

PreText

NUMERO 5 - NOVEMBRE 2016

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



LEGGERE È RIVOLUZIONARIO

DAGLI SCRITTORI CHE SI RITROVAVANO AL BAGUTTA ALL'EPOCA DI WIKIPEDIA

QUANDO UN PUGNO DI
GIORNALISTI PROGETTÒ
TUTTOLIBRI

NEI LIBRI E NELLA VITA
PUÒ SVILUPParsi
LA TENDENZA ALL'OMICIDIO

L'ITALIA UNITA SENTÌ
SUBITO IL BISOGNO DI Darsi
UNA CUCINA COMUNE



PreText

NUMERO 5- NOVEMBRE 2016

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Elisa Paladino, Michela Taloni

Comitato scientifico

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

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

@ 2016 Istituto Lombardo di Storia Contemporanea
Sede legale: Corso Garibaldi 75 - 20121 Milano - tel. 02 6575317
Registrazione Tribunale di Milano: n° 363 del 19-11-2013
Stampa: Galli Thierry stampa s.r.l. - via Caviglia 3 - 20139 Milano

@ Istituto Lombardo di Storia Contemporanea
Tutti i diritti riservati.

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

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

In copertina, Curzio Malaparte interpretato da Mario Vellani Marchi per il Bagutta.

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

Copia n. di 700

LE AMBIZIONI SONO LECITE
LE POLEMICHE SONO SOLO DISTRUTTIVE

LA LETTURA PRIMA DI TUTTO

I RECENTI CONTRASTI TRA TORINO E MILANO PER LA NASCITA DI UNA NUOVA FIERA DEL LIBRO NEL CAPOLUOGO LOMBARDO NON DEVONO FAR DIMENTICARE CHE L'OBIETTIVO FINALE È UNO SOLO: AIUTARE L'INDUSTRIA EDITORIALE ITALIANA A SUPERARE UN PERIODO MOLTO DIFFICILE E FAR CRESCERE IL LIVELLO CULTURALE DEGLI ITALIANI

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

M

ilano, tradizionale capitale dell'editoria italiana, sