solo in alcune parti d'Italia, come per esempio la Sicilia.
A *Radio Tevere* si subodoravano dei capovolgimenti già qualche settimana prima del 25 aprile. Bongioanni racconta della distruzione sistematica dei documenti per timore di essere scoperti, della rimozione degli arredi e della messa in

sicurezza degli impianti dell'emittente. Terzoli ricorda che, sebbene in città si sparasse e i collaboratori più esposti si fossero già dati alla macchia, lui, incredibilmente, lavorò in Via Antonini fino alla mezzanotte del 24.
Su come avvenne l'irruzione dei partigiani e su cosa accadde nelle ore seguenti, le fonti divergono. Secondo le testimonianze di Bongioanni e Minicucci qualche momento di tensione ci fu. Proprio Minicucci, il ventinovenne ingegnere antifascista, ricostruisce i fatti e le preoccupazioni che ebbe quel giorno: all'alba si sentirono degli spari e gridare uno dei partigiani che circondavano la scuola: «Dobbiamo occupare la stazione radio per conto del Comitato di Liberazione Nazionale, arrendetevi o inizieremo l'attacco» (Giorgio Magi, *Occupate l'EIAR! Fatti e personaggi della radio italiana dal 1943 al 1945*, Milano, Mursia, 2003, p. 212). Nessuno fece fuoco e i partigiani entrarono nell'edificio senza ricorrere ad alcuna violenza.
Erano le 6 in punto del mattino di giovedì 26 aprile quando Corrado Bonfantini, comandante generale delle brigate Matteotti, insieme al colonnello Umberto Ricca, capo della 40ª Brigata Matteotti, presero possesso dell'emittente dalla quale venne diffuso in tutta Italia il celebre comunicato: «Qui *Radio Milano Liberata*. In nome del popolo italiano il Comitato di Liberazione Nazionale per l'Alta Italia assume tutti i poteri civili e militari. Proclama lo Stato di eccezione in tutto il territorio di sua competenza. Tutti i corpi armati fascisti sono disciolti. I loro membri devono abbandonare il loro posto immediatamente e recarsi nei campi di concentramento in attesa dell'accertamento delle rispettive responsabilità […]».

Secondo Giuseppe Gajani, l'allora ventiseienne responsabile tecnico dei servizi giornalistici dell'EIAR, i fatti si svolsero in modo diverso. Ne *L'uomo che annunciò la Liberazione* (di Giulia Guerri, ne *la Repubblica*, 22 aprile 2005) rammenta come, il 26 aprile 1945, non trovando nessuno a *Radio Tevere*, si improvvisò speaker, informando tutta l'Italia dell'arrivo delle truppe alleate al Nord e della caduta del fascismo.
Certo è che il passaggio da *Radio Tevere* a *Radio Milano Liberata* non fu il frutto della casualità, ma, anche qui come a Olgiate Olona, fu il risultato di un preciso e meticoloso lavoro di coordinamento fatto nei giorni precedenti tra i dipendenti antifascisti dell'EIAR e il CLNAI: il pericolo che i nazifascisti distruggessero o si appropriassero delle attrezzature era grande.
Se i ricordi e le ricostruzioni a posteriori non sempre sono attendibili, di certo c'è che da quel giorno l'Italia voltava pagina.

Patrizia Caccia

DENUNCIA SOCIALE
Nella pagina accanto, Giuseppe Scalarini a Bucchianico (Chieti), anni Quaranta circa.

GIUSEPPE SCALARINI, PIONIERE DEL GIORNALISMO DISEGNATO

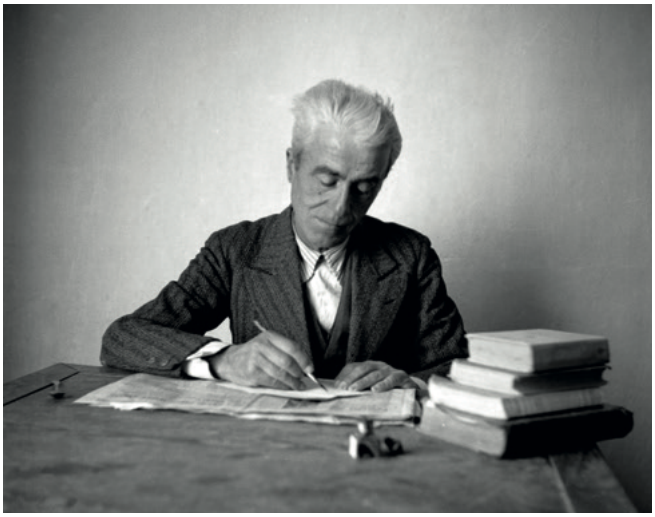
ILLUSTRARE LE INGIUSTIZIE

L'IMPEGNO POLITICO SIA NELLE LOTTE DI PIAZZA SIA REALIZZANDO VIGNETTE ANTIMILITARISTE E ANTIGOVERNATIVE GLI ATTIRANO SIN DA GIOVANE UNA CONDANNA PER REATI CONTRO LO STATO

di ANGELA LISCHETTI

Giuseppe Scalarini, con le sue 13.000 – e più – illustrazioni, è pioniere del giornalismo disegnato, antesignano dell'arte caricaturale politica, maestro e guida di tanti illetterati verso la liberazione sociale. Nato a Mantova il 29 gennaio 1873 e morto a Milano il 30 dicembre 1948, Scalarini ha disegnato fatti e personaggi della sua epoca legati alla tragica cronaca del momento, convinto però che fossero non unici ma esemplari, simbolici. Mentre documentava una personalità o un caso specifico, ha inteso comporre un quadro di verità metastoriche, saldate assieme da un messaggio bruciante: allo scorrere dei secoli le condizioni di vita si evolvono, il potere cambia volto, ma la storia eterna di sfruttati e sfruttatori, di servi e padroni, nella sostanza invariabilmente si ripete, anzi incrudelisce non poco.

Dopo vari soggiorni a Firenze, a Bologna e a Parigi – per lavoro e per studio – ancora molto giovane, Scalarini era tornato nella città natale e nel 1896 aveva fondato *Merlin Cocai*, due fogli ripiegati, metà dei quali pieni di suoi disegni. Con Ivanoe Bonomi e Giovanni Zibordi aveva dato vita nel maggio 1898 alla rivista *La terra*, il primo giornale locale riformista, mentre nello stesso anno si era iscritto al Partito socialista. Intanto, partecipando alla lotta sociale in difesa dei ceti più deboli, aveva attirato l'attenzione su di sé per aver disegnato vignette antimilitariste e antigovernative che gli avevano procurato subito la registrazione nei casellari della polizia come frequentante persone sovversive e una condanna per reati contro lo Stato. Era così fuggito in Austria, poi in Germania, dove aveva disegnato su popolari giornali satirici e purificato il suo stile,



arrivando a ridurre al minimo i personaggi, posti in risalto in uno sfondo statico, in contrasto con il movimento acceso dei primi piani.
Espulso dalla Germania, era rientrato in patria nel 1901. Poi, conosciuta in Istria Carolina Pozzi, la compagna della vita con cui avrà cinque figlie, Scalarini era subito ritornato con lei a Mantova continuando a disegnare, rifondando tra l'altro il *Merlin Cocai*, del quale era proprietario e direttore, e mettendo a punto la sua celebre firma, una scaletta seguita da «rini».
Una volta revocato il decreto di espulsione dalla Germania aveva deciso di tornare a Berlino dal 1904 al 1907, per continuare a disegnare e affinare la tecnica espressiva. Nel 1911 approda a Milano e, ad appena un mese dopo l'inizio del conflitto del Regno d'Italia contro l'Impero ottomano, pubblica il 22 ottobre 1911 la sua prima vignetta sull'*Avanti!*, avviando una lunga e proficua collaborazione durata fino al 1926, anno della soppressione del quotidiano socialista.
Durante il Ventennio, Scalarini, essendogli proibito disegnare e firmare qualunque lavoro, riesce a far pubblicare qualche cosa in anonimato o sotto pseudonimo, ma di genere diverso dal suo solito, non più satirico né di contenuto politico, ma lievemente umoristico, destinato spesso ai bambini e comunque a un pubblico forzatamente allineato col governo, incline tuttavia a distrarsi dagli orrori della dittatura. È così che collabora anche al *Corriere dei Piccoli* dal 1932 al 1946 e a *La Domenica del Corriere* dal 1934 al 1946, sempre con nome fittizio. Privato della libertà artistica, percosso a sangue fino a riportare una commozione cerebrale, gli è anche imposto dal fascismo il confino prima a Lampedusa e poi a Ustica, dal 1926 al 1929, e infine a Vasto nel 1940. Nel 1933, a firma della figlia Virginia Chiabov, esce un suo libro per l'infanzia, *Le avventure di Miglio* (Milano, Vallardi), mentre il diario postumo *Le mie isole* (Milano, FrancoAngeli, 1992) racconterà l'esperienza drammatica del confino.
Finita la guerra e nei tre anni successivi che gli rimarranno da vivere, Scalarini, provato dalla povertà e dalla persecuzione, tornerà a disegnare saltuariamente per l'*Avanti!* e per altre riviste di ispirazione socialista con uno stile maturo e soprattutto con il messaggio accalorato e ossessivo contro ogni guerra, contro l'eterno sfruttamento della classe lavoratrice e contro la monarchia sabauda, ritenuta la vera colpevole delle recenti terribili sofferenze dell'intero popolo.

CONTRO OGNI GUERRA
Nella pagina accanto,
La guerra,
in *Avanti!*, 5 agosto 1914.

CARICATURA E DENUNCIA POLITICA

Il disegnatore Scalarini è un moralista, di un moralismo non vagamente religioso – del dover essere per star bene con la coscienza – ma di natura politica, un moralismo di stampo nettamente socialista, che opera per rivendicare i diritti della classe lavoratrice contro un brutale attrito storico originato da un'evidente ingiustizia sociale, fenomeno visibile e duraturo, ma non per forza eterno, forse anzi addirittura avviato a svanire, a certe condizioni. Mentre registra il persistente scenario della rigida divisione di classe, rafforzata da frequenti guerre devastanti e robuste politiche a favore dei ricchi, Scalarini scorge nella nebbia fitta delle disparità di accesso alle risorse e di opportunità di scelte un nuovo edificio, impostato dalle fondamenta da ideologi e operai, tutti socialisti, riformatori e rivoluzionari. Ed è ai tanti poveri soggiogati e munti che lui, pressato da un'energica spinta emotiva e intellettuale, si rivolge, a loro e solo a loro, perché sollevino la testa.
Per arrivare alla mente dei rassegnati oppressi, peraltro spesso frastornati e semianalfabeti, Scalarini possiede un'arma straordinaria: il disegno, sotto la forma della caricatura, il mezzo primitivo e più plastico di comunicazione immediata, capace di tagliare fuori ombre e gradazioni e di puntare al sodo. Il suo, dunque, non può che essere un rigorismo intransigente, ostinato e severo ma non dogmatico, che vede il male e il bene su sponde diverse, perché, ragiona il vignettista, così storicamente è, non per ragioni metafisiche o dottrinali. Scalarini già da giovanissimo è impegnato a disegnare la leva della rivoluzione, calcando il piede dentro il terreno dello strozzinaggio in pace, della carneficina in guerra, della miseria endemica e dell'umiliazione infamante, inflitti sempre dagli stessi agli stessi. D'altra parte, come sostiene Mario De Micheli, uno dei suoi primi studiosi, un caricaturista non può preoccuparsi delle sfumature, ma deve colpire il bersaglio senza alcuna esitazione.
E Scalarini sull'*Avanti!* colpisce, colpisce duro. Anche, o forse soprattutto, quando sa che a pagare caro sarà lui. Difende scelte e ideali socialisti sempre, oltranzista tra i colleghi, con maggiore convinzione al momento del pericolo, quando lo squadrismo fascista già nel 1919 inizia a intimidire e ad aggredire gli oppositori, e poi anche quando sarà messo fuori gioco tra un confino e una scarica di botte e anche dopo, quando la partita della dittatura andrà esaurendosi, ma l'occhiuto potere non cesserà di vigilare e colpire appena possibile, come testimoniano le carte, recentemente depositate all'Archivio di Stato di Varese, che attestano frequenti controlli e relative disposizioni restrittive a suo danno da parte di prefetture e carabinieri. Con la persecuzione infinita ha pagato la sua presa di posizione contro l'ex collega Benito Mussolini, che non gli ha mai perdonato una drastica vignetta su di lui, definitiva già nel tagliente titolo *Giuda*, perché reo ai suoi occhi di aver tradito la causa socialista con l'adesione convinta all'interventismo in guerra.
Dava fastidio Scalarini al potere. Non solo al fascismo, che lui ha del resto combattuto apertamente, da subito, senza salvare un patto, un decreto o un discorso, ritenendolo la faccia cattiva del capitalismo rapace, mascherato da stato dell'ordine e della sicurezza. Scalarini era visto male anche dai governi liberali del primo ventennio del Novecento, a cui non ha risparmiato cri-

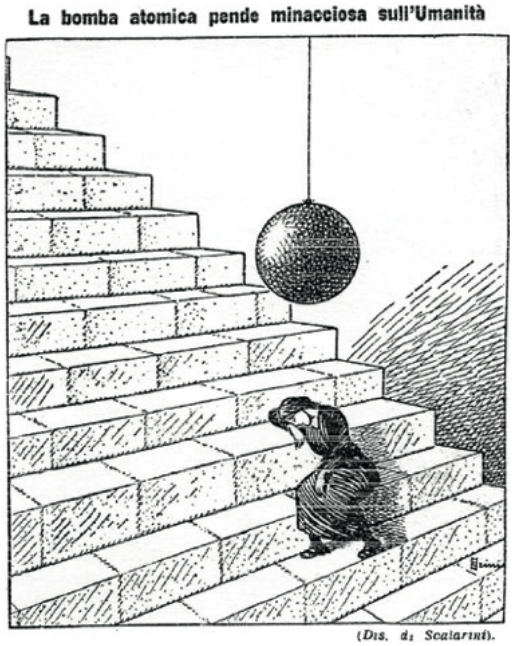
tiche e beffe, per avere pervicacemente stretto la mano ad affaristi e profittatori e messo ripetutamente all'angolo i lavoratori, dopo averli prima spremuti a dovere. Già la sua prima vignetta pubblicata sull'*Avanti!* in data 22 ottobre 1911 denuncia l'immediato vero effetto della guerra appena cominciata: il banchetto della "Delenda Tripoli" è per pochi fortunati, per tutti gli altri il caroviveri è l'unica certezza. Il suo bozzetto quotidiano non ha quasi mai inteso parlare a governanti e padroni. Non per debolezza o per superbia o per incapacità a tratteggiare soluzioni. Semplicemente perché da loro non si aspetta udienza, né pentimento per le sofferenze causate, né tantomeno interesse a cambiare direzione. Sarebbe stato fiato sprecato, e allora meglio lasciar perdere, pensa Scalarini, che invece è convinto che il vento della rivoluzione possa alzarsi e spirare dalla folta platea degli oppressi, interlocutori pressoché unici del suo pensiero.

L'artista disegna con implacabile precisione avidi ricconi, arditi militari, infantili re prepotenti, governanti scocciati; fa caricature di politici noti, di monsignori abbuffoni, di generali alteri, di anonimi industriali deformi, di giornalisti bugiardi e servi del potere, con l'intenzione di mettere a nudo chi dalle attività materiali e spirituali intende solo estrarre alte montagne di denaro, posizioni di egemonia e falsa dignità. L'idea non è nuova, ma la sua esecuzione di grande impatto. Presentando la cosiddetta classe dominante conformemente al modello diffuso tra i vignettisti, secondo il quale essa sfoggerebbe abbondanza in tutto, dal cibo al vestiario, dall'automobile alla casa, Scalarini però la spoglia di prestigio, mostrandone la bassezza morale fatta di indifferenza, di cinismo fino al disprezzo per l'indigente considerato una zavorra sociale, ma poi di fatto

QUEL GIUDA È MUSSOLINI

Qui sotto, *Guerra*, in *Codino Rosso*, 21 settembre 1946. Nella pagina accanto, *Giuda*, in *Avanti!*, 23 novembre 1914, e *La bomba atomica pende minacciosa sull'Umanità*, ne *La Domenica degli Italiani*, 23 dicembre 1945.

spremuto come un limone, e con tracotanza depredato di ogni bene. E, quando ritrae bambinetti gemebondi, laceri e consunti, dalle grandi teste e dal viso poco sveglio non è che voglia suscitare compassione nella parte benestante della società. No, per Scalarini né una vignetta indovinata, né una richiesta compassionevole potrà mai intenerire il padronato facoltoso. Per questo l'artista disegna su giornali destinati ai lavoratori (e a chi sostiene le loro cause), sempre riservati a un pubblico non governativo ma "sovversivo". Se è vero che il suo disegno è asciutto, essenziale, di pretto sapore agro per il tono beffardo e irriverente, è pur vero che è la vignetta con la donna protagonista che morde e provoca meglio chi se la trova davanti. La donna è la popolana, la figura della contadina di nero vestita, più madre che moglie, versata al pianto sommesso per i numerosi figli dalla culla alla leva che abitano la bicocca spoglia, fredda e buia che lei si ostina a tenere pulita. Una donna come mille, dunque, ma non piegata da quello che non considera ineluttabile destino. Nelle ripetute vicende belliche volute dagli uomini ha perso molto o quasi tutto, *in primis* i figli, massacrati da altri uomini chiamati nemici, sempre figli di un'altra madre, pensa lei. Per Scalarini è solo dalla donna che verrà la salvezza: la sua donna passata alla storia è quella raffigurata sempre sull'*Avanti!* il 5 agosto 1914 al centro della prima pagina, tra titoli cubitali che raccontano come l'ennesima guerra abbia avuto inizio. Scalarini mette mano all'arma della vignetta emozionale: unico vivente raffigurato, lei, la donna di età indefinita, accasciata sul cannone ancora fumante, patisce ma non trova interlocutori, ha quasi finito le lacrime (una sola grossa goccia sfiora il cannone), non urla, non chiede, sosta soltanto inerme, senza forze, mentre lontano infuria la cieca battaglia, uomini contro uomini, del tutto incuranti della sofferenza del genere femminile, che, salvo eccezioni, la guerra non la può proprio concepire. La svolta nella storia ha un corpo di donna: solo chi – per mesi e più volte – culla nel ventre un figlio può avere in odio la violenza gratuita dello scontro armato e costruire le condizioni per scaraventare fuori dalla storia la guerra. Sicché per Scalarini la pace non è un'utopia, perché dal tavolo delle decisioni di peso sociopolitico sono state tenute lontano le donne, cioè le mogli, le madri, le sorelle. Quella metà dell'universo che, fuori da ogni giudizio etico, genera la vita, la custodisce dalle origini alla sua fine, mettendosi naturalmente dalla par-



(Dis. di Scalarini).

te di chi attribuisce all'esistenza umana il valore di fine e mai di mezzo. Scalarini, instancabilmente, evoca altri sogni per l'umanità consociata come la pace e la giustizia, sogni che, lui ne è convinto, solo la donna presente al momento delle grandi decisioni della storia potrà realizzare.
Anche in età anziana, fiaccato dalle crudeli persecuzioni del regime e dall'orrore di un Secondo conflitto mondiale vissuto nel silenzio forzato, Scalarini, dal 1946 al 1948, affida alla matita un monito universale: la bomba nucleare no, mai più per carità, sarebbe la fine di tutto. Non la bomba atomica, ma la *tomba atomica*, come fulminava lui, inorridito all'idea di quel che sarebbe potuto accadere. La donna sfinita riposa ignara della spaventosa fine imminente, il soldato schiacciato dall'ordigno non verrà neppure inumato, giacerà abbandonato sopra la tomba: tutti sono morti per gli effetti devastanti della bomba e nessuno potrà dare dignitosa sepoltura al suo corpo. E allora il disegno si fa minaccioso, perforante le coscienze, icastico, memorabile.
Aveva proprio ragione il critico d'arte Emilio Zanzi, quando nel 1920, riconoscendo la sua particolare dote di sintetizzare al meglio nei pochi tipi disegnati un preciso pensiero, scriveva che Scalarini è «monotono», ma le sue caricature sono «veleno». E per quanto i suoi disegni siano oggi forse poco conosciuti, il suo arrotato messaggio politico andrebbe meglio custodito, perché il suo segno racconta il domani, come nient'altro.

Angela Lischetti

DIRETTORE D'ECCEZIONE
Nella pagina accanto, Gianni Rodari, a cui il Partito comunista italiano affida la creazione e direzione del *Pioniere*.

QUANDO IL PCI SI CONVERTÌ AI COMICS: IL CASO DEL *PIONIERE* (1950-1962)

FALCE E FUMETTO

DOPO IL FALLIMENTO DEI TENTATIVI DI OSTEGGIARE LA "MODA AMERICANA" ANCHE LA SINISTRA SI ADEGUÒ

di GIULIA SPADARO

Nel secondo dopoguerra si assiste in Italia a un vero e proprio boom dei *comics* – che, come è noto, nascono e si diffondono negli Stati Uniti – in un quadro generale in cui l'influenza di modelli e stili di vita d'oltreoceano e la presenza dei derivati prodotti culturali si avvertono come fenomeni rilevanti, tali da interrogare, oltre che il mondo della cultura, anche le diverse famiglie politiche. Nei primi anni Cinquanta il Partito comunista italiano è in prima linea nel tentare, senza successo, di fermarne l'avanzata, esprimendo la propria ostilità nei confronti dei fumetti, ritenuti perlopiù diseducativi, violenti e immorali, ma, soprattutto, poiché *americani*, ovvero in grado di trasferire nella cultura e nel costume italiani valori capitalistici e imperialistici. Trattandosi però di un genere molto amato e popolare, difficilmente un partito come quello comunista può eludere la questione e al suo interno se ne dibatte a lungo. Ci sono coloro i quali, come Marisa Musu e Gianni Rodari, propongono di slegare la forma – vale a dire il linguaggio per immagini e didascalie – dal contenuto, che nelle produzioni americane risulta, a loro avviso, immorale. D'altra parte però i fumetti vengono letti avidamente dai ragazzi che non sono disposti a rinunciarvi. È possibile dunque realizzare fumetti "positivi", che anziché assecondare l'evasione spingano a intervenire nella realtà? Secondo molti no. Questa, per esempio, è la posizione di Nilde Iotti che, convinta dell'impossibilità di separare la forma dal contenuto, giudica negativamente il genere di per sé. Resta il fatto che nelle riviste promosse dal PCI, i fumetti iniziano a essere pubblicati e successivamente anche utilizzati per obiettivi propagandistici; e infine, seppur con alcune riserve, accettati.

Il *Pioniere*: un giornale diverso da tutti gli altri

È nel pieno del dibattito sui fumetti che il *Pioniere* vede la luce. Gianni Rodari e Dina Rinaldi, due personalità d'eccezione, sono chiamati a dirigere un settimanale illustrato per ragazzi, edito dall'As-

sociazione Pionieri d'Italia (organizzazione giovanile legata al Partito comunista), che possa al tempo stesso intrattenerli ed educarli. L'impostazione ideologica del *Pioniere* non sarà comunque mai molto rigida: si punta su valori come la pace, la libertà e la democrazia, con l'intento di trasmetterli ai più giovani. Quello che è ormai chiaro a tutti è che non si può trattare di un giornale privo di fumetti, perché altrimenti i ragazzi non lo prenderebbero neppure in considerazione. Così, nel primo numero del *Pioniere*, uscito il 3 settembre 1950, i fumetti ci sono, anche in copertina. Sarà un giornale diverso rispetto a tutti quelli pubblicati nell'Italia del tempo. Il suo obiettivo primario è quello di educare i suoi lettori, di farli riflettere e di spingerli all'azione, al contrario della stampa cattolica e di quella commerciale, divulgando sani principi. Questa linea di intenti riguarda anche i fumetti, che devono essere utilizzati in maniera specifica, contrapponendosi a quelli di matrice e di sapore americani, e proponendo un contenuto di tipo diverso, slegato dalla "forma", in grado di parlare ai giovani di problemi reali.

Pur essendo dotato di mezzi modesti, il *Pioniere* riesce a mettere in campo un progetto ambizioso e valido, mantenendo sempre aperto il dialogo con i suoi lettori e mostrandosi particolarmente attento alle loro esigenze e opinioni. Il proposito è quello di rivolgersi ai ragazzi di tutta Italia, ma la diffusione rimarrà abbastanza limitata, così come anche la tiratura, soprattutto se messa a confronto con quella di altri giornali per l'infanzia del tempo; il giornale, del resto, non è venduto in edicola ma tramite un sistema di abbonamenti, spesso pubblicizzato dai Pionieri stessi. Da qui una serie di difficoltà economiche, che accompagneranno il *Pioniere* per tutti gli anni della sua pubblicazione, e con cui la redazione dovrà costantemente confrontarsi. Nonostante ciò, il periodico cercherà sempre di migliorarsi e arricchire i suoi contenuti, diversificandoli in base all'età dei lettori, dagli otto ai quattordici anni. Nelle sue pagine trovano quindi spazio fumetti pensati per un pubblico articolato, alternando così quelli destinati ai bambini e quelli rivolti ai ragazzi. Una seconda differenziazione riguarda le storie che hanno come protagonisti personaggi fissi, la cui presenza all'interno del giornale è costante, e quelle invece indipendenti e autoconclusive. Le figure principali dei racconti sono generalmente bambini e ragazzi che riescono a guadagnarsi l'ammirazione e il rispetto degli adulti, dai quali faticano a trovare considerazione, con il loro coraggio e la loro determinazione. Un segno di grande fiducia nei più giovani, che si vuole rendere consapevoli del ruolo che possono giocare e spingerli a credere nelle loro capacità.

Qui sotto, *Cipollino e i suoi amici*, in *Pioniere*, a. I, n. I, 3 settembre 1950.
Nella pagina accanto, copertina del *Pioniere*, a. V, n. 17, 25 aprile 1954.

Storie a fumetti rivolte ai più piccoli: Cipollino e Chiodino

Cipollino e Chiodino sono senza dubbio i due personaggi più noti del *Pioniere*, non solo in Italia ma anche all'estero. Il primo, creato da Gianni Rodari e disegnato da Raul Verdini, compare fin dal numero d'esordio del giornale e riscuote da subito un grande successo. Cipollino è un personaggio dalle sembianze vegetali, le sue avventure sono ambientate in un mondo immaginario di frutta e verdura, dove sono trasposti problemi e temi della vita reale, nonché vizi e virtù della società italiana. I destinatari di queste storie sono i bambini più piccoli, a cui si vogliono trasmettere messaggi di libertà e la necessità di lottare contro le ingiustizie, benché l'ambientazione sia collocata nella dimensione dell'immaginario.

Le tavole di Cipollino non sono proposte sotto forma di fumetti veri e propri, si utilizza invece la formula delle favole a quadretti – inaugurata nel 1908 dal *Corriere dei Piccoli* e molto popolare in Italia –, per cui i *balloons* vengono sostituti da didascalie di ottonari a rima baciata. La presenza delle immagini, sempre a colori, risulta fondamentale poiché, trattandosi di favole a quadretti, l'elemento visivo riveste un ruolo primario per la comprensione stessa della storia. Inoltre, essendo rivolte ai bambini più piccoli, il colore e le immagini costituiscono un forte elemento attrattivo. Cipollino si configura come un leader, un capobanda: è un bambino intraprendente, sempre pronto ad aiutare i suoi amici e gli abitanti del villaggio a combattere le ingiustizie e i soprusi dei prepotenti. Non si arrende mai di fronte alle difficoltà, riesce a superare le avversità che gli si presentano davanti grazie al suo spirito di iniziativa e alla sua perseveranza. Il messaggio ai lettori è chiaro: anche loro, come Cipollino, devono lottare contro le difficoltà per raggiungere i propri obiettivi, non perdendosi mai d'animo.

L'altro personaggio simbolo del *Pioniere* è Chiodino, le cui storie sono scritte da Marcello Argilli e Gabriella Parca, e illustrate da Vinicio Berti. Le origini di Chiodino, «un bambino di ferro con il cuore d'oro», ricordano quelle di Pinocchio: egli viene infatti creato in laboratorio dal professor Pilucca,

un vecchio scienziato che sentendosi solo decide di dar vita a un "figlio meccanico". Inizialmente nelle avventure di Chiodino, pubblicate sul *Pioniere* a partire dal numero 50 del 1952, è il testo a ricoprire un ruolo primario, ma con il passare degli anni si darà vita a dei veri e propri fumetti. Le sue storie, come quelle di Cipollino, hanno lo stesso target di riferimento, e anche i messaggi trasmessi sono i medesimi. Chiodino è accompagnato nelle sue avventure da Pilucca e da Perlina, la sua migliore amica, che considera al pari di una sorella. Anche Chiodino si fa paladino contro le ingiustizie ed è sempre pronto a sostenere i suoi amici, a loro volta disposti ad aiutarlo quando si trova nei guai ed è vittima di prepotenze. I temi trattati sono anche qui legati all'attualità; la differenza principale rispetto alle storie di Cipollino risiede nell'ambientazione: il mondo in cui si muove Chiodino è quello reale, non immaginario, le sue avventure lo portano in luoghi lontani ed esotici, tra cui l'America e l'Africa, per affrontare tematiche legate all'ambiente specifico, come ad esempio il razzismo o la lotta per la libertà. Non solo, Chiodino si spinge ancora oltre, raggiungendo persino lo Spazio. La scienza è infatti uno dei temi principali delle sue storie – lo stesso protagonista ne è frutto – e viene considerata positivamente se messa al servizio dell'uomo e del progresso, permettendo al bambino meccanico di compiere numerosi viaggi interplanetari.
Chiodino e Cipollino sono dunque due personaggi affini: entrambi si battono contro le angherie dei prepotenti, aiutano i più deboli e bisognosi, sono amici fedeli, capaci di mostrare solidarietà nei confronti degli altri; ugualmente si oppongono alla guerra e sostengono fermamente la pace e la libertà. Il compito dei bambini, lettori di questi fumetti, non è solo

di prendere esempio dai comportamenti dei loro eroi, ma anche di diffonderne valori e messaggi.

Storie a fumetti rivolte ai ragazzi: dalla Resistenza al razzismo

Le storie autoconclusive e quindi indipendenti tra loro appartengono a generi diversi e si rivolgono a un pubblico d'età più alta. Il legame con la realtà è fondamentale: il *focus* è infatti posto su vicende della storia recente e sui problemi sociali dell'Italia del tempo, che i protagonisti di queste storie sono chiamati ad affrontare, restando fedeli ai valori che il giornalino intende trasmettere.
Alla Resistenza, argomento molto caro al Partito

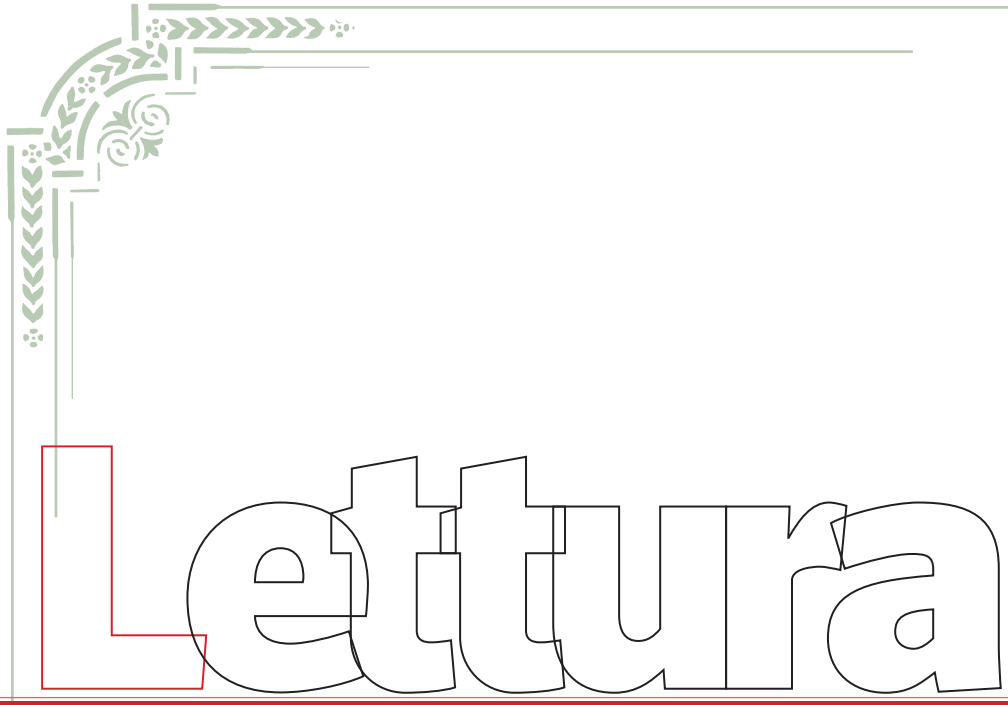
PER I PIÙ PICCOLI
Qui sotto, *Le avventure di Chiodino*, in *Pioniere*, a. III, n. 51, 28 dicembre 1952.

comunista, sono dedicati numerosi fumetti. L'obiettivo è quello di far conoscere questa pagina di storia ai giovani lettori e far comprendere loro il costo in vite della lotta per la Liberazione e della guerra partigiana, che non deve essere dimenticato. La Resistenza è messa in scena senza filtri, in maniera cruda, con la proposta di storie che si riferiscono dunque a fatti realmente accaduti, i cui protagonisti sono personaggi di fantasia, spesso giovani.

A farsi centrali nei fumetti sono anche questioni legate al mondo del lavoro: si denunciano soprattutto le condizioni spesso precarie in cui si trovano a lavorare gli operai e le ingiustizie che devono subire. Non mancano neppure riferimenti alla questione meridionale e alla mafia. Trova poi spazio anche il tema del razzismo, fermamente denunciato dal *Pioniere* intento a infondere messaggi di uguaglianza e solidarietà. Le storie che trattano questa tematica sono ambientate negli Stati Uniti, che, nella visione del giornale, si ergono quale patria del progresso e della democrazia, quando invece sono il Paese in cui è in vigore la segregazione razziale. Emerge così con evidenza l'antiamericanismo del giornale, che si collega alla denuncia del militarismo e della falsa democrazia statunitense, paragonata addirittura al regime fascista, come ha evidenziato Juri Meda in *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)* (Macerata, EUM, 2007).

Il *Pioniere* interrompe le sue pubblicazioni come testata autonoma nel 1962. La causa della chiusura è la scarsa diffusione, da sempre un problema per il giornale. Seppur breve, tuttavia, l'esperienza del *Pioniere* rappresenta un interessante tentativo di proporre un tipo di giornale "impegnato", conciliando elementi d'evasione e altri volti a trasmettere una serie di ideali e a sollecitare la riflessione e il senso di responsabilità del suo pubblico: un'impostazione decisamente originale rispetto ai giornali per i ragazzi dell'epoca. Tanto più conta che si sia scelto, in questo orizzonte comunicativo, il linguaggio, controverso ma sempre efficace, del fumetto.

Giulia Spadaro



LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

I RAPPORTI TRA RAFFAELE MATTIOLI E CURZIO MALAPARTE

STRAVAGANTE SODALIZIO

AVEVANO QUASI NULLA IN COMUNE SALVO L'AVER PARTECIPATO COME VOLONTARI ALLA GRANDE GUERRA, MA LO SCRITTORE FREQUENTÒ LA CASA DEL BANCHIERE ILLUMINATO E GLI INVIÒ CON DEDICHE I SUOI LIBRI…

di SANDRO GERBI

È legittimo domandarsi in base a quale arcana congiunzione astrale un soggetto camaleontico, narcisista e cinico come Curzio Malaparte (Prato, 1898-Roma, 1957), abbia potuto avere per decenni rapporti cordiali con una persona olimpica e dalla dirittura morale indiscussa come il capo della Banca Commerciale Italiana (COMIT), Raffaele Mattioli (Vasto, Chieti, 1895-Roma, 1973). Per di più, antifascista quest'ultimo, senza tentennamenti; dannunziano e fascista acceso, almeno nei primi anni del regime, lo scrittore pratese (poi comunque, dopo il '45, anti-antifascista). E se non bastasse: Mattioli fedelissimo a Benedetto Croce (se non politicamente, certo culturalmente); antiliberale viceversa Malaparte, quindi anticrociano.
Una disistima ricambiata dal filosofo napoletano, il quale da un lato non lo menziona mai nella sua quarantennale rivista *La Critica* (nemmeno come Curzio Suckert), dall'altro nei suoi *Taccuini di lavoro* ne demolisce brutalmente il popolare *Kaputt* (Napoli, Casella Editore, 1944), dedicato all'agonia dell'Europa in guerra fra il 1941 e il 1943: «Lettura di un volumaccio di C. Malaparte per la curiosità di penetrare nella mente e nell'animo dell'autore; dove mi pare che non ci sia niente» (19 novembre 1944).
Alla luce di questi fatti, i due protagonisti della nostra storia non sembravano proprio fatti l'uno per l'altro. A parte l'amore per la letteratura, una sola esperienza li accomunava veramente, e cioè l'essere stati compagni d'armi durante la Grande guerra: giovanissimi volontari entrambi e feriti entrambi (Mattioli con una offesa permanente al braccio sinistro, Malaparte con danni gravi ai polmoni per i gas re-

Qui sotto, Casa Mattioli, "le notti di Via Bigli", Milano, 1934; da sinistra, Raffaele Mattioli e la moglie Lucia, Gino Scarpa, Sergio Solmi, Arrigo Cajumi e, in primo piano, Antonio Pescarzoli (Archivio storico Intesa Sanpaolo, fotografia di Antonello Gerbi).

spirati durante una battaglia in Francia, nell'estate del 1918).

Ma poteva tutto ciò bastare? Difficile pensarlo. Per spiegare il loro legame occorre quindi risalire specialmente al carattere di Mattioli: estroverso, attratto dalle compagnie eccentriche e dotato di «ironia temprata a pazienza» (Riccardo Bacchelli). Lo conferma la figlia Letizia (in arte Letizia Fortini), che – in un suo leggiadro libretto (*Mio padre e altri amici*, Firenze, Edizioni Pananti, 1992) – ricorda una visita di Malaparte a Roma, nell'estate del 1944: «In casa mi era parso d'intuire un certo allegro scetticismo circa le sue ideologie politiche». Frase concisa, ma eloquente, a conferma dell'ecumenismo del padre, le cui frequentazioni spazieranno da Croce a Togliatti.

Se però si rimane per un momento ancora sul terreno delle testimonianze personali, imprescindibile è quella che si deve alla penna di Riccardo Bacchelli, gran sodale di Mattioli. L'autore del *Mulino del Po* dedica a Malaparte due pagine (su quaranta) di uno dei suoi scritti oggi più conosciuti, *Le notti di via Bigli*, pubblicato nel 1970 in occasione del settantacinquesimo compleanno del banchiere. Sono le celebri serate milanesi di cui parla a lungo, in un suo ricordo di Mattioli, pure il letterato e poeta Sergio Solmi, responsabile dell'Ufficio legale della COMIT, "cliente abituale" dell'appartamento di Via Bigli 15 in quanto amico strettissimo di Raffaele («per me un fratello maggiore»).

Quei notturni «convegni amichevoli», racconta Bacchelli, si svolsero dal 1927 fino all'agosto 1943. Con maggiore regolarità, aggiunge Solmi, fra il '30 e il '33, ogni lunedì, con vere e proprie riunioni di redazione – quando Mattioli aveva resuscitato una storica rivista letteraria (*La Cultura*), cedendola poi a Giulio Einaudi con relativo logo dello struzzo. Ma gli incontri erano continuati anche dopo, «naturalmente a più lunghi intervalli di tempo». E si erano intensificati «negli anni della guerra, con le famiglie sfollate, fino a che l'appartamento di Raffaele andò distrutto nei grandi bombardamenti dell'agosto 1943».

Mattioli – è di nuovo Bacchelli a commentare – conosceva e praticava, da «gran lavoratore», «l'arte di riposare», dando sfogo a un «bisogno psicologico, quasi fisiologico, di allentare la stretta» rispetto all'arida quotidianità della Banca. In che modo? Discutendo in libertà, scherzando con i presenti e giocando a scopone. Scorrono così nelle pagine di Bacchelli aneddoti gustosi su una variopinta folla di letterati, economisti, politici e via dicendo: quale più quale meno tormentato dal regime oppressivo dell'epoca, tutti però in sintonia con la "civiltà" del padrone di casa. Cito solo qualche nome, alla rinfusa: Angelandrea Zottoli, Piero Sraffa, Ugo La Malfa,

Adolfo Tino, Giovanni Malagodi, Gino Scarpa, Giovanni Titta Rosa, Gigiotti Zanini, Giuseppe de Finetti, Gino Doria, Federico Chabod, Francesco Flora, Antonello Gerbi, Nino Levi, Giorgio Di Veroli.

Tra gli *habitués* – quando non si trovava all'estero oppure in carcere o al confino – c'era anche lo «spaccone» e «smargiasso» Curzio Malaparte (*sic*, Bacchelli). Lo conferma Sergio Solmi: «Qualche volta arrivavano Longanesi o Malaparte, che spesso incrociavo davanti alla porta in attesa che il suo levriero francese facesse il bisognino per poi salire le scale».

Con o senza cane, Raffaele non disdegnava di ospitare nella sua magione Curzio Suckert, che Bacchelli includeva nella categoria degli «stravaganti»: «Mattioli li ascoltava anch'essi con quella stessa curiosità dall'apparenza acquiescente e quasi neghittosa, che li incitava ed eccitava a spiegarsi in tutto l'esser loro». D'altronde, «il versatile Malaparte, quando parlava in confidenza, mostrava qualità di intelligente penetrativa semplice e concreta». Ad esempio, reduce a fine 1942 dal fronte russo meridionale (quale inviato del *Corriere della Sera*), aveva previsto che, se i tedeschi non avessero risolto «la guerra prima di un altro inverno, l'Asse aveva già perduta la partita». Conclude Bacchelli: «il Malaparte quella notte fu indovino», aggiungendo poi, quasi a voler metter le mani avanti, «*senza voler con questo giudicar l'uomo né lo scrittore*» (corsivo mio). Avrebbe potuto essere maggiormente severo se solo avesse voluto "vendicarsi" – ma non era, quel saggio sulle serate di Via Bigli, la sede più adatta – per la stroncatura di un suo romanzo, pubblicata da Malaparte nel 1943 sulla propria rivista, *Prospettive*. Il "perfido" pratese aveva infatti proclamato: Bacchelli «ha l'ambizione di raccontare, e non ne ha il dono. In lui è vano sperare ricchezza di fatti, di cose, di sentimenti: non c'è romanzo meno romanzo del suo ultimo *Fiore della Mirabilis*», sul fallimento della vocazione artistica di un giovane versiliese.

Ciò detto, vorrei ora cercare di ricostruire la storia della relazione fra Mattioli e Malaparte, in parte avanzando ipotesi, in parte ricorrendo a documenti d'archivio: che non sono molti, ma portano in dote il fatto di essere inediti.

Come e quando il banchiere e lo scrittore si siano conosciuti, non è chiaro. Forse tramite Piero Gobetti (Torino, 1901-Parigi, 1926), che fin dall'estate del '22 ebbe contatti, amichevoli sia pur dialettici, con il fascista *in pectore* Malaparte, iscrittosi nel settembre di quell'anno al Partito nazionale fascista (e cacciato nel 1931, quando era direttore de *La Stampa*). Tanto è vero che il giovane editore torinese pubblicò nel 1925 – preceduto da una propria nota critica – il volume malapartiano *Italia barbara*, che in modo a volte confuso ed esagitato sollecita l'adesione dei giovani italiani a quel fascismo «integrale» rifiutato persino dal duce. A sua volta Mattioli in quegli anni visitò spesso Gobetti a Torino (*sic*, Solmi). Va aggiunto che dal 1° gennaio 1927 Malaparte divenne il responsabile della redazione romana (e

Nella pagina accanto, Raffaele Mattioli in abito da cerimonia, anni Cinquanta (Archivio storico Intesa Sanpaolo, fotografia di Antonello Gerbi). Qui sotto, Curzio Malaparte a Ischia.

dal marzo 1928 condirettore) del settimanale *La Fiera Letteraria* (poi *L'Italia Letteraria*), finanziato alle origini anche da Raffaele.

Nel 1928 spunta il primo documento che comprova l'esistenza di una frequentazione tra i due. Si tratta della dedica dello scrittore a Mattioli di un libro il cui titolo è diventato un'espressione corrente nella nostra lingua: *L'Arcitaliano. Cantate di Malaparte* (Roma, La Voce - Anonima Editrice, 1928), ovvero testi poetici tra il colto e il vernacolare, con sfumature sarcastiche che secondo alcuni critici lambiscono lo stesso Mussolini. Questo il testo della dedica: «all'amico Mattioli / con tutta cordialità / Malaparte». L'abbreviazione della data è alquanto audace, visto il destinatario, «Milano XII-VI» (da interpretarsi come "dicembre 1928, anno VI dell'Era Fascista").

Seguiranno – fra il 1931 e il 1949 – altri sei libri con dediche analoghe, a volte più personalizzate (ringrazio di cuore la famiglia del banchiere per avermele fatte pervenire): *Technique du coup d'État* (Paris, Grasset, 1931): «al caro Mattioli / con affettuosa cordialità / Malaparte / Parigi 24 luglio 1931»; *Le bonhomme Lénine* (Paris, Grasset, 1932): «all'amico Mattioli / uomo di lettere e di cifre / cordialmente / Malaparte / Parigi 5 luglio 1932»; *Fughe in prigione* (Firenze, Vallecchi, 1936): «all'amico Raffaele Mattioli, / queste serene testimonianze / di una dolorosa stagione, che mi è cara, / affettuosamente / Malaparte / Forte dei Marmi / Settembre 1936»; *Sangue* (Firenze, Vallecchi, 1937): «al caro Mattioli / con grata e affettuosa cordialità / questi miei globuli rossi / Malaparte / Roma 10 luglio 1937 / Largo Sallustiano 41»; *Il battibecco* (Roma, Aria d'Italia, 1949): «al mio caro Raffaele Mattioli / queste rime toscane / affettuosamente / il suo / Curzio Malaparte / Milano 3 Agosto 1949»; *Storia di domani* (Roma, Aria d'Italia, 1949): «a Raffaele Mattioli / perché rida del nostro avvenire / affettuosamente / il Suo Malaparte / Milano / 3 agosto 1949». Da notare una totale assenza di dediche fra il 1937 e il 1949, laddove proprio in quell'arco di tempo Malaparte aveva pubblicato i suoi due libri di maggiore successo: nel '44 il già citato *Kaputt* e, a fine '49, l'ancor più "scandaloso" *La pelle* (Roma, Aria d'Italia), sulla vita infernale nella Napoli appena occupata dagli americani (ottobre '43), opera messa all'Indice un anno dopo dal Santo Uffizio. Lacune piuttosto sorprendenti, su cui mi soffermerò alla fine.

A documentare ulteriormente il rapporto fra Malaparte e Mattioli, sopravvivono nell'Archivio storico Intesa Sanpaolo quattro cordiali lettere o cartoline postali inviate dallo scrittore al banchiere: una del 1931 (piena di entusiasmo per il successo in Francia del suo nuovo libro, *Technique du coup d'État*), due del 1932 (auguri di Natale e richiesta di una presentazione a Piero Sraffa), e la quarta del 1937 (Mala-

AMICI DI UNA VITA
Nella pagina accanto, Raffaele Mattioli e Antonello Gerbi su un terrazzo interno della COMIT, Milano, primi anni Trenta (Archivio storico Intesa Sanpaolo, autoscatto di Antonello Gerbi). Qui sotto, Raffaele Mattioli e Giovanni Malagodi, Milano, 1934 (Archivio storico Intesa Sanpaolo, fotografia di Antonello Gerbi).

parte sollecita annunci pubblicitari della COMIT per la sua neonata rivista, *Prospettive*: richiesta soddisfatta). Da segnalare che il pratese dà normalmente del «Lei» a Raffaele, il quale invece utilizzava il «tu» con chiunque. A questi documenti si aggiunge – sempre conservata all'Archivio storico Intesa Sanpaolo – una nota dell'avvocato palermitano Erminio Locastro per Mattioli (Milano, 19 dicembre 1946), in cui si parla del rinvio di una sua deposizione a difesa di Malaparte, «imputato fra l'altro di avere accumulato un vistoso patrimonio durante il regime fascista». Qualche cenno al ruolo di Mattioli nella concessione di un mutuo di 100mila lire (da parte della COMIT, nel 1935) per acquistare la sua villa di Forte dei Marmi è reperibile in vari documenti pubblicati dalla sorella dello scrittore, Edda Ronchi Suckert. In ogni caso Malaparte, che aveva rinunciato ai benefici dell'«amnistia Togliatti» (22 giugno 1946), fu assolto con formula piena per non aver commesso il fatto.

Nelle agende di Mattioli si registra una sola visita dell'autore di *Kaputt* in Piazza della Scala, qualche anno più tardi, ovvero il 18 giugno 1953. A conferma del fatto che nel secondo dopoguerra gli incontri diretti fra di loro erano stati pressoché inesistenti, almeno a Milano. In compenso, è probabile si fossero sentiti ogni tanto al telefono, essendo di pubblico dominio la netta predilezione di Mattioli per questo mezzo di comunicazione quale *instrumentum regni*.

Vorrei concludere con un curioso aneddoto familiare, che risale al settembre 1948, circa quattro mesi dopo che la nostra famiglia era rientrata dal Perù (dieci anni prima, Raffaele aveva favorito la partenza dall'Italia di mio padre Antonello, capo dell'Ufficio Studi della Banca, per evitargli di finire sotto le forche caudine delle leggi antiebraiche). L'aneddoto ha a che fare con i libri che Mattioli riceveva di continuo da amici e conoscenti, come Benedetto Croce, Luigi Salvatorelli, Adolfo Omodeo, Riccardo Bacchelli e molti altri, cui si aggiungevano quelli di vari editori, giunti in dono o acquistati in più copie per sostenerli. Cito solo i volumi delle Edizioni di Storia e Letteratura (di don Giuseppe De Luca), della gloriosa Sansoni (di Federico Gentile), di Aldo Martello, Fulvio Rossi, Alberto Tallone, delle Edizioni Scientifiche Italiane, Laterza, Einaudi, all'Insegna del Pesce d'Oro-Scheiwiller, ecc. Quanto agli argomenti trattati, c'era di tutto: romanzi, libri di economia, storia moderna, storia economica, teoria politica, filosofia, critica letteraria, arte (compresa l'arte tipografica) e via dicendo. I volumi che non gli interessavano li sistemava su un lato della sua lunga scrivania in ciliegio oppure su un grande tavolo rotondo, collocato accanto al caminetto dell'ufficio prospiciente Piazza della Scala, per poi farli ritirare settimanalmente dai commessi e sistemare altrove.

Antonello – in quanto partecipe della cerchia più stretta del banchiere – era sollecitato ad approfittarne, ma non esagerava, perché già allora i suoi scaffali erano stracolmi. Selezionava abitualmente tito-

li che pensava potessero servire ai propri studi: con piena soddisfazione di Mattioli, lieto di affidare a mani congrue parte di quella babele cartacea.
Dunque, il 25 settembre del 1948 il capo dell'Ufficio Studi schedava e formalmente annetteva alla propria biblioteca una copia della prima edizione di *Kaputt*, reperibilissima anche oggi sul mercato a prezzi vili a causa dell'immediato grande successo e delle numerose ristampe. La scheda da lui battuta a macchina dice solo: «Dono Raffaele Mattioli». Il che non chiarisce se fu un regalo volontario oppure se mio padre semplicemente lo "pescò" fra i libri scartati dall'amico. A favore della prima ipotesi vi è il fatto che si era nel 1948, ormai quattro anni dopo l'uscita di *Kaputt*.
Forse Mattioli ritenne istruttiva che il "reduce" Antonello si abbeverasse alle pagine cruente e immaginifiche di Malaparte sul fronte orientale, tra il '41 e il '43. Ricordo solo il muto nitrito delle teste terrorizzate e irrigidite di un centinaio di cavalli morti, affioranti dalle acque ghiacciate del lago Ladoga; o la dolente processione delle donne ebree, sfruttate brutalmente dai nazisti come prostitute e dopo poche settimane fucilate; o ancora, i «venti chili di occhi umani», strappati ai nemici e conservati in un paniere di vimini dal dittatore croato, Ante Pavelić. Voleva forse Mattioli che mio padre, attraverso la lettura di *Kaputt*, percepisse il sapore cruento di una guerra seguita da un luogo remotissimo come il Perù? Difficile dirlo, tanto più che – come sostiene Milan Kundera (in *Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009) – quel libro «non è un reportage; è un'opera letteraria, la cui intenzione estetica è così potente, così manifesta che un lettore sensibile la esclude spontaneamente dal contesto delle testimonianze fornite dagli storici, dai giornalisti, dai politologi e dai memorialisti». Eppure, non si può eliminare la seconda ipotesi: ovvero che *Kaputt* fosse giunto tra le mani di Mattioli per vie imperscrutabili e che lui avesse semplicemente deciso di disfarsene. Dopodiché mio padre se ne sarebbe impossessato per semplice curiosità. Di certo per Raffaele non si trattava di un doppione da scartare: difatti, tra i suoi libri rimasti oggi in famiglia, non figurano né *Kaputt* né *La pelle* (e nemmeno fra quelli versati alla Biblioteca Comunale di Vasto). L'enigma sembra dunque destinato a rimanere irrisolto.

Sandro Gerbi

[Rielaborazione di un intervento tenuto al Convegno L'eredità di Raffaele Mattioli nel 50° della scomparsa*, svoltosi a Milano presso il Centro Congressi Fondazione Cariplo il 30 novembre 2023].*

ACCOLTA IN ARCADIA
Nella pagina accanto, Benigno Bossi (attr.), *Ritratto di Francesca Manzoni Giusti*, acquerello, inchiostro e matita su carta, metà XVIII secolo, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

GRANDI LETTERATURE DIALETTALI D'ITALIA: LA MILANESE

VERSI SOTTO LA MADUNINA

UN PROGETTO PER RECUPERARE ALLA CULTURA ITALIANA LA FITTA TRAMA DI TRADIZIONI LOCALI

di SILVIA MORGANA

Francesca Manzoni (sì, apparteneva alla stessa famiglia di Alessandro, originaria del Lecchese), accolta in Arcadia col nome di Fenicia Lampeatica, fu tra i rifondatori dell'Accademia dei Trasformati, "incubatore" dell'Illuminismo lombardo prima dell'Accademia dei Pugni in casa Verri. Francesca morì di parto nel 1743, a poco più di trent'anni, lasciando una notevole produzione italiana a stampa. Rimase inedita e sconosciuta invece la sua opera in milanese, a cui alludeva Carlo Antonio Tanzi in una bosinata («anch la Manzona / l'ha scritt in lengua buseccona»). Ora però possiamo gustare una delle sue «baltraminate» autografe, *L'apparenzia* (1734), pubblicata, tradotta e commentata da Felice Milani ne *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi* (a cura di Silvia Morgana, Roma, Salerno editrice, 2022). Nei suoi componimenti dialettali la Manzoni assume la maschera di Baltramina, portavoce della poesia milanese nel teatro di Carlo Maria Maggi, ma trasformandola in emblema della donna letterata del suo tempo, e ne *L'apparenzia* riprende il tema maggesco del contrasto tra verità e apparenza, che è proprio della commedia ma anche della vita. Eccone un assaggio, dove la satira della Manzoni si focalizza sulla signora che vuole apparire «modell del galant e del bell», ma che «a vedella alla sira, o alla mattina, quand la va in legg ["letto"], o che la lava sù, l'è giust on spagurasg»:

Come la 's lava el volt
la lassa in del cadin tutt i bellezz,
  e ghe va sgiò 'l spegasg,

con che l'eva stoppæ
di vairoeul i boggiatter
e i cresp, che i agn gh'àn fæ.
La toeu via 'l parrucchin, e s'al ghe resta
la piazza inscì spazzæda,
che a cuntà i sò cavij no 's passa 'l dú,

e mì pensi ch'al sia
  manch biott on morigioeu domà nassú.
(vv. 190-200)

[Trad.: *Come si lava il volto, lascia nel catino tutte le bellezze e le scende l'impiastro, con cui aveva tappato i buchi del vaiolo e le crespe che le hanno fatto gli anni. Si toglie il parrucchino e le resta la piazza così spazzata, che a contare i suoi capelli non si supera il due, e io penso che sia meno nudo un topolino appena nato*.]

E gli uomini? Fanno anche di peggio delle donne, dice la Manzoni, pur di apparire quello che non sono in realtà:

Quel vegg voeur toeù mié,
e parchè l'è on trippé, l'à gran pagura
che nessuna le voeubba,
par quest da parì gioven el parcura;
cont on bell parruccon
al quarcia sù la goeubba;
al gh'à i oeugg, che palpigna e semper piansg,
pass e mægher i sguansg
pussé che ne on fich sech; pur al s'ingegna;
al se porta in gaioffa
on zendæ verdesin par sugà i oeugg,
al fa la barba almanch trè voeult al dì,
e al se lava el mostasg con on'acquetta
che fa buttà la pell morbeda e netta.
Al se strensg poeù sù i pé,
  che 'gh tromenten di cai e della gotta,

cont on pæra de scarp curt e striæ
che tanto strengg no liga sù el massé
on fass de fen, ch'al porta via dal præ.

Værj parfumm suævv
el ten adoss, che se n'al fass inscì
partutt d'odor de piægh el morbarævv.
(vv. 243-265)

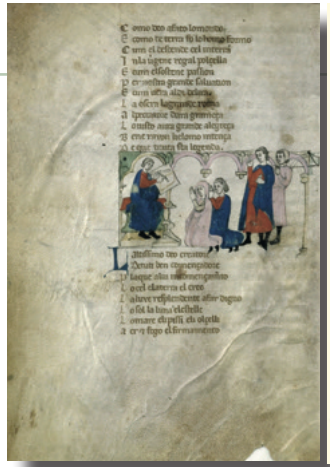
[T.: *Quel vecchio vuole prendere moglie, ed essendo un goffo ha una gran paura che nessuna lo voglia, per questo procura di sembrar giovane; con un bel parruccone copre la gobba; sbatte le palpebre e gli lacrimano sempre gli occhi, ha le guance grinzose e magre più che un fico secco; eppure si ingegna; si porta in tasca un fazzoletto verdolino per asciugare gli occhi, fa la barba almeno tre volte al giorno, e si lava la faccia con un'acquetta che rende la pelle morbida e pulita. Si comprime poi i piedi, che soffrono di calli e di gotta, con un paio di scarpe corte e striate, che tanto stretto il contadino non lega un fascio di fieno, che porta via dal prato. Si tiene addosso vari profumi soavi, perché, se non facesse così, ammorberebbe dappertutto di odore di piaghe*.]

Nella pagina accanto, Pietro da Barsegapè, *Sermone*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, ms. AD XIII 48, c. 1*v*. A fianco, *Varon milanes de la lengua da Milan, e Prissian da' Milan de la parnonzia milanesa. Stampà de noùu*, in Milano, per Gio. Iacomo Como libraro, 1606, frontespizio.

INIZIATIVE EDITORIALI

Questo poemetto di Francesca Manzoni è solo una delle tante chicche che si possono trovare nella monumentale antologia della letteratura dialettale milanese, dalle origini all'età presente (più di 1.600 pagine, 32 immagini a colori), con cui ha preso il via l'ambizioso progetto scientifico del Centro Pio Rajna - Centro di studi per la ricerca letteraria, linguistica e filologica, benemerito, tra l'altro, per la "Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante" ("NECOD"). Si tratta di una nuova collana di grande pregio editoriale, dedicata a *Le grandi letterature dialettali d'Italia*: opere «scientificamente divulgative», cioè garantite dal rigore filologico-testuale, linguistico e critico ma strutturate in modo che anche il lettore colto non specialista possa apprezzare gli autori e i testi attraverso i cappelli introduttivi, la traduzione letterale, le note di commento a piè di pagina. Obiettivo del Centro è valorizzare le componenti locali della storia culturale d'Italia per «recuperare al quadro storico della cultura letteraria italiana la fitta tramatura di tradizioni locali, regionali, municipali, che lo distingue, lo nutre, spesso lo vivacizza», sulla scia di un maestro come Carlo Dionisotti (*Geografia e storia della letteratura italiana*, 1949-1951). Tra le grandi letterature europee ed extraeuropee, la letteratura italiana è infatti l'unica a possedere una produzione in dialetto non meno ricca e importante della produzione in lingua: anche se solo pochissimi autori sono entrati nel canone della storia letteraria italiana e nel percorso scolastico; né vengono di solito adeguatamente illustrati il contesto e la tradizione storico-culturale in cui nasce la loro opera dialettale. Ecco allora, a inaugurare la serie, la nostra antologia milanese, ideata insieme ai progetti di celebrazioni per il bicentenario della morte di Carlo Porta (2021) e realizzata con il contributo di una trentina di studiosi italiani e stranieri: un traguardo significativo, che documenta in due volumi la straordinaria ricchezza di autori, temi e contenuti di una delle più importanti tradizioni letterarie in dialetto, da sempre partecipe delle questioni più vive della cultura italiana, intrecciandosi con la storia civile, politica e socioeconomica. Il primo volume attesta la nascita (XIII secolo) e lo sviluppo degli usi letterari del dialetto, fino alla fioritura settecentesca che costituisce lo sfondo e spiega la nascita della grande poesia portiana; il secondo (dal primo Ottocento a oggi) illustra la letteratura dialettale dell'epoca di Carlo Porta e la successiva tradizione milanese otto-novecentesca, fino alla poesia contemporanea di Franco Loi e di Giancarlo Consonni, dando largo spazio anche al teatro dialettale milanese e uno sguardo alla canzone d'autore novecentesca.

Ma diamo un'occhiata all'interno dell'opera, attraverso le dieci sezioni in cui è strutturata (rinvio per una presentazione più dettagliata al mio saggio introduttivo, pp. XIX-LII). Ecco la poesia didattica di Bonvesin e di Pietro da Barsegapè, prime testimonianze a Milano di una *scripta* letteraria nel «vulgare nostrum»: una lingua ibrida e composita, per un pubblico nuovo, di «comunal uomini», di mercanti e artigiani, che il latino non lo sa ma deve potere comprendere le parole della fede, come il racconto in versi di episodi tratti dal Vecchio e Nuovo testamento del Barsegapè (1273), che non è una semplice storiella invernale per intrattenere o divertire: «Questa non è pançanega d'inverno, / quando vu sté in grande soçorno / e sté a grande asio a pe' del fogo, / cum pere e pome, quando e' leço» [*Questa non è storiella invernale, quando state in grande svago e state in grande agio vicino al fuoco, con pere e mele, quando è comodo*]. Poi a fine Quattrocento, nel clima raffinato e filotoscano



della Milano sforzesca, è documentato l'uso giocoso del milanese, con i sonetti del coltissimo Lancino Curti contro il poeta ufficiale della corte del Moro, l'alessandrino Bernardo Taccone (Toch toch. «Chi tocca?», «Aver, l'e 'r Tacon»). Nel primo Seicento c'è la rivendicazione del primato del dialetto milanese contro il modello del fiorentino letterario, ormai trionfante in tutta la Penisola: il più antico vocabolario milanese-italiano, *Varon milanes de la lengua da Milan* (Milano, per Gio. Iacomo Como libraro, 1606), celebrato dal Porta come manifesto fondativo della tradizione letteraria meneghina («Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin / cinqu omenoni proppi de spallera / gloria del lenguagg noster meneghin»). E c'è Fabio Varese, morto di peste nel 1630, musico, cantore e poeta, autore *maudit* di *Canzoni* milanesi che evocano con parole crude il mondo dei marginali e delle prostitute, anticipatore di quel filone di poesia dialettale che culminerà con il realismo portiano (Angelo Stella):

A una meretrice che lo aveva abbandonato

Va mò porca in su i forch, va che t'hó intes,
va mò int i magazzin co i tû berton,
che te ne trovarê mai più on cojon
inscì dolz com'è stá Fabj Vares.

Va che hó fed da vedètt, no passa on mes,
dré l'Arivescová su quij canton
co 'l pignattin con drent quatter carbon
piena de piûgg, de rogna e malfrances.

Bagassa, ch'accadeva a caragnà
quand te ciavava e dì «no me abandona,
car el mè ben, te staró sempr in cà»?

Tì te fàvet la sempia e la cojona:
«no so-j la toa Telina e tì el mè pà?»:
la forca che t'impicca, bolgirona.

[T.: *Ma vattene sulle forche, porca, che ti ho capito, vattene nei magazzini con i tuoi lenoni, che non troverai mai più un coglione così dolce, come è stato Fabio Varese. Vattene, che sono sicuro di vederti, prima che passi un mese, dietro l'Arcivescovato, su quei cantoni, con in mano il pignattino con dentro quattro carboni, piena di pidocchi, di rogna e mal francese. Bagascia, che ragione c'era di piangere quando ti fottevo e dire «non abbandonarmi, caro il mio bene, ti starò sempre in casa»? Tu facevi la sciocca e la cogliona: «non sono io la tua Tellina e tu il mio papà?»: la forca che t'impicca, buggerona.*]

Ma la vera svolta per il costituirsi di una tradizione in dialetto è a fine Seicento, con Carlo Maria Maggi: il suo teatro e anche le meno conosciute rime milanesi, qui ampiamente antologizzati, dimostrano che l'uso del milanese non esprime ristrettezza

Nella pagina accanto: Domenico Balestrieri, *La Gerusalemme liberata travestita in lingua milanese*, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi, 1772; Giuseppe Longhi, *Ritratto di Carlo Porta*, stampa, 1818, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Ri. p. 246-6. Qui sotto, Giovanni Segantini, *Studio per la "Ninetta del Verzee" di Carlo Porta* (1882), inchiostro su carta azzurra, Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano, Au. C 853.

municipale, ma si pone autorevolmente, anche per temi e contenuti civili, come sperimentazione innovativa contro il gusto estetizzante barocco; e la sua eredità verrà raccolta anche dai protagonisti della nuova cultura illuministica lombarda. L'opera di Carlo Antonio Tanzi si fonda sulla critica sociale e l'impegno morale: le ottave di *Sora i caregadur* e *Sora i Zerimoni* «vanno nella direzione didascalico-riformistica che sarà poi del Parini del *Giorno*» (Renato Martinoni). Fondamentale modello per tutta la generazione successiva è la produzione dialettale di Domenico (*Meneghin*) Balestrieri, su cui farà il suo apprendistato il Porta, che si proclamerà «Lavapiatt del Meneghin ch'è mort» e tradurrà l'*Inferno* dantesco assumendo come modello il travestimento in milanese della *Gerusalemme* tassiana (Felice Milani). Solo pochi sonetti in milanese sono pervenuti di Giuseppe Parini, che fu però il più autorevole difensore della dignità letteraria del dialetto; l'ultimo sonetto (*Madamm, g'hala quaj noeuva de Lion?*), testimonia il clima mutato dagli eventi rivoluzionari francesi e riproduce in chiave satirica le chiacchiere con la modista di una dama milanese: indignata per le notizie delle atrocità rivoluzionarie del 1793, ma subito conquistata da un nuovo cappellino venuto dalla Francia. Oltre alla triade degli Accademici Trasformati celebrata dal Porta, molti altri sono i poeti accolti, come Giuseppe Carpani, di cui è pubblicata una gustosa novità. Si tratta del poemetto inedito *La conscia desturbada* (1786), cioè "l'evirazione impedita", grazie alle monache di un monastero della Bergamasca, che riescono a impedire al loro fattore di far evirare un figlio per farne un cantante, quando finalmente capiscono che cosa significhi «conscià on fioeu»:

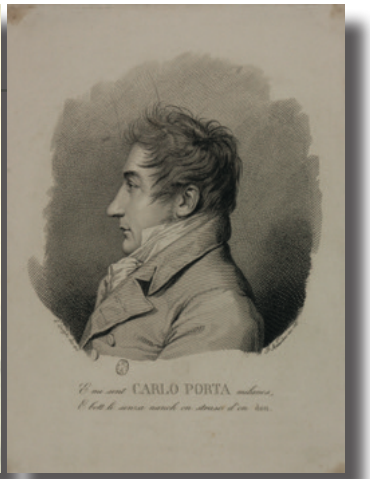
El conscià el vin voeur dì guastà el vin bon: el conscià per i fest voeur dì batt. El conscià on scarp voeur dì mett on taccon. El conscià se dis anch del condì on piatt. El conscià mei se dis del fà i capon. Questa, dis la Badessa, a div el fatt de tucc sti consciadur me pias pussee.

[T.: *Conciare il vino vuol dire guastare il vino buono: conciare per le feste vuol dire picchiare. Conciare uno strappo vuol dire mettere un rattoppo. Conciare si dice anche del condire un piatto. Il conciare migliore si dice del fare i capponi. «Questa», dice la badessa, «a dirvi il fatto, fra tutte queste conciature mi piace di più»*.]

L'argomento della castrazione (*conscia*) dei musici, è «luogo comune nella poesia del Settecento» (basti ricordare l'indignazione di Parini nella levigata ode *La musica*); e dal componimento burlesco, inedito ma forse noto al Porta (Milani), risulta un quadro fortemente anticlericale, connotato anche dalla mescolanza di milanese, italiano e latino.

Diamo uno sguardo anche al secondo tomo, che si apre con l'età del Porta, fitta di autori significativi (come Giuseppe Bossi, Francesco Cherubini, Alessandro Manzoni, Tommaso Grossi) e connotata dalla polemica sulla letteratura dialettale tra Classicisti e Romantici. Del Porta, la cui insuperata

LA CERUSALEMME
LIBERATA
TRAVESTITA
IN LINGUA MILANESE
A SUA ECCELLENZA
CARLO
CONTE, E SIGNORE
DE FIRMIAN
CRONMETZ, MEGGEL, E LEOPOLDSCRON
CAVALIERE DELL' INSIGNE ORDINE
DEL TOSON D'ORO
CONSIGLIERE INTIMO ATTUALE DI STATO
DELLE LL. MM. II., E RR. AA.
SOPRAINTENDENTE GENERALE,
E GIUDICE SUPREMO
DELLE II. RR. POSTE IN ITALIA
VICE GOVERNATORE DE DUCATI DI MANTOVA
SABIONETA &c.
E MINISTRO PLENIPOTENZIARIO
PRESSO IL GOVERNO
DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA
&c. &c. &c.
IN MILANO X MDCCLXXII.
COLLA PERMISSIONE.



esperienza poetica «si pone come una delle maggiori espressioni del Romanticismo» (Dante Isella) si propone una scelta di quattro sonetti e di tre dei suoi massimi capolavori: le *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, *La Ninetta del Verzee*, *Offerta a Dio* (*La preghiera*), poemetti che mostrano il suo «ruolo fondante […] nell'ambito della civiltà narrativa italiana», «la lucidità nel rappresentare con crudo realismo i rapporti di forza all'interno della società» e le «originali modalità enunciative» (Mauro Novelli). Ma l'antologia vuole documentare anche il panorama ricco e articolato della tradizione dialettale coeva e successiva e il valore esemplare non solo del Porta ma di altri autori importanti: come Tommaso Grossi, che con la novella in versi *La Fuggitiva*, «la prima novella contemporanea della letteratura italiana ottocentesca» (Aurelio Sargenti), ambientata all'epoca della campagna napoleonica in Russia, inaugura la linea patetica-sentimentale in dialetto (del *magon*); e Giovanni Rajberti, che con il poemetto *Marzo 1848*, epopea delle giornate rivoluzionarie, diventa un modello per altri poeti risorgimentali. Tra le tante primizie segnalo Giuseppe Sommariva, che «può essere considerato il fondatore della prosa giornalistico-narrativa in dialetto milanese» (Milani) con il suo romanzo dialettale *I misteri de Milan. Scèn della vita* (1852) dove sono presenti «tematiche relative alla condizione dei poveri, con descrizioni della miseria, dei bassifondi e della malavita di Milano»; e Gino Oggioni, con la raccolta poetica *L'Orghenin del Giulay* (1902), «uno spaccato di vita popolare nella periferia ambrosiana sul crinale fra Otto e Novecento. Ecco alcuni versi di *Musica de Verdi* ispirati alla morte di una giovane tisica:

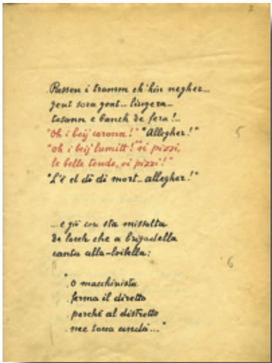
L'è morta vers trè ôr, pian, pian…
La porta
l'è restada là, averta.
Bianca e magra compagn d'ona luserta…
e la toss, quella toss!…
Pian, pian, l'è morta.
«*Parigi, o cara…*» Ona sira on giovinott
el gh'haa cantaa de sott
a la finestra, al son de la ghitara.
Pò dass, la sent anmò!
Ehi, portinara!… Che la vegna giò…
Côppet, seccada!… Vegni.
Dal quint pian
se ved giò tutt Milan.
El Domm là, in fond…
Passer che volen via…
Din, don, din, don, din, don… L'avemaria.
(vv. 1-15)

[T.: *Musica di Verdi. - È morta verso le tre, piano piano… La porta è restata lì, aperta. Bianca e magra come una lucertola… e la tosse, quella tosse!… Piano piano, è morta.* «Parigi, o cara…» *Una sera un giovanotto le ha cantato sotto la fi-*

Qui sotto, fotografia di Edoardo Ferravilla e suo biglietto autografo a Giovanni Barrella, 1912, Associazione Culturale Biblioteca Famiglia Meneghina-Società del Giardino, Milano. Nella pagina accanto, Delio Tessa, *L'è el dì di mort, alegher! Caporetto 1917*, pagina 7 del manoscritto autografo, marzo-giugno 1919, Archivio Elisabetta Keller, Milano, ed Elisabetta Keller, *Ritratto di Delio Tessa*, pastello su cartone, 1920, Archivio Elisabetta Keller, Milano.

nestra, al suono della chitarra. Forse, la sente ancora! «Ehi, portinaia!… Venga giù…» «Crepa, seccatore!… Vengo». *Dal quinto piano si vede giù tutta Milano. Il Duomo, là in fondo… Passeri che volano via…* Din, don, din, don, din, don… *L'avemaria*.]

Oggioni sembra anticipare la versificazione sperimentale e lo stile polifonico e frammentato del maggiore poeta novecentesco, Delio Tessa, e inevitabile è il collegamento a *La mort della Gussona*, una delle tre poesie qui presenti del canzoniere mondadoriano (*L'è el dì di mort, alegher!*, 1932) che dialogano tra loro sul tema della morte (insieme a *La pobbia de cà Colonnetta* e a *Caporetto 1917*). La vitalità letteraria del dialetto nel Novecento è testimoniata da autori come Luigi Medici, Giovanni Barrella, Emilio Guicciardi, Cesare Mainardi, Emilio Villa; ma nel secondo dopoguerra la prova poetica più intensa e visionaria è quella di Franco Loi, milanese d'adozione, che usa un dialetto "immigrato" di invenzione, ibrido e di forte violenza verbale. Sono antologizzati *Strògh* (1975), *Umber* (1992), e il «romanzo autobiografico» in versi *L'Angel* (1994). La poesia neodialettale di fine Novecento, reazione al forte regresso del dialetto urbano, e forma espressiva capace di rendere la soggettività e i moti interiori dell'autore rispetto alla lingua, si esprime anche in varietà periferiche: come il milanese rurale di Verderio, legato all'infanzia di Giancarlo Consonni, nato nel 1943, nelle due raccolte *Viridarium* (1987) e *Vûs* (1997). Abbiamo voluto accogliere anche due grandissimi, che non hanno mai scritto opere interamente in dialetto, ma l'hanno usato come ingrediente essenziale del loro plurilinguismo: Carlo Emilio Gadda, con il racconto eponimo de *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (1944) contrassegnato dalla continua alternanza e mescidazione tra italiano (e tra lingua letteraria e aulica e lingua d'uso) e dialetto (Clelia Martignoni); e Giovanni Testori con una scena de *L'Ambleto* (1972), visionaria e potente riscrittura del dramma scespiriano, in cui forgia «una lingua teatrale radicalmente nuova e di inaudita espressività» (Luca D'Onghia). E il teatro dialettale? Non poteva certo mancare in questa antologia, e un'intera sezione documenta la rinascita e il successo del teatro milanese dopo l'Unità. Ci sono fortunate commedie come *El zio scior* (1869) di Camillo Cima, *El*



Passen i tramm ch'hin negher...
gent sora gent... lingera...
tosann e banch de fera!...
"Oh i bej coronn!" "Alegher!"
"oh i bej lumitt!" oi pizzi,
le belle tende, oi pizzi!"
"L'è el dì di mort... alegher!"

...e giò con sta misulta
de lecch che a brajadella
canta alla-loirella:

"O macchinista
ferma il diretto
perché al distretto
me tocca andà..."

Barchett de Boffalora (1870) di Cletto Arrighi, *La luna de mel del sur Pancrazi* (1883) di Edoardo Ferravilla; e c'è anche *Ona famiglia de cilapponi*, l'irresistibile commedia scritta da Carlo Dossi nel 1873 per il Teatro Milanese di Arrighi e mai rappresentata all'epoca. E poi opere di autori attenti alle tematiche sociali, come *L'ereditaa del Felis* (1891) di Luigi Illica, e il capolavoro di Carlo Bertolazzi *El nost Milan* (1893), che sarà rimesso in scena nel 1955 da Giorgio Strehler; della produzione novecentesca *La lengua de can* (1905), cioè "la cambiale", di Decio Guicciardi; *L'anima travasada* (1929) di Guido Bertini, presa in giro delle credenze dell'epoca legate allo spiritismo; *Il testamento della sciora Ratta* (1962) di Ciro Fontana, trasposizione scenica di *Arabella* di Emilio De Marchi.

Abbiamo voluto offrire, nella sezione conclusiva, anche alcuni assaggi della canzone d'autore. Quattro autori e quattro testi tra i più celebri: *O mia bela Madonina*, di Giovanni D'Anzi, *Ma mi*, di Giorgio Strehler, triestino ma milanese d'adozione, che, interpretato dalla giovane Ornella Vanoni, diventa uno dei pezzi più famosi del filone musicale della "mala" milanese. Filone in cui rientra anche la *Cansun de quand s'eri giuvina e stavi in Luduvica* (1962): scritta da Dario Fo e musicata da Fiorenzo Carpi, è stata resa celebre dalla cantante Milly con il titolo *El me ligera*. Infine proponiamo la struggente *El portava i scarp del tennis*, scritta e musicata da Enzo Jannacci e ripresentata «con vari arrangiamenti e interpretazioni»; ma nei pezzi di Jannacci più che la musica «fondamentale [...] è il testo, che alterna dialetto e italiano» (Giacomo Della Ferrera).

Purtroppo abbiamo dovuto escludere con rammarico, per non sforare troppo con il progetto editoriale, altre importanti esperienze, come quella dei Gufi (di cui nel 1965 esce il primo 33 giri, *Milano canta*); quella più recente di gruppi musicali rock e rap che, a partire dagli anni Ottanta e Novanta, utilizzano il dialetto milanese come risorsa espressiva; e quella recentissima dei "nuovi italiani" milanesi, che ricorrono consapevolmente al dialetto come indicatore di identità culturale: «Dam a trà tel disi mi, *parola di Arabi made in Italy*», canta Zanko "il siriano di Milano *MetroCosmoPoliTano*", figlio di immigrati siriani. Chissà se riprenderanno questo tema giovani e attrezzati studiosi come Giacomo Della Ferrera e Jacopo Ferrari, ce lo auguriamo davvero.

Silvia Morgana

IL GIORNO PRIMA DELL'ECCIDIO
Nella pagina accanto, Giacomo Matteotti all'uscita di Montecitorio con alcuni compagni socialisti pochi giorni prima del suo rapimento, Roma, 1924.

MATTEOTTI NEL TEATRO DELLA STORIA

IL DRAMMA DI GIACOMO

L'ISTITUTO LOMBARDO DI STORIA CONTEMPORANEA METTE IN SCENA, A FINI DIDATTICI E DIVULGATIVI, LA VICENDA DEL DEPUTATO DEL PSU ASSASSINATO CENTO ANNI FA DA UNA SQUADRACCIA FASCISTA

di MARIA LUISA BETRI

Il "presentismo" quasi esasperato nel quale oggi siamo immersi induce a riflettere sul corto circuito avvenuto nella trasmissione della memoria, per effetto sia del suo indebolirsi nell'ambito delle relazioni famigliari che ne sono state a lungo tradizionali custodi, sia di una «perversa diseducazione civica dall'alto», dovuta alla miope indifferenza e spesso alla colpevole ignoranza delle classi dirigenti. È innegabile che i "vuoti di memoria" di cui il Paese soffre sempre più di frequente siano una conseguenza della cancellazione della storia come elemento strutturante dell'esperienza e della mentalità, evidente in particolare nelle generazioni più giovani.
Nella ricorrenza, nel giugno di quest'anno, del centenario dell'assassinio di Giacomo Matteotti, nel quale un grande ideale di giustizia e un severo rigore etico sostanziarono un intenso impegno politico, l'Istituto Lombardo di Storia Contemporanea si propone di narrarne la vicenda in una rappresentazione teatrale, ritenendo che questa forma di comunicazione immediata possa essere efficace e utile non solo a finalità didattiche, ma anche a una più ampia divulgazione. L'obiettivo è di "narrare la memoria", preservandola dal rischio di cadere, nell'attuale, ipertrofico quadro della comunicazione, in una ricostruzione scontata e parziale, che offuschi la complessità umana e politica del deputato socialista.
Muovendo dal drammatico epilogo del rapimento e della sua uccisione, dopo il coraggioso e documentato discorso in cui Matteotti il 30 maggio 1924 aveva denunciato alla Camera dei de-

putati le intimidazioni e violenze dei fascisti durante lo svolgimento della precedente tornata elettorale e aveva richiesto la invalidazione del blocco degli eletti, saranno rappresentate in sequenza, introdotte da una voce narrante, le fasi salienti della sua azione politica. Dal suo pacifismo e acceso antimilitarismo alle tensioni, nel dopoguerra, sia con i massimalisti seguaci di Giacinto Menotti Serrati sia con le prudenti posizioni turatiane; dal suo operato di amministratore radicato nel territorio del Polesine a quello di organizzatore, durante il Biennio rosso, delle lotte bracciantili e contadine per il rinnovo dei patti agrari: «Parlò lingua di popolo e fu compreso» è la scritta incisa su una lapide commemorativa collocata in un borgo del delta del Po. Sino al complicato ruolo di segretario del Partito socialista unitario, nel quale dovette fronteggiare, da intelligente e irriducibile oppositore del fascismo montante qual era, una componente tendenzialmente più arrendevole.

La sceneggiatura con cui un gruppo di attori interpreterà la sua figura, quella della moglie Velia, dei suoi sostenitori e compagni di partito, dei suoi oppositori, in primo luogo Mussolini, si baserà su un complesso di fonti edite e inedite, e sarà intervallata da inserti visivi (fotografie, filmati) e da sequenze di materiali sonori. La tragica fine di Matteotti ebbe infatti un forte impatto sull'espressività popolare, come provano i numerosi canti diffusi all'indomani del suo assassinio, ma ripresi anche durante la Resistenza e in alcuni momenti salienti della storia dell'Italia repubblicana. La trama narrativa comprenderà innanzitutto brani dai suoi scritti di denuncia dell'iniquità e incompetenza di provvedimenti del governo

fascista e dell'intensificarsi delle violenze, e brani dei suoi discorsi alla Camera, in particolare di quello fatale del 30 maggio al termine del quale Matteotti presagì la sua prossima fine. Una documentazione più intima, come la citazione di alcune lettere indirizzate alla moglie, inoltre, farà emergere non solo il suo profilo di uomo coraggioso e dalla intensa vitalità, ma anche la sua amarezza e il senso di solitudine nel percepire una sconfitta politica. Materiale cosiddetto minore – volantini, fogli volanti, quaderni manoscritti e diari – testimonierà la sua tenacia nel condurre la lotta contro il fascismo, nonostante l'impunito diffondersi dello squadrismo, soprattutto nelle campagne, e l'indignazione suscitata dal suo rapimento e dal successivo ritrovamento del cadavere in una pineta alle porte di Roma

IL RITROVAMENTO DEL CORPO

In questa pagina: alcuni deputati socialisti rendono omaggio a Giacomo Matteotti sul luogo del misfatto, Lungotevere Arnaldo da Brescia, Roma, 1924; la prima pagina del *Corriere della Sera* del 17 agosto 1924: *Il cadavere di Matteotti ritrovato in una macchia dei dintorni di Roma*.

PER NON DIMENTICARE

alla metà di agosto del 1924. Nelle strofe di numerose versioni delle cosiddette *Cante di Matteotti* rielaborate sull'aria di inni socialisti o sulla melodia di canzonette, registrate durante campagne di ricerca etnomusicologica condotte alla metà del Novecento, e che saranno selezionate per la riproposta, è fissato l'indelebile ricordo del «delitto di quei galeotti / Viola Rossi e Dumini / e il capo della banda / Benito Mussolini», e, fra l'altro, degli «affari di petrolio ed altre tresche». Un'allusione all'ipotesi che Matteotti, proprio il giorno successivo al suo rapimento, l'11 giugno, intendesse intervenire alla Camera per denunciare molti gravi illeciti di Mussolini e di suoi uomini al governo nella stipula della concessione alla compagnia petrolifera americana Sinclair Oil del monopolio nella ricerca nel sottosuolo italiano. Infine, la rappresentazione si concluderà con testimonianze e citazioni di scritti di personaggi che vissero la breve stagione dell'Aventino, che ebbe un importante valore di protesta morale, senza riuscire tuttavia a costituire una valida alternativa politica, anche per la connivenza con il fascismo del re che, ammantandosi di formale costituzionalismo, non volle impegnare la Corona nella lotta politica. Pochi giorni dopo il rapimento di Matteotti sul Lungotevere Arnaldo da Brescia, Piero Gobetti, che Mussolini aveva definito «un insulso oppositore del governo e del fascismo» e che rese omaggio alla «ferma coscienza morale» di Matteotti dedicandogli un numero de *La Rivoluzione liberale*, scrisse con risolutezza a Turati: «È necessario agire… Battere in blocco mussolinismo e maggioranza». La convinzione di Turati, invece, che, di fronte all'enormità dell'assassinio di Matteotti, il fascismo avesse i giorni contati si rivelò purtroppo illusoria. Designato dal Comitato delle opposizioni a tenerne la commemorazione, alla fine di giugno, Turati disse di Matteotti: «Egli vive, egli è qui presente, e pugnante, egli è un accusatore; egli è un giudicatore; egli è un vindice». E in un foglio manoscritto vergò: «Morto, è più vivo. E non potranno assassinarlo più».

CORRIERE DELLA SERA

Il cadavere di Matteotti ritrovato in una macchia dei dintorni di Roma

La salma nel cimitero di Riano

Gli emozionanti particolari della lugubre scoperta

Maria Luisa Betri

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

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

GALLERIE D'ITALIA

GALLERIEDITALIA.COM

INTESA SANPAOLO

MURA (MARIA ASSUNTA GIULIA VOLPI) LA GRANDE RIVALE DI LIALA

GENTILI *PERFIDIE*

UNA SCRITTRICE E GIORNALISTA TRA LE PIÙ SPREGIUDICATE E BRILLANTI DEL NOVECENTO, UNO SCANDALO LETTERARIO E UN FATALE INCIDENTE NELLA RICOSTRUZIONE DI MARCELLO SORGI

di FABIO GUIDALI

È stato verosimilmente il fratello minore Luigi, scrittore modesto, dipendente dalle fortune della più dotata sorella, a definire la messa in scena funebre del luogo di sepoltura di Maria Assunta Giulia Volpi (Bologna, 25 ottobre 1892-Stromboli, Messina, 16 marzo 1940), in arte Mura, a Gavirate, sulla sponda settentrionale del lago di Varese, dove la novelliera e giornalista, bolognese di nascita, si era trasferita. L'architrave con lo pseudonimo della scrittrice, per quanto si tratti di una tomba di famiglia, i tratti idealizzati della testina di marmo, i mosaici con i titoli di quattro dei suoi romanzi (*Piccola*, *L'amorosa*, *Acquasorgiva*, *Vento di terra*: significativamente manca il suo primo, *Perfidie*, a tema saffico, fin troppo *osé* per essere ricordato sulle pareti di una cappella cimiteriale): tutti elementi funzionali al culto di una donna dal percorso inconsueto, ma accomodati all'interno di un contesto tradizionale.

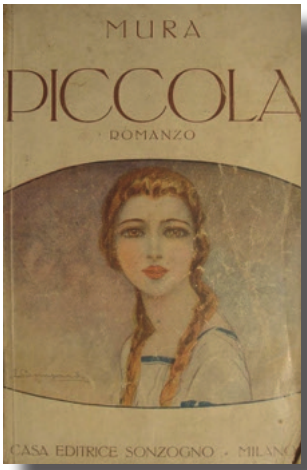
Queste scelte estetiche piuttosto pretenziose non sorprendono, anzi rispecchiano le contraddizioni della figura di Mura, che si caratterizza per una serie di contrasti: il *buon retiro* di Gavirate *versus* la Milano dei rotocalchi e delle grandi imprese editoriali Sonzogno e Rizzoli, per le quali lavora negli anni Venti e Trenta; la famiglia (la madre e lo stesso Luigi,

Qui sotto, la scrittrice Mura a bordo del transatlantico *Conte Verde*, anni Venti. Nella pagina accanto, la copertina di *Perfidie*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1919.

l'altro fratello Giuseppe è caduto nella Grande guerra) come intralcio di cui non manca di lamentarsi *versus* le avventure con i suoi amanti "strategici" (Alessandro Chiavolini, redattore de *Il Popolo d'Italia*, futuro segretario particolare di Mussolini e perfino ministro, e Alberto Matarelli, dirigente e proprietario della Sonzogno); e poi, in veste di autrice di novelle e romanzi venduti in migliaia di copie, le situazioni scottanti e i fattori di "perdizione" (lesbismo, pedofilia, sesso interrazziale) *versus* la riconferma del mondo quale è.

Ma chi è dunque Mura? Per quanto sia una delle autrici più vendute del Ventennio, di lei sono rimaste solo scarse e disperse tracce, e chiunque ne parla tende a citare il ritratto che ne ha fatto, a oltre cinquant'anni dal loro primo incontro, Amalia Liana Negretti Odescalchi, la celeberrima Liala, nella prefazione alla riedizione di *Piccola* a metà anni Settanta: un ritratto fisico e persino psico-sociale, nel quale la regina del "rosa" italiano mostra una strabiliante abilità nel parlare d'altri per parlare di sé, mettendo in risalto l'ordinarietà di Mura (nel suo testo ritorna insistito l'aggettivo «qualunque») posta a confronto con la straordinarietà – nella bellezza esteriore, nel *pedigree*, nelle abitudini mondane – di Liala stessa. Oreste del Buono (in *Tra Liala e Mura guerra di gentili perfidie*, su *Tuttolibri* del 5 settembre 1981, p. 4) dell'incontro tra le due ha fatto quasi un dozzinale *Zickenkrieg*, un accapigliarsi tra femmine, eppure quella del critico è una lettura perspicace, perché l'antitesi Mura/Liala ha risvolti editoriali importanti – finché è in vita, la prima, che si sente minacciata, impedisce l'ingresso della seconda nella scuderia di Sonzogno – e la loro antinomia è ricondotta a «un capitolo fondamentale della storia dell'industria culturale italiana».

Mura viene prima di Liala, e il suo pseudonimo



prima del successo letterario, già previsto peraltro da un'altra donna non comune, Annie Vivanti, a sua volta di casa a Gavirate, che aveva preso a cuore la storia della *femme fatale* Marie Tarnowska (o Tarnowskaja), soprannominata appunto Mura, di cui scrive a puntate sul *Corriere della Sera* nel 1912. In quegli anni, la giovane signorina Volpi lavora a Milano presso il Touring Club, che certamente ispira la sua passione per i viaggi, e conosce l'intraprendente giornalista Chiavolini, in coppia con il quale, da subito firmandosi Mura, si fa conoscere nel campo della letteratura per l'infanzia, per poi virare in autonomia sul romanzo. Con *Perfidie*, del 1919, mette a tema il rapporto – che lei stessa definisce perverso – tra le due amiche Sibilla e Nicla, in cui tuttavia la vera trasgressione non è il lesbismo delle due protagoniste, che infatti finisce per essere derubricato a esperienza adolescenziale in vista del "vero" amore con un uomo, quanto il tradimento dei vincoli del matrimonio e dell'amicizia (da cui le *perfidie* del titolo). Come ha sottolineato Nerina Milletti, Mura non sembra conoscere i dettagli di una relazione fisica tra donne, né dimostra competenze relative alla sessuologia coeva, ma si fida del sentito dire e stempera gli amplessi in un'atmosfera decadente; la Sonzogno, che la pubblica, tuttavia, approva e gongola, presentendo nuovi libri e cospicui dividendi in futuro, e Guido da Verona la saluta subito come sua «compagna».

Ma Mura non vuole essere pruriginosa, né eteroclita; non vuole destare scandalo neppure con il successivo *Piccola*, del 1921, che, pur esplorando i ricordi di una bambina precoce e ponendo il tema della sessualità infantile e quello della sfida alle convenzioni, racconta una storia intima e presenta uno scavo psicologico della realtà femminile e un'analisi delle opzioni morali, condotta con sapiente focalizzazione interna. Mura ne guadagna apprezzamenti di critica e di pubblico, volatili i primi, costanti nel tempo i secondi, anche perché ha subito centrato il registro più adatto: popolare ma non corrivo, esteticamente "medio", proprio come piace a Sonzogno. Avrà così lettrici e lettori fedeli per tutti gli anni Trenta, richiamati prima dai racconti pubblicati sui rotocalchi o dai suoi interventi settimanali su *La Sera-Il Secolo* e poi dai romanzi, che continua a sfornare con regolarità.

Proprio le pagine riccamente illustrate dei rotocalchi consentono di mettere a fuoco Mura non come scrittrice, ma in quanto protagonista della vita sociale grazie alle sue rubriche di corrispondenza. I settimanali *Novella*, con i numeri impressionanti delle sue vendite, e *Lei*, in particolare, esuberanti di storie brevi e di fotografie di stelle di Hollywood, si rivolgono specificamente a un target femminile, composto perlopiù da donne attive nel settore terziario (segretarie, commesse, sartine), che vanno al cinema, sono attente all'ultima moda in fatto di acconciature e abbigliamento, ma che, allo stesso tempo, sono gelose della loro rispettabilità. Mura diventa per

Nella pagina accanto, Mura, *Piccola*, copertina di Luigi Bompard, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1921. Qui sotto, Mura, *Sambadù, amore negro*, disegni di Marcello Dudovich, Milano, Rizzoli & C., 1934.

loro un punto di riferimento rispondendo alle centinaia di lettere che le giungono dalle lettrici, facendosi vera confidente a proposito di sentimenti, stili di vita, scelte estetiche, incoraggiando ogni donna a migliorare se stessa, non per distinguersi ma per adeguarsi, non per emanciparsi ma per prendersi cura di sé. Non fa tuttavia l'errore di identificarsi con la sua figura pubblica, né è costretta a farlo, diversamente dalle scrittrici di qualche anno più anziane, come la Vivanti o Sibilla Aleramo: Mura può già aspirare a essere *altro* rispetto al suo personaggio, perché è donna d'affari nel campo della cultura popolare, che non insidia il privilegio tutto maschile della cultura d'élite. Il suo è il gioco letterario del "facciamo come se", "facciamo finta che", apparentemente gestibile, ma che, come ogni trastullo carico di realismo, può sfuggire di mano.

Occasione per tornare a parlare di Mura è infatti il libro del giornalista Marcello Sorgi, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini* (Venezia, Marsilio, 2022), che pone al centro il caso di *Sambadù, amore negro*, uscito nel 1934. Sulla scia della moda parigina della negritudine, Mura aveva pubblicato quattro anni prima, sul mensile *Lidel*, la novella *Niôminkas, amore negro*, che ripercorre l'incontro e l'innamoramento di un ingegnere senegalese del tutto europeizzato e di una giovane vedova romana di nome Silvia. La nuova versione del racconto, pubblicata all'interno della collana "I Romanzi di Novella", al matrimonio tra i due personaggi aggiunge un nuovo finale, che vede Silvia, sempre più orripilata dal possessivo compagno (è il contrappasso dell'ex schiavo che toglie la libertà), pentirsi di aver ceduto alla lussuria, che le ha portato in dote un figlio "meticcio"; la rottura definitiva spinge Sambadù, in un finale incoerente, a rifiutare la modernità e a ritornare alla tribù di cui è capo in Africa, liberando così la donna dal peso di un legame ormai aborrito. Rispetto alla novella, il romanzo insiste sul contrasto estetico delle carnagioni di Sambadù e Silvia e sulla struttura dei loro corpi con riferimenti francamente razzisti. È chiaro che la vena letteraria di Mura ha percepito che la razza e il colore sono un problema sempre più attuale per il fascismo, e la scrittrice trae profitto dal nuovo clima a scopo commerciale, in quello che è un caso di percezione letteraria che anticipa un fenomeno prima della sua piena manifestazione. Come

IL MISTERO DELLA MORTE

Qui sotto, ancora una delle illustrazioni di Marcello Dudovich per Mura, *Sambadù, amore negro*, Milano, Rizzoli & C., 1934. Nella pagina accanto, la copertina di Marcello Sorgi, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini*, Venezia, Marsilio, 2022.

tuttavia ricostruisce Sorgi, facendo tesoro della storiografia e in particolare degli studi di Giorgio Fabre, è la copertina del volume, che raffigura la scena più sensuale del libro, vale a dire il languido abbraccio tra il ben vestito Sambadù e Silvia, avvolta in un lenzuolo dopo un incidente domestico, a provocare uno scandalo. Il libro rizzoliano finisce infatti sul tavolo di Mussolini, complice il suo delfino Galeazzo Ciano, che non perde occasione per mettere in difficoltà il capo della polizia Arturo Bocchini.

Mussolini, Ciano, Bocchini: nessuno dei tre ha letto il libro, ma la stessa esistenza di quell'opera è interpretata come un'offesa alla «dignità di razza», ora che l'Italia vuole tornare primattrice in Africa. Ne conseguono uno spartiacque nella storia dell'editoria italiana, perché da quel momento è implementata una rigorosa procedura di censura preventiva in capo all'ufficio stampa del duce e dunque a Ciano, e una battuta d'arresto per la carriera di Mura. La scrittrice, infatti, trasecola: mai si sarebbe aspettata di finire sotto accusa per il suo lavoro – lei, fedele cittadina dell'Italia fascista, sebbene non politicamente impegnata – e prova dunque, senza successo, a interloquire con il duce, pur convinta a desistere da un trionfante Ciano, la cui trappola è perfettamente scattata. Mura non si capacita di come proprio *Sambadù* possa essere così mal interpretato. Non si può darle torto: in fondo, dal romanzo emerge un razzismo spicciolo, per nulla elaborato, tutto di pancia, fatto dei più bassi e banali stereotipi, irriflessivo, e che quindi perfettamente si attaglia al razzismo fascista, pronto a scatenarsi con l'imminente guerra d'Etiopia. Ma la scrittrice ha giocato con il fuoco e soprattutto è finita in un ingranaggio – quello delle lotte interne all'*establishment* di regime – che lei neppure riesce a concepire. Le copie di *Sambadù, amore negro* – libro oggi pressoché introvabile – vanno al macero, e Mura finisce sotto il controllo della polizia politica e si ritrova costretta a scendere a più miti consigli anche nella sua successiva produzione romanzesca.

Se questo è il baricentro dell'indagine di Sorgi, bisogna però anche mettere in evidenza la paradossale modernità di un romanzo razzista come *Sambadù, amore negro*. Mura non nega, infatti, l'attrazione fisica tra i protagonisti e rivendica la scelta di Silvia prima di sposarsi con un uomo africano, poi di avere un figlio con lui, infine di lasciare che Sambadù ritorni al suo destino di capotribù in cambio di un futuro da madre single, tutt'altro che universalmente benaccetto nell'Italia degli anni Trenta. Silvia è una donna che, per quanto razzista, si lascia guidare ora dall'amore,

ora dalla razionalità, incurante del (pre)giudizio sociale, e rappresenta per la sua epoca un modello progressivo. L'allineamento politico di Mura, dunque, non necessariamente coincide con un allineamento culturale e letterario.

C'è però un altro punto. La vicenda è tale da far congetturare che la morte della scrittrice di rientro dall'Africa, nel marzo del 1940, tra i rottami di un velivolo schiantatosi contro un costone dell'isola di Stromboli, possa essere dovuta a qualcosa di diverso da un tragico incidente? La presentazione del libro di Sorgi adombra sospetti che, in realtà, lo stesso autore smentisce. Il fatto è che anche il titolo del volumetto è fuorviante: Mura non sfida il duce; cerca, piuttosto, di allargare il ventaglio delle opzioni plausibili per una donna, almeno in letteratura; di trasgredire senza offendere, di allentare senza strappare, di derogare senza violare. Mura è un'agitatrice, non una ribelle né tanto meno una rivoluzionaria; agisce sulle mode e sugli approcci culturali, non sulla società né sui rapporti di forza tra i sessi; vuole fornire nuovi spazi di libertà alle donne, ma senza sottrarli agli uomini. Contribuisce, come diverse studiose hanno sottolineato, a porre le basi per un'emancipazione non femminista delle donne, di carattere impolitico, eppure non per questo meno efficace. È la quintessenza della scrittrice del suo tempo: intraprendente grazie al mercato dell'editoria libraria e periodica, ma sottomessa alle permanenti strutture di potere maschili e paternalistiche. Dal libro di Sorgi emerge, pertanto, un fallimento di fondo: Mura aveva forse pensato di essere riuscita a emancipare almeno se stessa, convinta dei suoi meriti per avere sempre incoraggiato le donne a essere

indipendenti senza andare contro corrente, ma lei stessa è costretta a soccombere. Eppure il "rosa" (così come lo è il "giallo") è un genere intrinsecamente ambiguo: può proporre un modello di donna che si riduce a fare scelte *d'antan*, ma allo stesso tempo sviluppa per pagine e pagine sogni d'erotismo e d'amore che nessun finale antimoderno può cancellare.

Fabio Guidali

FOGLI DI PROTESTA

In queste pagine e nelle seguenti, una selezione dei materiali del *Fondo Volantini - Documenti politici sindacali*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

IL *FONDO VOLANTINI - DOCUMENTI POLITICI SINDACALI* CONSERVATO ALLA BRAIDENSE

STRUMENTI DI BIBLIO-LOTTA

RIORDINATA LA MASSA IMPONENTE DI CICLOSTILATI NECESSARI PER COMPRENDERE GLI ANNI '60 E '70

di LUCIA DOTTI

Nell'articolo di Simone Campanozzi dal titolo *Il ciclostile del '68*, pubblicato nel numero 10 di *PreText* (aprile 2019, pp. 108-113), l'autore cita più volte i volantini posseduti dalla Biblioteca Nazionale Braidense. Comprensibile la meraviglia di chi si trova di fronte a una massa imponente di volantini ciclostilati e a stampa degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, raccolti nel *Fondo Volantini - Documenti politici sindacali* (*Fondo VOL-DOC*). Quell'articolo mi ha dato lo stimolo per descrivere questo fondo, che ho ordinato con fatica e che ha conquistato spazio e riconoscimenti.

Storia del *Fondo Volantini - Documenti politici sindacali*

Di Carlo Carotti riproduco integralmente l'esaustivo trafiletto intitolato *I volantini della Braidense*, pubblicato sul sito *Giornalismo e Storia* (www.giornalismoestoria.it): «Ci si potrebbe chiedere come mai alla Biblioteca Nazionale Braidense, un'istituzione antica, ricca di collezioni di gran pregio, sia presente una raccolta di volantini in gran parte della fine degli anni Sessanta e di tutti gli anni Settanta che si accompagnano ad un gran numero di documenti a stampa o dattiloscritti e, ancora, a periodici sindacali e politici dello stesso periodo, provenienti dal deposito legale o donati. Alcuni lavoratori hanno ritenuto allora e ancor oggi ritengono che la documentazione di quegli anni, anche per mezzo di un materiale ritenuto bibliograficamente minore, sia stata non solo significativa ma essenziale per ricostruire ciò che avveniva a livello di

fabbrica o durante le manifestazioni per i contratti o per avvenimenti celebrativi o luttuosi. Gli stessi lavoratori si facevano raccoglitori di volantini e venivano supportati da altri che, soprattutto all'Alfa Romeo del Portello e di Arese e alla Pirelli, fornivano materiale distribuito ai cancelli o prodotto dai Consigli di Fabbrica. Può impressionare, ora, la decisione di questi lavoratori che si erano assunti tale compito fuori dall'orario di lavoro. L'impegno, collegato alla professione, non era astratto e non solo ideologico ma concreto, "naturale", senza alcuna costrizione, impensabile oggi. Era infatti motivato dalla "passione" per un cambiamento che non ci fu, fallito politicamente e socialmente, almeno in parte, discutibile che però non ha fatto venir meno sia in coloro che ancora credono in un mutamento radicale, sia in coloro che, più modestamente, pensano che il riformismo sia la via più praticabile nei Paesi democratici, quella "passione" che spinge alcuni "vecchi sessantottini" a riordinare il materiale raccolto (sempre "senza fini di lucro") e a dar vita a questa iniziativa».
Il materiale è rimasto per tanto tempo così come era stato raccolto, nel disordine, con un'unica indicazione: l'anno in cui era pervenuto alla Biblioteca. Finalmente, quale ex bibliotecaria in pensione dal 1995, ho potuto dare avvio a un'operazione di riordino, un lavoro volontario e solitario durato più di quindici anni, realizzando il fondo a cui ho dato il nome di *VOL-DOC*.
È bene ricordare che solo il 50% di questo materiale era pervenuto per diritto di stampa e che nessuno di questi pezzi era mai stato timbrato prima: solo per un breve periodo l'Associazione Volontariato Librario Braida (AVL) ha accolto la mia richiesta di aiuto, incaricando un volontario di timbrare parte del materiale da me già organizzato. Parallelamente, ho redatto sei mazzetti di schede con sommarie annotazioni relative alle cartelle che ho consegnato alla Direzione della Biblioteca. Il materiale è stato dunque collocato su scaffali recuperati dagli scarti della cantina e posti in una stanzetta della sezione decentrata della Biblioteca.

Consistenza

Il *Fondo Volantini - Documenti politici sindacali* è costituito da circa 10.000 pezzi: volantini e documenti politici e sindacali degli anni Cinquanta (pochi), Sessanta (non molti), Settanta (moltissimi), e degli anni successivi sempre meno.
Il materiale è stato suddiviso in tre gruppi: "VOL-DOC Pol, politici", "VOL-DOC Sind, sindacati" e "VOL-DOC Altri" (associazioni e organismi di base).

Il gruppo "VOL-DOC Pol, politici" consiste di quarantasette grandi cartelle più sette scatole allegate, tutte quante intestate a ogni singola forza politica (Avanguardia Operaia, Lotta Continua, Movimento Studentesco, Partito di unità proletaria, ecc.), catalogate in ordine alfabetico. Si aggiungono poi sette cartelle riguardanti organizzazioni politiche minori, della cui produzione è posseduto poco. All'interno di ciascuna cartella dedicata a una forza politica, il materiale è stato poi suddiviso tra volantini (VOL) e documenti (DOC), con rispettivo ordinamento cronologico. In coda, due cartelle di pezzi collettivi, cioè prodotti dalla coalizione e adesione di più forze politiche e sindacali, e due raccoglitori con esemplari non firmati.

Il gruppo "VOL-DOC Sind, sindacati", relativo alle varie organizzazioni sindacali, consiste di venticinque scatole ordinate per anno e di alcune grandi cartelle intestate a CGIL, CISL, UIL, Unitari, Unitari di categoria, FLM, COBAS, Collettivi, Coordinamenti. In aggiunta, una cartelletta contenente documenti e fotografie che testimoniano le lotte dei lavoratori delle Librerie Feltrinelli, e una cartella con lettere, questionari per petizioni, comunicazioni e indicazioni per libri e periodici militanti.

Infine, il gruppo "VOL-DOC Altri" consiste di ventuno cartelle e in alcune di queste sono comprese più suddivisioni, sempre seguendo il criterio alfabetico. In tali cartelle si possono trovare materiali vari: ci sono volantini di ACLI, Amici, ANPI, ARCI; volantini di assemblee varie, come quelle di caseggiati o di occupanti; materiali delle associazioni e degli attivisti più disparati; volantini di carceri, circoli, collegi e collettivi, addirittura sono state dedicate quattro cartelle solo ai materiali di diversi e numerosi comitati. Ho ordinato anche volantini delle commissioni di Comuni, Province, Regioni e Stato; volantini di consorzi, cooperative e delegazioni, come ad esempio quella dei detenuti. Sono presenti, inoltre, numerosi materiali di vari movimenti e nuclei, tra cui il Patronato Psichiatria Democratica e Soccorso Rosso. Significativi, poi, i volantini di UDI, Unione Donne in Italia, e dell'Unione Femminile Nazionale. Infine, sono presenti anche alcuni importanti materiali dell'Unione Inquilini.

PIAZZA FONTANA 1969:
GIUSTIZIA SARÀ FATTA?

Due anni non sono bastati per fare luce sulla strage di Piazza Fontana; in due anni, caratterizzati dalle più svariate ipotesi, dalle note controversie politiche scaturite dalla strage, in questi due anni la Magistratura non è riuscita a rendere definitivamente giustizia a 16 cittadini assassinati.

TUTTO CIO' HA PERMESSO ALLE SINISTRE DI STRUMENTALIZZARE UN EVENTO CHE, UNA VOLTA CHIARITO, LE DISTRUGGEREBBE DEFINITIVAMENTE AGLI OCCHI DI TUTTA LA NAZIONE.

In questa evidente carenza del Governo e della Magistratura, che d'altronde spiega la realtà dell'Italia di oggi, si inserisce la ferma e responsabile protesta della Gioventù Nazionale che — portavoce della Nazione onesta e fedele ad una Tradizione d'Onore — chiede giustizia per gli assassinati.

Se, come insinua la sinistra antifascista, con la volgarità e l'impudenza che sempre l'accompagnano, della strage di Piazza Fontana fossero colpevoli le organizzazioni nazionali, il processo sarebbe già concluso da più di un anno e i colpevoli avrebbero già ricevuto l'ergastolo.

LA VERITA', L'UNICA VERITA' CHE TUTTI CONOSCIAMO, E' CHE LA STRAGE DI PIAZZA FONTANA PESA TERRIBILMENTE SULLA SINISTRA ITALIANA, la quale col suo ricatto politico sul Governo, sulla Magistratura, tenta disperatamente di ritardare e di insabbiare la condanna, mentre si affanna a calunniare proprio noi, che aspettiamo fiduciosi una sentenza esemplare.

IL MATERIALISMO SOVVERSIVO CON LA SUA METODOLOGIA POLITICA PRIVA DI PRINCIPI SPIRITUALI E MORALI E' L'UNICO E SCONTATO RESPONSABILE DEI 16 MORTI DI PIAZZA FONTANA.

Chiediamo:
Una sentenza dura contro gli assassini
la fine delle strumentalizzazioni della sinistra marxista
la giustizia come obbligo morale e non come opportunismo politico.

FRONTE DELLA GIOVENTU'
COMITATO TRIVENETO
C.S. GIOVANE ITALIA

F.U.A.N.
FRONTE STUDENTI
ANTICOMUNISTI «ZAPPA»

Nel riordino del fondo ho addirittura ritrovato tre volantini delle Brigate Rosse che, in considerazione della rarità del materiale, sono stati collocati nella Sala Manoscritti e Rari.
Anche se ancora in fase di riordino, il *Fondo VOL-DOC* è stato inserito online nella lista dei fondi della Biblioteca Nazionale Braidense ed è consultabile *in loco* su appuntamento.
Non si è ancora accennato ai manifesti da me ordinati all'inizio del volontariato. Separati e collocati in stretto ordine cronologico, questi occupano un'intera cassettiera che è stata trasferita prima al Castello di Vigevano, dove la Biblioteca disponeva di uno spazio, e successivamente all'Abbazia di Morimondo, nei pressi di Milano. Alcuni manifesti non furono in passato conservati poiché, quando si ritirava il diritto di stampa in Prefettura, questo materiale, considerato carta da pacchi, veniva spesso utilizzato per avvolgere libri e periodici.
Mi fa piacere constatare che la considerazione di questa raccolta negli anni è andata migliorando. È aumentato nel tempo l'interesse verso questa tipologia di materiali, che ricostruiscono e fanno conoscere la produzione dei vari movimenti politici e sindacali del nostro Paese, fornendo informazioni differenti e complementari rispetto a quelle fornite da giornali e periodici, utili per una completa analisi storica.
Parallelamente a questa raccolta, Carlo Carotti, sua moglie Anna Borioli Carotti e io, abbiamo pubblicato annualmente una bibliografia ciclostilata dal titolo *Scaffale rosso*, dal 1970 al 1976-77, stampata dal 1974 a cura della Federazione Lavoratori Metalmeccanici di Varese. Veniva utilizzato uno schema informatico che comprendeva opere generali di economia, politica, lavoro e società, quelle riguardanti i Paesi allora cosiddetti socialisti e di democrazia popolare, quelli capitalisti e del Terzo Mondo, acquistate, donate o pervenute per diritto di stampa. Il ciclostilato aveva solo funzione di documentazione, contenendo opere di diverso livello.
L'importanza di questo fondo aumenta se si tiene presente quanto avviene in altri Paesi. In un articolo pubblicato sul domenicale del *Sole 24 Ore* del 19 novembre 2023, dal significativo titolo *Il nostro underground va bene solo all'estero*, si afferma che in Spagna e Stati Uniti si allestiscono rassegne e si valorizzano archivi digitali che danno conto della stagione dell'anti-cultura italiana (politica e artistica). Possibile che le nostre istituzioni siano così prive di curiosità?

Lucia Dotti

LIBRETTI RIMASTI NELLA MEMORIA

Nella pagina accanto, *Boris Godunov*, libretto e musica di Modest Petrovič Musorgskij, stagione d'Opera 1979-1980, Teatro alla Scala, Milano. Qui sotto, *Tristan und Isolde*, libretto e musica di Richard Wagner, stagione d'Opera 2007-2008, Teatro alla Scala, Milano.

LA MUSICOLOGIA ALLA SCALA E NEI TEATRI D'OPERA

NARRARE IL MELODRAMMA

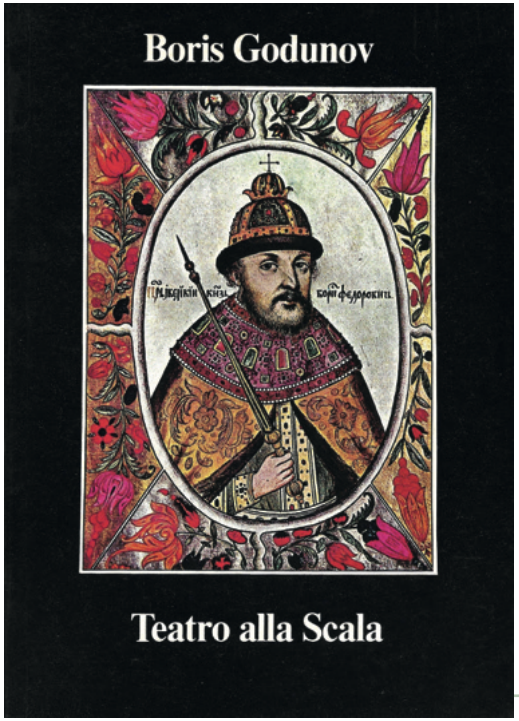
QUANDO I TEATRI DOTARONO IL PUBBLICO DI STRUMENTI PER COMPRENDERE LO SPETTACOLO

di FRANCO PULCINI

Negli anni Ottanta Fedele d'Amico, in una delle sue paradossali ed efficacissime *boutade*, osservò su *L'Espresso* che nell'ultimo decennio l'editoria musicologica italiana aveva sfornato più testi di quanti ne fossero stati pubblicati in tutta la sua storia precedente. In effetti gli editori si erano accorti che i volumi sulla musica classica non vendevano meno di altre categorie saggistiche (e persino narrative) e seguitarono ad acquisire traduzioni e a commissionare saggi. Nel 1976 era persino nata la EDT, casa editrice torinese specializzata in musica, che affiancò Il Saggiatore nel diffondere documenti, studi critici e biografie, come faceva pure Einaudi, che si avvaleva della selettiva consulenza di Massimo Mila. Anche Adelphi e Rusconi fecero la loro parte nell'offrire ai musicofili letture di approfondimento. Così come Edizioni Studio Tesi, DisCanto, Marsilio, in seguito L'Epos, e altre ancora.

In quegli anni, anche i teatri iniziarono a dotare pubblico e abbonati di strumenti culturali interessanti, con programmi di sala sempre più corposi, che sono divenuti un genere saggistico sul quale si è formata l'attuale competenza degli italiani sulla gloria artistica nazionale del melodramma. Già lo facevano i teatri d'opera tedeschi (anche se sembra strano, esiste un fanatismo germanico per l'opera italiana): ogni questione culturale veniva curata da una figura chiamata *Dramaturg*, che in quella accezione significa musicologo che si occupa di far comprendere gli spettacoli e a volte contribuisce a crearli. Anche i grandi

teatri francesi si dotarono di esperti simili, chiamandoli *dramaturges*.
La Scala, sempre ansiosa di primeggiare, sin dagli anni di Claudio Abbado voleva informare il proprio pubblico con scritti impensabili fino a pochi anni prima: ricordo un libretto del *Boris Godunov* del 1979 con note e commenti di Eduardo Rescigno che spiegava i tagli e i cambiamenti, passo dopo passo, della pièce teatrale di Aleksandr Sergeevič Puškin da cui è tratto il testo da cantare. Nell'era di Riccardo Muti, il "drammaturgo" scaligero che determinò la supremazia dei programmi di sala italiani su quelli di qualunque altra tradizione fu Francesco Degrada, docente universitario che ebbe l'idea di affiancare alla sua infallibile e radicale competenza musicologica quella della maggiore conoscitrice mondiale di scenografia teatrale, la torinese Mercedes Viale Ferrero, che rese quelle pubblicazioni dei piccoli libri d'arte, grazie a una ricerca iconografica accurata, documentale ma anche attenta al bello e alla storia della pittura. La curatela è poi passata dal 2005 al 2021 a chi scrive queste note, in parte autobiografiche, sempre con la collaborazione della signora Viale Ferrero, scomparsa nel 2019; l'incarico è attualmente affidato, dopo il mio pensionamento, a Raffaele Mellace, noto musicologo e docente, il quale ha tuttavia un contratto da esterno.
Anche gli altri teatri italiani avevano scelto la strada della cultura, che andava di pari passo con la crescita del pubblico. Alla fine degli anni Ottanta, il Teatro Comunale di Firenze si mise nelle mani competentissime di Sergio Sablich, che creò programmi pieni di documentazione. Un po' dopo, La Fenice diede per molti anni carta bianca a Michele Girardi, noto studioso di Puccini e arguto professore universitario, che ha forse curato alcuni dei più ricchi programmi di sala mai prodotti in Italia, consultabili ancora oggi online. In quel caso, lo sforzo editoriale è stato talmente grande, che il teatro veneziano ha a un certo punto deciso di interrompere tali pubblicazioni per ragioni di budget. Anche la Scala ha avuto momenti in cui si richiedeva alla redazione di risparmiare, ma i suoi programmi erano divenuti talmente pieni di pubblicità, specie alle prime di Sant'Ambrogio, che sarebbe stato imbarazzante far pagare al pubblico un prodotto che conteneva più sedicesimi di propaganda patinata che conte-



nuti sullo spettacolo…
La necessità di un forte apporto culturale nei teatri italiani è anche legata alla pratica vincente e irrinunciabile di sottotitolare in sala gli spettacoli, proprio a partire dagli anni Ottanta. In passato, per le opere straniere, ci si arrangiava con le cosiddette "versioni ritmiche", ovvero traduzioni utilizzate per cantare in italiano opere composte in altra lingua. Tali traduzioni, nella necessità di far coincidere le parole alle note, rispettando ritmi e accenti della prosodia, creavano spesso incomprensioni e buffi travisamenti che snaturavano l'originale. Si può dire che quasi tutti i titoli delle opere in lingua non italiana rappresentate negli ultimi cinquant'anni abbiano avuto nuove traduzioni fedeli, fatte approntare dai vari Uffici edizioni. Le quali versioni, se utilizzate per i sottotitoli, oltre che stampate sul programma, dovevano anche avere il dono della stringatezza. I sottotitoli, che ebbero per alcuni anni l'opposizione del maestro Riccardo Muti, scontentavano spesso anche la creatività dei registi, che a volte non tenevano conto nei loro spettacoli delle parole intonate. Se per esempio un tenore innamorato elogiava in scena la "treccia bruna" dell'amata e il regista l'aveva angelicata con una parrucca albina, c'era il rischio della comicità involontaria, sempre in agguato all'opera. Le furie del regista contro i sottotitoli in generale continuavano in quei casi finché gli addetti non trovavano compromessi accettabili, e la treccia diveniva "lucente", "morbida", o restava treccia e basta. Ricordo che, nel celeberrimo *Tristan und Isolde* diretto da un Daniel Barenboim in stato di grazia e con regia di Patrice Chéreau, il geniale uomo di teatro francese ce l'aveva coi sottotitoli realizzati sulla mirabile traduzione di Franco Serpa e proponeva di farne una riduzione; altrimenti, diceva, sarebbe stata «una serata letteraria», con gli occhi degli spettatori appiccicati ai video, e non uno spettacolo d'opera da seguire e ascoltare. Ebbe uno scontro molto acceso col sovrintendente Stéphane Lissner, che non volle che si toccasse una sola parola e, per quanto ridondante (come è lo stile poetico di Wagner), il testo venne integralmente proiettato. Ma quando Chéreau mise in scena *Da una casa di morti* di Leoš Janáček, e a esprimersi erano i carcerati compagni di sventura di Dostoevskij in Siberia, lavorai con lui per rendere il più possibile stringato il testo che avevo tradotto, in modo che l'occhio potesse dividersi tra la recitazione in scena e il significato delle parole cantate in ceco. Non ricordo di aver mai incontrato in vita mia un artista che si tormentasse per notti intere su una singola espressione (Chéreau parlava bene l'italiano): ci scrivevamo di continuo, fino all'ultimo momento, consultando nel dubbio il libro di memorie da cui è tratto il libretto, nell'incertezza anche sull'originale russo.
Ma i libretti sono solo una parte del problema dei volumetti che accompagnano gli spettacoli operistici, poiché con l'affermazione del "teatro di

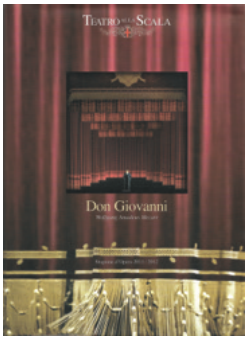
Qui sotto, il regista Patrice Chéreau (fotografia di Ros Ribas). Nella pagina accanto, *Il ritorno di Ulisse in patria*, libretto di Giacomo Badoaro, musica di Claudio Monteverdi, stagione d'Opera 2010-2011, Teatro alla Scala, Milano.

regia" c'era anche il problema dei riassunti delle opere che il pubblico si legge in fretta prima dell'inizio, tanto per rammentare di che tratta. Se un regista ambienta una *Madama Butterfly* al tempo di Hiroshima, o un *Giulio Cesare in Egitto* fra le guerre delle multinazionali del petrolio o, che so, un *Parsifal* al tempo dei dinosauri, qualche incongruenza con la scena verrà fatalmente colta nella succinta narrazione della trama, pur evitando l'avvertito autore del *résumé* di insistere sui luoghi descritti nelle didascalie. Ricordo che il compianto regista Nikolaus Lehnhoff voleva che l'apparizione di Lohengrin venisse descritta accompagnata da un "fascio di luce", e non da «un cigno», anche se il coro esclama a gran voce, e con tutto il fragore di cui l'orchestra wagneriana è capace, «*Ein Schwan! Ein Schwan!*», con relativo sottotitolo. Fu abbastanza ragionevole quando gli spiegai che anche la direzione artistica era contraria alla formulazione di una storia basata su quel che si vede e non su quel che si canta, messo in versi da Wagner stesso; e che, in fin dei conti, senza spiegare come è l'originale, non ci si renderebbe neppure conto delle innovazioni apportate dalla regia… Ma non tutti i registi erano così accomodanti. Con il povero e geniale Graham Vick, purtroppo morto di Covid-19, avemmo un diverbio in platea che degenerò in un veniale scontro fisico, un reciproco fronteggiarsi e strattonarsi per le spalle, perché non volevo aggiustare il soggetto de *La città morta* come intendeva lui. Gli dissi che dovevamo interrompere aggressione e spintoni, causa rischio danni ai cateteri elettrici del mio pacemaker… Arrivammo a un compromesso. Dopo il successo travolgente della prima ci abbracciammo.

Robert Wilson firmava contratti in cui era prevista anche una sua supervisione dei programmi di sala, con specificata persino la grandezza dei caratteri con cui doveva essere stampato il suo nome ovunque, a cominciare dai manifesti, non inferiore a quella di chiunque altro, fosse anche Giuseppe Verdi. Veniva nel mio ufficio, si sedeva al mio posto, prendeva le mie telefonate sbattendo la cornetta dopo averla sollevata e mettendo in ordine simmetrico tutti gli oggetti che aveva sotto il naso e, sfogliando svogliatamente i programmi di sala, diceva, tra smorfie di sufficienza, che era tutto «*stupid*… *Stupid*», e che quelle stesse cose da noi pubblicate si trovavano su Internet. Gli rispondevo che non era assolutamente vero, che le fotografie delle passate edizioni scaligere de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi non si trovavano proprio per niente in Rete (oggi, con un po' di impegno, si può, allora no), come neppure tutta la documentazione storica; e che comunque avrei stampato tutto quel che mi avesse indicato, a cominciare da uno scritto sullo spettacolo, suo

Qui sotto, *Don Giovanni*, libretto di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, stagione d'Opera 2011-2012, Teatro alla Scala, Milano. Nella pagina accanto, il regista Robert Carsen durante le prove del Il *Don Giovanni* nella Sala Ansaldo, laboratorio del Teatro alla Scala, Milano, 8 novembre 2011 (fotografia di Marco Brescia e Rudy Amisano).

o della sua drammaturga. Scaricata un po' di tensione, se ne andava soddisfatto e tornava a cambiare qualche tono di colore alla copertina, portava immagini varie, con qualche altro tormento per la redattrice Anna Paniale, in perenne ansia da *imprimatur*. Poi la sua drammaturga scriveva che *L'Orfeo* (1607) è un'opera «rinascimentale», io correggevo in «barocca», ma nessuno diceva più niente nella generale acclamazione del meraviglioso spettacolo ideato. E poi applaudito e pluripremiato.



Nati con Degrada come supporto puramente storico-musicologico, i programmi di sala divennero, a Milano e altrove, oggetti di comunicazione dei nuovi spettacoli, con spiegazioni sulle trasformazioni registiche e un importante apparato iconografico mirato. Damiano Michieletto, *enfant terrible* della regia modernizzata, sapeva tutti i libretti a memoria, ma non aveva tempo di scrivere e rilasciava interviste: ci divertivamo da pazzi a parlare delle opere. Mario Martone, invece, si scriveva da sé i testi esplicativi. Altri, fra cui Davide Livermore, li disdegnavano. Robert Carsen veniva nervoso nel nostro ufficio, ci spiegava vorticosamente gli spettacoli nelle varie lingue che parlava, protestando di tanto in tanto se non capivo qualcosa – «*Oh, Franco, your english is not good!!*» –; io mettevo giù un testo, lui lo correggeva e si pubblicava una dettagliata nota di regia, alle volte di varie pagine. Diceva persino che, nel raccontare le sue idee, gliene venivano in mente altre, che realizzava in scena subito dopo, durante la prosecuzione delle prove.

Ne abbiamo fatte insieme molte (celeberrimo il suo *Don Giovanni*), e alla fine le hanno pubblicate tutte insieme, col nostro permesso, tradotte in francese, in un'edizione di Avant-Scène Opéra.

Cinquant'anni fa si diceva che il pubblico veniva all'opera per sentire le grandi voci, ma da quando si ascoltano le opere avendone approfondito la genesi, il senso, i risvolti letterari, è tutt'altra soddisfazione. Nell'era di Riccardo Chailly, musicista particolarmente avvertito in materia storico-musicale e amico di tutti noi musicologi, questo ascolto "critico" si è ulteriormente approfondito, poiché i programmi hanno anche dovuto spiegare le varie versioni delle opere, le ragioni delle "prime edizioni" che ha diretto, i motivi storici delle modifiche. In questi casi abbiamo organizzato anche convegni di studi, i cui atti sono divenuti il programma di sala. Via via abbiamo inserito, quando possibile, rubriche di letture, DVD, fonti letterarie, epistolari, citazioni, oltre ai saggi illustrativi sui singoli titoli. Per lasciare spazio ai capricci dei registi, il cui giustificato nervosismo era dovuto alle incertezze del debutto dei vari spettacoli, ai fucili puntati di pubblico e critica, dimenticavo di dire che il Teatro alla Scala si è sempre giovato della collaborazione di insegnanti universitari, soprattutto, ma non solo, dell'Università degli Studi di Milano. I cui docenti, abituati alla comunicazione con la gioventù, hanno tradotto i contenuti dell'opera tradizionale con un linguaggio fresco e accattivante, attualizzandone il messaggio. Per la Scala, come per altri teatri, hanno scritto mol-

ti dei principali musicologi, anche internazionali, lieti di portare le loro conoscenze nel luogo in cui l'opera continua a rivivere, nella trasformazione, la sua gloria passata, scrivendo a uso di chi ha la fortuna di assistere alla più folle, avvolgente ed emozionante esperienza artistica inventata dall'uomo: l'opera lirica.
Ogni vicenda editoriale ha tuttavia lente trasformazioni. Lissner lasciava fare, con buoni risultati. Il drammaturgo di Chéreau disse del libro di sala sul *Tristan* (2007) che non aveva mai visto un programma così perfetto, il responsabile della Biblioteca di Salisburgo, in cui si conservano i programmi di sala di tutto il mondo sulle opere di Mozart, mi telefonò per dirmi che non era mai esistito una programma così ricco ed esemplare come quello del nostro *Don Giovanni* (2011); ed ebbi notizia che il programma di sala sull'*Anello del Nibelungo* (2013), curato su mia commissione dal mio successore Mellace, era stato esposto a una mostra su Wagner a Berlino quale esempio di come si può illustrare visivamente in modo nuovo il sistema dei *Leitmotive*.
Alexander Pereira ci teneva tantissimo che le trasformazioni registiche venissero ben comunicate a pubblico e critica; sull'apporto musicologico esigeva moderazione, ma ruggiva e minacciava di tagliarci lo stipendio se si scrivevano troppo piccoli i nomi degli sponsor su inserti e manifesti. A discapito della parte musicologica, si iniziarono a normalizzare i programmi con l'inserzione delle biografie dei cantanti e di tutti gli artisti, in parte in un'ottica di *star system*. Pereira ha però inaugurato e incrementato le presentazioni, in forma di breve conferenza, prima degli spettacoli.
Col cambio di sovrintendente, Dominique Meyer

ha preferito che i programmi della Scala assomigliassero a quelli dell'Opera di Vienna, che ha sempre offerto un'immagine non diversa da quella di molti altri teatri d'opera, senza un eccesso di informazione specialistica. Ma Raffaele Mellace sta difendendo molto bene le ragioni del sapere storico-musicologico. I tempi, del resto, sono anche cambiati: oggi ogni notizia (insieme ai sottotitoli) arriva digitando sullo schermo del cellulare, così come il mondo della carta stampata è in costante mutazione.

Franco Pulcini

OSPITE DEL GRANDE DISEGNATORE
Nella pagina accanto, Camillo Moscati, a destra in giacca e cravatta, ospite dell'amico Russ Manning nel giardino della sua villa nel Grand Canyon di Orange County, California, 1978 (si ringrazia la Fondazione Franco Fossati per la gentile concessione dell'immagine).

TRA COMICS E CINEMA, LA GRANDE PASSIONE DI CAMILLO MOSCATI

UNA VITA PER IL FUMETTO

DA UN NEGOZIO IN CUI VENDEVA FRANCOBOLLI AL RAPPORTO CON I GRANDI DISEGNATORI, ALLE MOSTRE, AI LIBRI E RIVISTE PER PROMUOVERE E VALORIZZARE UN GENERE DA MOLTI INGIUSTAMENTE SNOBBATO

di CARLO CAROTTI

Camillo Moscati, appassionato cultore di fumetti e cinema, tratteggia all'inizio dei suoi *Ricordi*, poche pagine dattiloscritte, i primi anni di vita a Santa Lucia di Serino (Avellino), quando decise di lasciare il suo «povero villaggio senza alcun rimpianto se non quello di aver dovuto vendere l'unico […] bene, compagno di tante ore felici, una fisarmonica […] di colore rosso vermiglio. Con questa operazione commerciale – ricorda l'autore – avevo finalmente potuto acquistare il biglietto ferroviario Serino-Milano, solo andata, ed avere inoltre qualche spicciolo per le primissime spese. Correva l'anno 1951 ed io ero venuto al mondo nel 1935 [23 maggio], ultimo di quattro fratelli». La fisarmonica, sino al momento del distacco, era stata lo strumento che gli aveva consentito di fare "spettacolo" (festini e matrimoni) con una band formata da altri giovani, un prete compreso. Fare la maschera al Teatro Smeraldo è stata la prima occupazione nella Milano degli anni Cinquanta, 15.000 lire mensili più le mance, che non bastavano a sopravvivere tanto che dovette offrire a un vecchio antiquario la sua raccolta di francobolli, regalo del padre, il quale per la sua posizione di funzionario aveva potuto prelevare le affrancature della corrispondenza. Le 30.000 lire offerte vennero calorosamente accolte. Oltre al lavoro presso lo Smeraldo, Moscati si proponeva nel tempo libero come maschera al Teatro del Convegno. Allo Smeraldo fu lui a presentare al "capo", senatore Mario Longoni, tre giovani artisti: Bruno Dossena, Adriano Celentano e Tony Renis.
Dallo Smeraldo passò come portiere al *Residence*

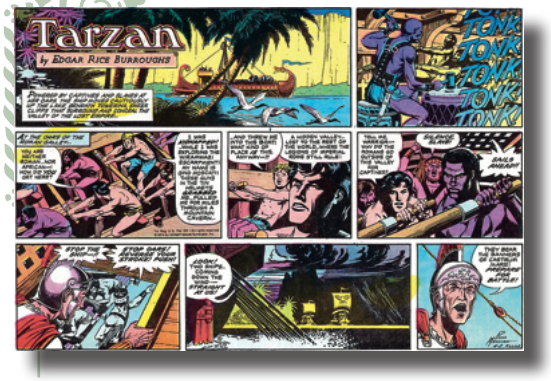
Hotel di Corso Garibaldi, poi *Hotel Ritter*, ed ebbe occasione, svolgendo come seconda professione quella di figurante per la Rai e comparsa in alcuni film (come *La donna del giorno* di Francesco Maselli, del 1956), di conoscere molti artisti televisivi e cinematografici, tra cui una signora d'altri tempi, Francesca Bertini, con la quale ebbe uno scontro indesiderato per il mancato pagamento della retta alberghiera.

In quegli anni fece anche il rappresentante per una grossa azienda produttrice di lucido da scarpe (Brill). Doveva girare l'Italia in lungo e in largo e ne approfittava per rovistare le bancarelle dei vari mercatini alla ricerca di curiosità, come già aveva fatto a Milano, ogni giovedì, sotto gli archi dell'Arengario di Piazza del Duomo. In uno di questi viaggi conobbe in treno una bella ragazza di nome Ornella (Bariani) che sposò dopo pochi mesi, nell'agosto del 1956. Nel 1958 nacque Massimo che diventerà un noto scrittore di cinema, iniziando giovanissimo nel 1975 con un volume sul cinema horror e nel 1986 con *I predatori del sogno*. *I fumetti e il cinema* edito da Dedalo, fra i molti altri.

Nel 1962, ricorda lo stesso Moscati, «la mia vita prese una svolta». Infatti, abbandonò un lavoro che non era appropriato ai suoi veri interessi, e aprì a Rho, presso Milano, uno dei primi negozi commerciali di francobolli, libri nuovi, usati e cimeli di vario genere. Diventò presto, dopo un'iniziale titubanza da parte dei rhodensi, un luogo abituale di vendita, scambio e discussione dove vennero meno i francobolli, poco redditizi, a favore dei fumetti cui si aggiunsero i disegni originali dei *cartoonists*. Moscati non li tenne nascosti ma li mise in mostra perché tutti potessero vederli e ammirarli. Il negozio, aperto nel 1967 e chiuso nel 1980, prese il nome di *Cartoon Museum*; qui venivano presentati al pubblico artisti non solo italiani ma anche di altri Paesi e cimeli di ogni genere, perfino assegni dei divi di Hollywood, assieme alla vendita di fumetti editi in proprio. Attento conoscitore della materia nel settore, valorizzò e fece conoscere negli anni Sessanta Russ Manning (Van Nuys, Los Angeles, 1929-Long Beach, Los Angeles, 1981), fumettista che aveva iniziato la sua attività disegnando cartoni animati durante il servizio militare per il giornale della sua base. Era diventato famoso quando, dal 1965 al 1969, aveva adattato dieci dei primi undici romanzi di *Tarzan*, scritti da Edgar Rice Burroughs, con sceneggiature di Gaylord DuBois. Moscati lo notò nei risvolti delle copertine del giornalino *Intrepido* dell'editore Cino Del Duca e denunciò l'indebito utilizzo delle storie di *Tarzan* («le vignette erano tagliate, allungate, inventate e anche la traduzione non corrispondeva a quella voluta dall'autore […]. Era come vedere un quadro di un grande artista reinventato e ritoccato»). Quest'azione suscitò le rimostranze di Manning, creatore anche delle strips di *Star Wars*, e della californiana ERB Inc. (di Edgar Rice Burroughs), detentrice dei diritti in tutto il mondo dell'Uomo Scimmia. Robert M. Hodes, vicepre-

SULLE ORME DI TARZAN

Qui sotto, Edgar Rice Burroughs, *Tarzan. Return to Castra Sanguinarius*, disegni di Russ Manning, n. 2248, 7 aprile 1974.
Nella pagina accanto, *Ploff*, a. I, n. 1, novembre 1971.



sidente della ERB Inc., venne espressamente a Rho «per saperne di più: io gli spiegai tutto – rammenta Moscati – e finì che tolsero i diritti all'editore italiano», diritti che passarono alla casa editrice Cenisio, che da quel momento ne avviò la pubblicazione dignitosamente. Da questa azione di difesa derivò una lunga amicizia fra Manning e Moscati. A conferma di questo amichevole rapporto, il benvenuto da parte dell'artista americano per un ospite del settore editoriale che fu pubblicato sul *Daily News Extra* in un'unica copia, quando Moscati si recò a Los Angeles per conoscere personalmente Manning nel 1978. Rapporto inoltre confermato da una lettera che Moscati diresse a George T. McWhorter, editore del *Burroughs Bulletin* (pubblicata sul n. 70, Spring 2007), in cui ricostruisce la sua passione per Tarzan e rammenta il personaggio di Gino Moscati (a lui ispirato) apparso in una tavola a fumetti della storia *Return to Castra Sanguinarius* disegnata da Manning nel 1974. «*This whole wonderful affair*» venne raccontato dettagliatamente nel gennaio-febbraio 1978 in una pubblicazione in due albi dell'editore Cenisio di Milano.

Al ritorno da Los Angeles, Moscati fu afflitto dalla notizia della morte del suo carissimo amico Giuseppe Cappadonia (Messina, 1888-Spilimbergo, Pordenone, 1978), illustratore e fumettista, autore di manifesti pubblicitari, cartelloni per il cinema muto, di vignette umoristiche di propaganda durante la Prima guerra mondiale e collaboratore della rivista *Intrepido*. Moscati l'aveva conosciuto quando aveva oltre ottant'anni, alla fine degli anni Settanta: «Solo e dimenticato, vegetava in una casa albergo di Via Cucchiari a Milano». Lo aiutò a riprendere il lavoro. Cappadonia disegnò alcune copertine per gli "Albi Salgari" a fumetti e anche quella biografica de *Il pirata di Verona*, con sceneggiatura di Camillo Moscati e Bruno Nemecek e disegni del veneto Paolo Ongaro, anch'egli noto fumettista.
Sempre negli anni Settanta Moscati organizzò a Rho una mostra personale di quadri, prima in Europa, dell'animatore giapponese Yoji Kuri, esperto in numerosi stili visuali anche se la tecnica più usata era il disegno animato, con lavori per la maggior parte di natura satirica e critica nei confronti della società contemporanea. La mostra venne inaugurata alla presenza dell'artista e seguita da una conferenza stampa alla *Terrazza Martini* di Milano e da un ciclo di proiezioni al Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci.
Moscati fece anche conoscere negli Stati Uniti, con un articolo pubblicato nel 2006 sul *Burroughs Bulletin* (n. 65), Giorgio De Gasperi (El Foresto) (Milano, 1927-Venezia, 2012), autore di celebri copertine de *La Domenica del Corriere*, di fumetti per il *Corriere dei Piccoli* e illustratore di libri. All'inizio degli anni Settanta De Gasperi aveva lasciato l'ambiente editoriale milanese per l'isola di Pellestrina nella Laguna veneta, e in seguito viaggiò molto:

Turchia, Israele, India, Filippine, Australia, Nuova Zelanda.

Altre e numerose sono state le amicizie, le conoscenze e i rapporti di Moscati con artisti, registi e attori, che gli consentirono di arricchire la sua raccolta non solo di fumetti originali ma anche di caricature e cartoon. Fra i numerosi autografi raccolti, curioso quello di Cesare Zavattini. Quando nel 1936 era direttore editoriale della Mondadori, Zavattini si accostò al mondo dei fumetti. Nacque così il ciclo di *Saturno contro la Terra* (1936-38) per il quale creò il personaggio Rebo; fu sceneggiato da Federico Pedrocchi, uno degli autori più influenti nella storia del fumetto italiano. Fra gli altri lavori su soggetto dello stesso Zavattini, *La Primula Rossa del Risorgimento* (1938-39), con tavole di Pier Lorenzo De Vita, seguito da altri ancora nel dopoguerra.

La funzione di informare clienti e cultori sulle iniziative del *Cartoon Museum* venne svolta dalla rivista amatoriale (una fanzine) *Ploff*, pubblicata dal 1971 al 1973: i primi cinque numeri in formato tascabile e gli ultimi due fascicoli in formato giornale, dove venne cambiata la testata in *Cartoon Museum*. Alcuni numeri (0, 1 e 5) furono dedicati all'amico Russ Manning. Particolarmente interessante nel numero 6 di *Cartoon Museum* (novembre 1973), «la prima avventura completa di *Pat La Rocca*. *L'anonima del delitto!!* (1945), disegnata dall'allora giovanissimo Damiano Damiani», divenuto poi un famoso regista (cfr. Angelo Zaniol, *Camillo Moscati, una simpatica figura nel mondo dei comics*, ne *Il Fumetto*, n. 13, marzo 1974).

Nel settore delle ristampe amatoriali Moscati sceglie: una vecchia storia di Bernardino Leporini, *L'Isola dell'idolo pescecane* (36 pp. più cop., 20x28 cm, bianco e nero), apparsa a puntate su *Argentovivo* nel lontano 1937; la riduzione a fumetti del *Michele Strogoff* di Jules Verne, con disegni di Francisco De La Fuente e testi di Angelo Pardo, del 1959 (24 pp. più cop., 31x21,5 cm, bianco e nero); *Red Bill contro l'atomica* (36 pp. più cop., 23,5x32 cm, bianco e nero); *Le avventure di Calza di Cuoio* (40 pp. più cop., 23,5x32 cm); *Il pirata di Verona*, disegni di Paolo Ongaro, copertina di Giuseppe Cappadonia (32 pp. più cop., 23x31,8 cm). Infine riporta alla luce un classico della nostra letteratura per immagini, *Ulceda, la figlia del Gran Falco della prateria* di Guido Moroni Celsi, primo spaghetti western a fumetti e degno precursore, per i toni realistici e aspri, di personaggi famosi come il Kit Carson di Rino Albertarelli e il Tex di Gianluigi Bonelli e Aurelio Galleppini.

Qui sotto, Guido Moroni Celsi, *Ulceda, la figlia del Gran Falco della prateria*, collana "Salgari", n. 38, Rho (Milano), Cartoon Museum, s.d.; nella pagina accanto, Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*, riduzione e disegni di Franco Chiletto, collana "Salgari", n. 2, Rho (Milano), Cartoon Museum, s.d.

L'operazione editoriale fumettistica più ambiziosa di Moscati sulla scia delle case editrici amatoriali per collezionisti, è la riedizione delle opere di Salgari a fumetti, unico ad avere in catalogo la quasi totalità degli episodi che vennero disegnati. I primi romanzi editi dal Cartoon Museum sono di grande formato: *I misteri della Jungla nera* con disegni di Albertarelli, *Il Corsaro Nero* di Franco Chiletto, *Il Leone di Damasco* di Raffaele Paparella, ai quali seguono *La Regina dei Caraibi* di Chiletto, *Capitan Tempesta* di Paparella e *Le avventure di Simon Wander* di Giorgio Scudellari. Formato di 27x34 cm, stampa ottima di color seppia antico e copertina a quattro colori con disegni originali dei rispettivi autori.

Nel 1973 il *Cartoon Museum* accoglie non soltanto fumetti originali ma anche caricature e vignette umoristiche satiriche per un totale di 1.500 disegni, tra cui, come riportato nel citato articolo di Angelo Zaniol, «strisce originali di Tarzan, di Maxon, di Celardo e di Manning, una tavola di Al Capp, strisce di Sagendorf, Williamson, Andriola, Walcher, Fletcher, tavole di Blasco, […], Galleppini, Cossio, Chiletto, Kuri, De La Fuente e tante altre cose […]». Moscati precisa nei *Ricordi* la sua attività espositiva: «la prima mostra presso l'Istituto Beato Angelico poi all'Istituto Padre Monti, quindi alla Borsa Merci di Milano per vari anni, per poi proseguire ancora, per molto tempo, al Museo della Scienza e della Tecnica. Negli ultimi anni ho effettuato le mostre presso il Centro Culturale di Via Osoppo, Centro Culturale Rosetum e per ultimo al Centro Culturale Don Orione». Della prima *Mostra del fumetto e dell'umorismo* (Rho, 25-27 aprile 1971) e della seconda mostra-concorso (Rho, maggio 1972), pubblicò due ricchi cataloghi illustrati, riproducenti tutti i lavori esposti, dal titolo *Comics Rho - 1* e *La Caricatura. Rho 2*.

Alla fine degli anni Ottanta Moscati ha da tempo diversificato la sua raccolta che, secondo un articolo di Stefano Rossi, *"Io, il Collezionista del tempo perduto"*, comparso su *la Repubblica* del 9 settembre 2000, era composta da 6.000 videocassette, 4.000 pizze di film, 400 laser disc oltre ai già segnalati fumetti, disegni, autografi, ecc.

L'ultima novità è il suo approccio all'editoria libraria presso l'Editoriale Lo Vecchio di Genova, che pubblica *Cine-Fumetto Comico*, un volume che «vuole rendere omaggio ai due *Media* che così bene si sono sviluppati e tanta strada hanno percorso pa-

rallelamente sin dalla loro nascita (1896) […]. L'argomento – afferma Moscati – che mi ha più interessato e ne ho fatto oggetto di ricerca, è quello dei mitici attori comici mondiali che hanno avuto una trasposizione dato il successo riportato sullo schermo dal cinematografo al fumetto, raggiungendo un risultato analogo. Nella seconda arte [si troverà] una panoramica di questi fumetti "comici" che per la stessa ragione hanno trovato trasposizione nel cinema, effettuando un percorso diverso». Nella maggior parte di questi *characters* la trasposizione è avvenuta nel cinema di animazione. Dalla seconda metà degli anni Ottanta ai primi Novanta, con l'editore genovese Moscati pubblicò nella collana "Andiamo al cinema": *Stanlio e Ollio: la coppia della risata*, *Totò: l'imperatore di Capri*, *Charlie Chaplin: il grande dittatore*, *Ridolini: il re della risata*, quest'ultimo presentato e premiato nel 1987 al Funny Film Festival di Darfo Boario Terme (Brescia). Nella collana "Cinema Comico" le monografie: *Alberto Sordi*. *Il più amato dagli italiani*, *I De Filippo*, *Aldo Fabrizi*, *Il pazzo mondo di Gianni e Pinotto*, *Jerry Lewis*, *Franco & Ciccio: due comici venuti dalla strada*, volumi non accademici ma divertenti e illustrati con grande perizia.

Moscati prosegue la sua attività negli anni successivi soprattutto mettendo a disposizione la sua collezione, invitato a iniziative espositive. In occasione della Mostra sul cinema e sul fumetto di Ancona nel 2000, nel rispedire il materiale consistente in fotografie, autografi, poster, cartoline, fumetti, tavole originali, giocattoli, curiosità e rarità varie su Chaplin, Ridolini, Stanlio & Ollio, Harold Lloyd, Buster Keaton, Totò, eccetera, «l'organizzazione non fece assicurazioni e un ladro, visto il camion abbandonato dall'autista e con le chiavi nel cruscotto, si prese tutto il mio materiale». Il velocissimo lestofante si mise in contatto con lui probabilmente per "contrattare" la restituzione della refurtiva ma, essendo stato disturbato durante la telefonata, chiuse la comunicazione e non si fece più sentire. E Moscati commenta: «Sono rimasto con un pugno di mosche in mano ed una spina nel cuore».

Moscati continuò le sue "trasferte" sino alle *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone nell'ottobre del 2018 (già infortunato a causa di una caduta nella metropolitana di Parigi). Costretto a non muoversi, era però sempre disponibile nei confronti di chi gli chiedeva un aiuto. Una pesante operazione al cuore effettuata nel novembre del 2021 sembrava superata. È morto invece in ospedale nel sonno il 24 dicembre.

Questo scritto che doveva essere ben più ampio se avesse potuto godere della sua partecipazione, come era previsto, è soltanto un commosso ricordo di un gentile e operoso cultore dei fumetti e del cinema.

Carlo Carotti

IMPARARE DALLA STORIA
Nella pagina accanto,
una copertina di *Hinterland*, a. VII,
n. 32, dicembre 1984-marzo 1985.

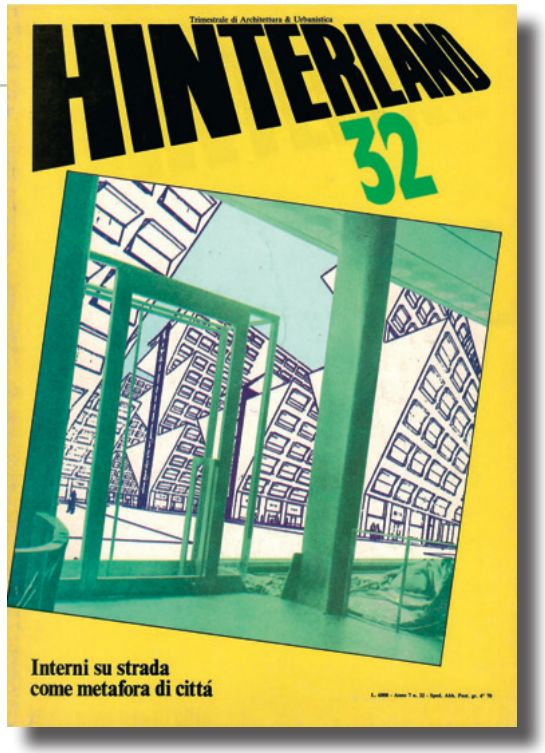
CONTAMINAZIONE DEI SAPERI E MILITANZA CIVILE

IL CASO DI *HINTERLAND*

FONDATA E DIRETTA DA GUIDO CANELLA FORNIVA UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DELL'ARCHITETTURA

di GIOVANNI SANTARELLI

Nell'importante stagione dei periodici pubblicati negli anni Settanta, quello della rivista di architettura e urbanistica *Hinterland* emerge quale caso particolarmente felice per cogliere come fosse possibile fare cultura anche attraverso una testata tecnica e specialistica. Fondata e diretta da Guido Canella (Bucarest, 1931-Milano, 2009) – architetto, intellettuale, professore e figura di spicco all'interno del Politecnico di Milano –, *Hinterland* viene pubblicata dal 1977 al 1985 e ne escono 34 numeri monografici che trattano tematiche diverse e di varia natura, ma sempre affrontate in maniera critica e a tratti non convenzionale. In generale, nella ricerca di Guido Canella e degli altri architetti della sua generazione, l'opera scritta riveste un ruolo di primaria importanza non solo in quanto spazio di formulazione definitiva dei risultati dell'attività di studio e analisi e come importante strumento preliminare alla pratica progettuale, ma anche come luogo di militanza politica per la promozione di un'idea etica della città. La parola e la riflessione teoretica diventano mezzi attraverso cui predisporre con percorsi intellettuali la realizzazione delle opere e l'intervento territoriale, contro l'affermazione di quel modello di architetto professionista che assume acriticamente come paradigma indiscusso il codice formale dell'architettura moderna. Già il secondo dopoguerra era stato un momento particolarmente fecondo per la riflessione architettonica e per il suo slancio ideale verso il tentativo di fare dell'architettura un atto culturale.
Negli anni da studente presso la Facoltà di Architettura al Politecnico, l'impegno di Canella era già stato rivolto a contestare proprio l'accezione schematica e onnivalente invalsa dal dopoguerra con l'*International Style* e a storicizzare la poetica del Movimento moderno su più definiti contesti; *Hinterland* si pone in continuità intellettuale con queste esperienze e si configura come personale punto di convergenza di ricerca accademica, militanza politica e visione architettonico-urbanistica. Le grafiche



di copertina, colorati montaggi e accesi collage di immagini a tutta pagina, che rimandano alle grafiche del costruttivismo, testimoniano l'interesse culturale di Canella per l'architettura sovietica.
Titolo e sottotitolo – *Hinterland. Disegno e contesto dell'architettura per la gestione degli interventi sul territorio* – sono eloquenti. Scrive Canella nel suo primo editoriale: «Con il termine *Hinterland* postuliamo la necessità di spiegarci il retroterra culturale dei processi insediativi differenziandoli territorialmente e approfondendoli storicamente. Vogliamo quindi contraddire il tentativo, sempre più spesso ricorrente ormai, di omologare tali processi entro una cultura astratta e settoriale […]; cultura che, nella pretesa di classificarli secondo universali criteri di specificità, ne riduce e disperde i complessi caratteri strutturali». Una rivista di ambito tecnico, ma nutrita da uno spirito profondamente critico, riflessivo, problematizzante e altamente colto e storico-umanistico. Nelle fitte righe delle pagine, che rispecchiano graficamente l'indole tenace della rivista, si trovano mescolati testi saggistici, brani antologici, spunti narrativi che suggeriscono legami inaspettati e parallelismi stimolanti: non è difficile trovare una citazione di Pasolini, di Calvino, di Max Weber o suggestioni provenienti dalla Scuola di Francoforte a supporto di riflessioni teoriche sulla città. Ad arricchire il dibattito si trovano spesso interviste a figure esterne al progetto (amministratori, intellettuali, figure del panorama politico), per dare forma a quel legame con le istituzioni tanto auspicato e per dar vita a una riflessione condivisa e a una concreta operazione sulla città contemporanea.
Nutrita soprattutto da una forte vocazione civile e sostenuta da una chiara impostazione metodologico-ideologica alla base delle varie tematiche monografiche affrontate, *Hinterland* esprime una finalità operativa al servizio della collettività, grazie al tentativo di costruzione di un dialogo con le amministrazioni. Il confronto con le politiche di intervento e con i modelli di gestione della città fa della rivista un luogo di riflessione sulle dinamiche e sulle evoluzioni sociopolitiche ed economiche occorse nella storia o in atto nella contemporaneità. La realtà di cui *Hinterland* si fa osservatorio e laboratorio di riflessione è la città senza confini e di nuove dimensioni, caratterizzata da una originale e complessa rete di relazioni: la meccanizzazione ha fornito la possibilità tecnica per una dilatazione senza limite, che ha causato un mutamento radicale del rapporto tra l'uomo e lo spazio naturale, il quale penetra nella città che a sua volta invade la campagna, dando così forma a una urbanizzazione continua che inserisce nell'insediamento urbano elementi prima sconosciuti ad esso. Tutto questo in *Hinterland* si fa

discorso politico. La periferia è il luogo prediletto anche dell'architettura costruita di Canella, poco interessata alla tematica dell'abitazione privata borghese e più focalizzata sulla soddisfazione di bisogni comunitari e sulla creazione di snodi sociali e spazi della collettività: essa si pone lo scopo di risarcire le lacerazioni e le fratture dell'isotropia del suburbio metropolitano. La città per Canella può riscattarsi solo partendo dalla periferia, luogo prediletto non solo da architetti e urbanisti, ma oggetto di sguardi anche di poeti come Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini, di pittori come Giorgio de Chirico e Mario Sironi, di registi come Roberto Rossellini e Luchino Visconti.

Nella dimensione della città policentrica l'hinterland si trova quindi ad assumere un ruolo fondamentale, non da relegare a residua estensione senza qualità del centro città, ma da osservare come territorio dalle proprie caratteristiche, necessità vitali e bisogni di rappresentazione. Pertanto, motivato dall'esperienza diretta nei «molteplici organismi di iniziativa e di gestione decentrata» e nel tentativo di stimolare un dibattito di incidenza politica, Canella postula la necessità di un «progetto culturale metropolitano» che preveda la riattivazione di «quei rapporti territoriali caratterizzanti la formazione e il ruolo della città rispetto all'Hinterland e a contesti più esterni, contrapponendo all'assunzione astratta e ripetitiva, ideologica e non-dialettica della *contraddizione città-campagna* (che le identifica rispettivamente con il luogo dell'accumulazione e con il luogo della sottrazione) un'interpretazione, anche storica, che trova fin dall'XI secolo embrionali rapporti di produzione capitalistici e condizioni di vita metropolitane non circoscritti in un'ipotetica mappa del capoluogo, ma decentrati lungo i fiumi integrati ai canali in un evoluto sistema di trasporto via acqua».

Attraverso lo strumento storico e quello della multidisciplinarietà, attraverso il ricorso a contributi provenienti da ambiti diversi, così come attraverso i concetti di contestualità e di policentrismo, *Hinterland* tenta di imprimere un segno ad ampio raggio di azione per lo sviluppo di una società che sia radicata nella sua tradizione.

Alla storia è dedicato infatti un intero editoriale, quello del numero doppio 15-16, intitolato *Progettare con la storia*. Nelle prime righe, scongiurando un uso strumentale dello storicismo che avvilirebbe «a semplici adeguamenti tecnici e formali le propensioni tra estensione internazionale e radicamento contestuale», Canella sostiene che «la grande architettura ha sempre mutuato, anche materialmente, dagli avvenimenti storici, in entrata e in uscita», consapevolezza decisiva per la comprensione dell'architettura e dell'insediamento soprattutto in quelle aree «particolarmente suscettibili a influenze di raggio continentale e a sollecitazioni autonome di contesto locale nel lungo periodo». L'istruttoria storica, precisa Canella, concorre alla pratica di progettazione intervenendo all'origine dei fattori complessivamente costitutivi della società insediata e dei rapporti vincolanti tra le risorse sedimentate e nuovi bisogni di produzione e conoscenza, «rinunciando a delegare alle proiezioni formalizzate della morfologia urbana e degli apparati stilistici gli unici livelli di competenza storica difficilmente utilizzabili dall'architetto». L'impatto sovversivo di tale approccio sta, per Canella, nel rifiuto dell'ipoteca deterministica «di chi considera l'assetto del territorio omologato definitivamente e univocamente dallo sviluppo degli stessi bisogni espressi dalla società», che renderebbe la progettazione uno strumento di accettazione delle contraddizioni della collettività e mero mezzo di registrazione della vanità di ogni

presunzione di mutamento, di ogni soccorso alla ragione funzionale. La militanza di sinistra del periodico è esplicita spina dorsale di tutta la produzione editoriale: ne è un esempio il *Processo al grattacielo* che viene istituito nel secondo numero, in cui si postula che «lo sviluppo in altezza risulta tra le tipologie più sottomesse allo sviluppo distorto che la fase affluente del capitalismo ha impresso all'insediamento umano, dalle colonie alle città dell'imperialismo, quella fase che, attraverso la sottrazione e l'accumulazione, specula sulla rendita di posizione, che ogni collettività genera fisiologicamente per il solo fatto di coesistere produttivamente».

Nel numero di *Hinterland*, tuttavia, non interessa compiere un'analisi formale e ripercorrere uno sviluppo storico fine a se stesso del manufatto grattacielo, quando piuttosto si vuole leggere come la sua evoluzione tipologica storicamente situata possa esprimere più complesse dinamiche sociali ed economiche: il grattacielo è alle sue origini materializzazione urbana del modello di produzione fordista e diventa ben presto immagine evocativa della vitale modernità metropolitana.

Altro esempio della vocazione civile della rivista è la riflessione intorno al rapporto tra tipologia architettonica, rapporti di forza e pratica del potere, condotta nel numero dedicato a *Segregazione e corpo sociale*. La rilevanza politico-sociale e se vogliamo giuridico-penale del manufatto architettonico è evocata dal titolo dell'editoriale *Sull'imputazione dell'architettura*, in cui il termine *imputazione* richiama sia il tema delle istituzioni totali che si andrà a osservare, sia la responsabilità dell'architettura stessa nell'essere compartecipe alle dinamiche di potere. La rivista, in questo modo, s'inserisce nel caldo dibattito contemporaneo sulla Legge 13 maggio 1978, n. 180 (Legge Basaglia), oggetto di forte interesse nell'opinione pubblica. Nel numero di *Hinterland*, dopo una sezione dedicata interamente alla storia delle istituzioni dello "spazio della follia", in cui viene descritto il manicomio come luogo dell'esclusione basato sul controllo opprimente, emblematica è l'intervista allo stesso Basaglia, il quale rivolge un appello affinché la città permetta una emancipazione degli oppressi attraverso il coinvolgimento diretto della popolazione e delle sue espressioni organizzate, al fine di istituire alternative al manicomio e reinserire socialmente i malati.

L'approccio multidisciplinare di *Hinterland* e la volontà di far convergere in una riflessione unitaria saperi afferenti a sfere culturali diverse sono esemplificati inoltre dall'intervista a Michel Foucault proposta nello stesso numero, mentre la vocazione civile della rivista è comprovata dalla proposizione di un testo di Giulio Carlo Argan sul tema dell'esposizione museale. La questione dell'accentramento e del decentramento, già affrontata in ottica più ampiamente urbanistica nel caso di Milano e del suo hinterland, nel numero 4 della rivista viene riferita al tema del museo. Argan, nel testo del 1949 riproposto in *Hinterland*, approfondiva il ruolo educativo dell'istituzione museale e scriveva che «se arte è educazione, il Museo deve essere scuola».

Questi sono solo pochi tra tutti gli esempi che si potrebbero fare per descrivere un'esperienza editoriale che traduce su carta un contesto storico-sociale aperto all'ibridazione dei saperi, impegnato politicamente e schierato ideologicamente, proteso operativamente al futuro sebbene radicato nella storia; ma soprattutto determinato con un sincero e tenace slancio propositivo ad auspicare attivamente per la società, nel suo insediamento urbano e nelle sue componenti culturali, un futuro virtuoso.

Giovanni Santarelli

L'UMANISTA ETNOGRAFICO
Nella pagina accanto, Ernesto de Martino alla presentazione del suo libro *La terra del rimorso*, edito da il Saggiatore nel 1961.

IL RUOLO DI ERNESTO DE MARTINO COME "CONSIGLIERE" EDITORIALE

IL CONSULENTE ETNOLOGO

L'AMICIZIA CON PAVESE E LA SFIDA AI DIKTAT DI CROCE CON LA NASCITA DELLA "COLLANA VIOLA"

di ANTONIO FANELLI

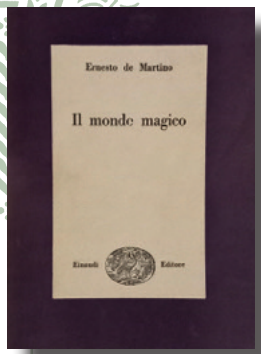
Nella biografia intellettuale di Ernesto de Martino (Napoli, 1 dicembre 1908-Roma, 9 maggio 1965) l'attività come consulente editoriale risulta un tassello decisivo per consolidare la strategia volta a costruire in Italia un «umanesimo etnografico», rinnovando le scienze umane con l'apporto di nuove correnti filosofiche e di ambiti disciplinari ancora flebili nel nostro Paese, legati allo sviluppo della demo-etno-antropologia e al dialogo con la psicologia e le scienze sociali. In questa strategia un posto di assoluto rilievo era assegnato da de Martino alle attività della casa editrice Einaudi, come attesta, in particolare, il monumentale volume di Luisa Mangoni *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta* (Torino, Bollati Boringhieri, 1999). Inoltre, con la pubblicazione delle lettere di Cesare Pavese, a cura di Italo Calvino e Lorenzo Mondo (Torino, Einaudi, 1968), erano già venute alla luce numerose missive con l'etnologo napoletano sulla feconda e a volte tormentata programmazione della "Collana viola". Qualche tempo dopo Pietro Angelini fece uno studio sistematico, per i tipi di Boringhieri (1991), sulla condirezione demartiniana, con lo scrittore piemontese, della fortunata serie che fece scoprire al pubblico italiano alcune opere fondamentali per ampliare il campo delle scienze dell'uomo. Infatti, la "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici" gettò una luce inedita su ambiti di studio e autori che fino a quel momento avevano avuto una scarsa circolazione nel nostro Paese per via delle politiche autarchiche del regime e del predominio della storiografia idealistica e del pensiero di Benedetto Croce, che relegavano le scienze etnologiche e storico-religiose nel campo delle "non-scienze". I «popoli primitivi», secondo l'insigne filosofo, erano dei «popoli di natura» e vivevano «fuori dalla storia»; inoltre, la religione non poteva incarnare una categoria dello spirito e, pertanto, doveva essere

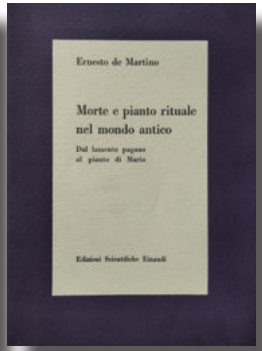
ricompresa in altri ambiti del sapere storiografico, senza dar vita a una disciplina di studi autonoma.
Più in generale, le nuove scienze dell'uomo si scontrarono con un netto ritardo della cultura italiana nel dotarsi di strumenti idonei per cimentarsi con l'alterità culturale, visto che il folklore e l'etnologia erano stati posti sotto stretta osservanza dal fascismo che aveva cercato di adoperarli per rafforzare le politiche razziali, coloniali e imperialistiche del regime.
Pertanto, la "Collana viola" ebbe un effetto deflagrante e riuscì subito a imporsi come un punto di riferimento imprescindibile per i lettori desiderosi di scoprire nuovi territori del sapere umanistico. Il testo inaugurale fu *Il mondo magico*, dello stesso de Martino, che apparve nel 1948 suscitando clamore, dibattiti e polemiche, grazie a un raffinato e complesso impianto teorico che spiegava le ragioni e l'efficacia del rito magico come meccanismo di «destorificazione» del negativo e di reintegrazione della «crisi della presenza». L'opera demartiniana venne discussa sulle principali riviste scientifiche e sulla maggior parte degli organi di stampa dei partiti e dei movimenti politici del tempo, facendo da volano al successo della neonata collana einaudiana che si distingueva cromaticamente per il colore viola delle copertine.
Nella "Collana viola" apparvero le opere di autori fondamentali per la storia dell'antropologia, come James George Frazer, Bronisław Malinowski, Lucien Lévy-Bruhl, Émile Durkheim, Marcel Mauss, accanto a studi di ambito storico-religioso, soprattutto le opere di Károly Kerényi, e alle traduzioni dei lavori di Carl Gustav Jung. Vennero pubblicati anche lavori di Paolo Toschi, Giuseppe Cocchiara e Raffaele Pettazzoni, figure di spicco degli studi italiani, ma lo scandalo per il mondo progressista fu il

rilievo assunto nel catalogo einaudiano dalle opere di Mircea Eliade, studioso di fama internazionale del campo storico-religioso con un passato oscuro nelle fila della Guardia di Ferro in Romania. Per alcuni intellettuali comunisti si trattava di una "collana nera" – visto che alcune traduzioni erano affidate a Giulio Cogni, che era stato un esaltatore del razzismo biologico – e perfino Palmiro Togliatti in un intervento alla commissione culturale del Partito comunista italiano del 1952 stroncò senza remore le «serenissime indagini sulla validità conoscitiva della stregoneria» e sulle più «varie correnti di rinascita spiritualistica e nazionalistica». Consapevole dei rischi e delle incomprensioni che potevano sorgere, de Martino aveva insistito con Pavese per dotare i testi incriminati di note introduttive per vaccinare il lettore dalle possibili infatuazioni per le tesi irrazio-

LA "COLLANA VIOLA"

Qui sotto, due lavori di Ernesto de Martino: *Il mondo magico*, Torino, Einaudi Editore, 1948; *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.





nalistiche che minavano l'impianto teorico di alcune opere della "Collana viola". Infatti, la serie einaudiana, nelle intenzioni dell'etnologo, doveva far conoscere ai lettori italiani alcuni autori che ponevano dei quesiti inediti per la cultura europea, indagando il lato oscuro dello spirito dell'uomo e delle civiltà storiche. In molti casi certi autori, che andavano letti e conosciuti, erano caduti incautamente nella suggestione irrazionalistica volta a esaltare vicende angosciose e ritualità arcaiche che invece andavano storicizzate nel solco di un approccio laico e razionalista. Questa era la sfida immane che esponeva Ernesto de Martino al fuoco congiunto di diverse correnti di pensiero che paventavano un suo cedimento verso il populismo e l'irrazionalismo, senza valutare invece lo sforzo compiuto per aggiornare la cultura italiana proiettando lo storicismo verso nuovi campi del sapere decisivi per affrontare le sfide della costruzione postbellica, tra l'inclusione dei ceti popolari e dei contadini poveri meridionali nella vita democratica e l'irruzione nella storia dei popoli coloniali.

Questo tassello del percorso intellettuale di de Martino, oltre a far scoprire l'amicizia con Pavese e il ruolo dell'etnologo come consulente editoriale di Einaudi, ha rafforzato la tesi che per lungo tempo, fino ai nostri giorni, lo ha descritto come un innovatore originale quanto solitario e sostanzialmente incompreso. Il recente lavoro di scavo nella sua vita e nelle sue opere, e le ricerche nell'archivio personale dell'etnologo, finalizzate alla stesura di una biografia intellettuale per la casa editrice Carocci (in uscita nel 2025), stanno mostrando uno scenario decisamente più ricco e articolato, tanto da consentirci di correggere questa visione che da alcuni decenni domina la pubblicistica. Ernesto de Martino, non dismise mai l'impegno culturale e politico e continuò ad avere un ruolo pubblico dopo la stagione del "folklore progressivo" e dell'impegno meridionalista. Egli proiettò la sua opera verso nuovi scenari legati alla crisi dell'Occidente e al rischio delle apocalissi culturali, in un contesto segnato dalla alienazione della civiltà borghese e dalla scarsa capacità di elaborare una visione condivisa del futuro anche sul fronte socialista privo di una simbologia civile in grado di sopperire all'agonia del sacro e delle sue guarentigie sul piano mitico-rituale. Su queste complesse tematiche, che si intrecciavano con il tema delle apocalissi psicopatologiche e con lo studio comparativo del tema del riscatto culturale e della costruzione del futuro da parte delle religioni antiche, del cristianesimo e dei movimenti religiosi di liberazione dei popoli coloniali, de Martino stava costruendo un nuovo volume sulla *fine del mondo*. Questa tematica era apparsa ai suoi allievi come un arretramento ideologico, una difesa della «fortezza Europa» e un «ritorno a Croce» e a questioni ontologiche meno ancorate all'etnografia e al marxismo. In realtà, il tema della fine del mondo era strettamente connesso con il dibattito politico del

Qui sotto, Ernesto de Martino, Emilio Servadio e Romano Calisi ascoltano la registrazione del racconto di un episodio di magia insieme alla protagonista, con in braccio il bambino, durante l'inchiesta condotta in Lucania dal 15 maggio al 4 giugno 1957, descritta poi in *Sud e magia* (fotografia di Ando Gilardi).

tempo, dove le speranze per il processo di distensione e di coesistenza pacifica cozzavano con il timore della guerra nucleare. Il cantiere demartiniano della prima metà degli anni Sessanta si muoveva in piena sintonia con il celebre discorso tenuto a Bergamo da Togliatti che, in dialogo con le aperture del pontefice Giovanni XXIII, provava a delineare un futuro comune per l'umanità al di là degli scontri tra i blocchi ideologici promuovendo il policentrismo nel campo socialista e il riconoscimento del valore universale della pace e della democrazia.

Ernesto de Martino non era isolato visto che il suo nome appariva costantemente sulla stampa dell'epoca per convegni, dibattiti e iniziative politiche, spesso collegate all'Istituto Gramsci, al Circolo culturale Monteverde – di cui era uno degli animatori – e all'Associazione per la libertà religiosa in Italia, dove era impegnato direttamente nella veste di segretario. Inoltre, i carteggi con le maggiori figure dell'antropologia culturale francese e statunitense, mostrano la proiezione internazionale della sua opera che stava iniziando a essere conosciuta e tradotta, in particolare oltralpe. Il segno più evidente – e finora meno indagato – della sua centralità nella costruzione delle scienze dell'uomo nel nostro Paese è la sua incessante e decisiva attività di consulente editoriale delle maggiori case editrici. Una vicenda ricca e stratificata che va ben al di là della collaborazione con Pavese e lo rende un infaticabile animatore di progetti di collane, traduzioni e antologie. Le vicende della "Collana viola" dopo la morte di Pavese registrarono un lento logoramento dei rapporti con la casa editrice torinese, dovuto in modo particolare ai dissapori con Paolo Boringhieri che aveva preso in carico nel 1957 le Edizioni Scientifiche Einaudi costituendo la nuova casa editrice omonima.

I reciproci malumori con Boringhieri si acuirono proprio nel momento del successo di de Martino al Premio Viareggio nel 1958 con *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Ma scavando tra le carte d'archivio viene in evidenza come non vi sia stata soltanto la "Collana viola" nella lunga relazione con la casa editrice torinese, verso la quale de Martino nutrì sino alla fine un legame viscerale e quasi identitario. Un periodo di distacco, almeno formale, da Einaudi

Nella pagina accanto, le copertine di alcuni libri di Ernesto de Martino: *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1959; *Furore simbolo valore*, Milano, il Saggiatore, 1962; *Magia e Civiltà*, Milano, Garzanti, 1962.

si ebbe in conseguenza del fallimento di un progetto di "Inchieste" che de Martino aveva molto a cuore, proiettandovi delle nuove istanze politiche che andavano oltre la questione meridionale e lo specialismo folklorico ed etnologico. Il progetto editoriale delle "Inchieste" venne ideato assieme ad Antonio Giolitti, come risulta da numerose testimonianze d'archivio nel periodo tra il 1953 e il 1956. La collana spaziava ad ampio raggio e poneva l'accento sui problemi della società e della cultura italiana nel periodo della Ricostruzione, proponendo reportage e studi sul rapporto tra clero e contadini (affidati alla moglie Anna Macchioro), sui problemi del mercato del lavoro e delle *human relations*. Altri testi vennero discussi ipotizzando, ad esempio, un libro-bianco sulla censura nel cinema, ma dei vari progetti messi in cantiere, alla fine, uno solo vide la luce: l'*Inchiesta a Palermo* di Danilo Dolci, pubblicata nel 1956, che de Martino seguì personalmente sia nella lavorazione sia nella fase redazionale. Nello stesso anno scoppiò un "caso" editoriale: la redazione di Einaudi aveva bocciato il manoscritto di Costantino Ianni, un documento di accusa verso le autorità italiane sulla gestione dell'esodo migratorio oltreoceano; per Einaudi si trattava di un testo troppo polemico che non valorizzava le storie di successo dell'emigrazione e risultava monocorde e tendenzioso. de Martino si sentì scavalcato nella sua veste di direttore della collana rimanendo profondamente deluso. Dopo la rottura con Boringhieri e la delusione maturata nei confronti della redazione einaudiana, l'etnologo si prodigò in maniera repentina per trovare nuovi sbocchi editoriali. Nel giro di pochi anni diverrà prima consulente per Feltrinelli, con cui realizzò *Sud e magia* (1959), uno dei testi più fortunati dal punto di vista delle vendite e della diffusione extra-accademica, per approdare poi al Saggiatore dove ebbe un ruolo di rilievo nelle scelte editoriali dell'ambito etno-antropologico e storico-religioso, collocate all'interno della collana "La cultura". Per la casa editrice fondata da Alberto Mondadori l'etnologo realizzò due opere cruciali, la monografia sul tarantismo pugliese, *La terra del rimorso* (1961), e la raccolta di saggi dal titolo *Furore simbolo valore* (1962), la quale rappresenta una sorta di autobiografia intellettuale che ricostruisce la battaglia culturale per fondare un'etnologia storicistica, in polemica con le correnti irrazionalistiche e il relativismo culturale, gli itinerari meridionali e le nuove ricerche sulla crisi di valori della società occidentale.

Restano ancora da ricostruire a fondo le collaborazioni con Garzanti e con Laterza. Per la casa editrice di Aldo e Livio Garzanti apparve una preziosa antologia demartiniana su *Magia e Civiltà* (1962): una bussola teorica per orientarsi nella storia dell'umanesimo europeo letto in controluce come affermazione della civiltà del *logos* costituita attraverso la polemica anti-magica. Con l'editore barese erano stati avviati diversi progetti, tra cui: la riedizione dell'opera di esordio dell'etnologo, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941); un volume dedicato alle trasmissioni radiofoniche tratte dalle spedizioni etnografiche in Lucania (questi testi verranno pubblicati da Boringhieri soltanto in tempi recenti, nel 2002, a cura di Luigi M. Lombardi Satriani e Letizia Bindi); una antologia sul mito e la civiltà moderna frutto del lavoro di de Martino per *Nuovi Argomenti* e un volume collettaneo su *Il sogno e le civiltà umane*, apparso postumo, l'anno dopo la morte di de Martino. Le diverse introduzioni e prefazioni disseminate nei cataloghi di Einaudi, Feltri-

nelli e il Saggiatore rappresentano soltanto la punta dell'iceberg di un'incessante attività di progettazione che si intrecciava con i dibattiti e le polemiche sulle modalità del rinnovamento della cultura italiana, tra aperture sofferte allo strutturalismo di Claude Lévi-Strauss e i timori per le tendenze irrazionalistiche diffuse nelle opere di orientamento fenomenologico. Anche in questa fase di strenuo attivismo presso altri editori, il legame con Giulio Einaudi restò attivo, e finanche prioritario; anzi, l'abbandono della casa torinese fu soltanto temporaneo e dai carteggi inediti emerge un'intensa corrispondenza per rilanciare l'etnologia e gli studi storico-religiosi nel catalogo di Einaudi. Infatti, l'etnologo doveva dirigere una nuova collana di studi storico-religiosi, poi riassorbita, dopo l'ennesima crisi finanziaria della casa editrice, nella "Piccola Biblioteca Einaudi". Mentre era impegnato con i rivali editori milanesi, de Martino continuava ad avere un ruolo attivo nella programmazione einaudiana grazie alla presenza di Vittorio Lanternari, il quale fungeva da intermediario e poteva figurare in maniera ufficiale come consulente, dato che de Martino aveva sottoscritto un contratto in esclusiva con il Saggiatore. Il legame personale con Giulio Einaudi si consoliderà proprio negli ultimi anni della sua vita, quando verrà discusso il piano di lavoro per *La fine del mondo* che vedrà la luce nel 1977, dopo la sua morte. In questo periodo di intenso fervore erano in ballo anche altre opere, tra cui un'antologia su marxismo e religione: un progetto che de Martino inseguiva sin dagli anni della lotta di Liberazione e della militanza socialista, quando si era impegnato, con scarsi risultati, per costruire una *religione della libertà* in seno al marxismo e al movimento operaio. Anche in ragione di questo legame storico che rende de Martino uno dei collaboratori più importanti della casa editrice torinese, possiamo capire l'impegno attuale di Einaudi nel porre le opere dell'etnologo napoletano al centro del suo catalogo, grazie alle nuove edizioni curate da Marcello Massenzio. Un impegno decisivo per fare nuova luce sulla sua opera in una fase di straordinaria diffusione del suo pensiero fuori dall'Italia, grazie alle traduzioni in francese promosse dall'École française de Rome, dall'École des hautes études en sciences sociales di Parigi e all'edizione in inglese di *The End of the World*, a cura di Dorothy Louise Zinn, per la Chicago University Press (2023). Un momento decisivo che consolida il ruolo di Ernesto de Martino tra i classici del pensiero europeo del Novecento e fra gli autori di punta del panorama internazionale delle scienze antropologiche.

Antonio Fanelli

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

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

PreTextNote

ISTITUTO LOMBARDO STORIA CONTEMPORANEA

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

BOOKCITY MILANO

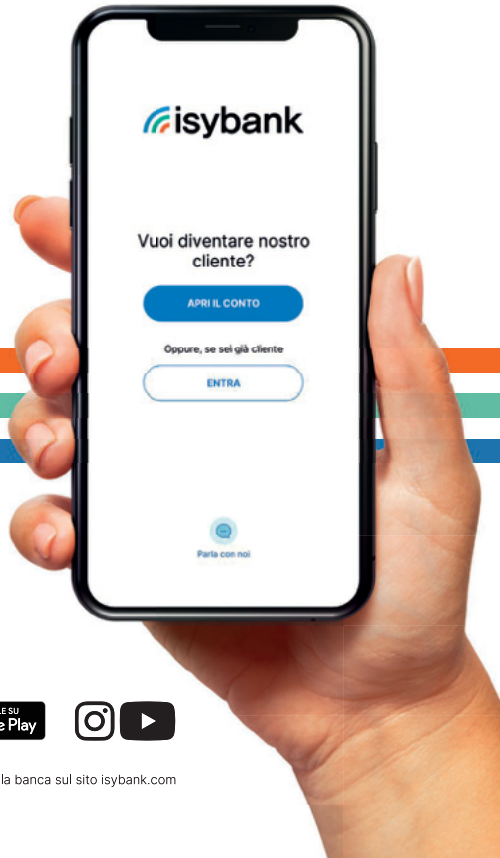
isybank

Semplicemente banca.

QUELLO CHE TI SERVE, QUANDO TI SERVE.

Servizi essenziali e tecnologia intuitiva, in un'unica app. Apri un conto con isybank, la banca digitale di Intesa Sanpaolo. Niente di complicato.

isybank.com



Banca del gruppo INTESA SANPAOLO

SCARICA L'APP

Scarica su App Store

DISPONIBILE SU Google Play

Messaggio pubblicitario con finalità promozionale. Fogli Informativi dei prodotti offerti dalla banca sul sito isybank.com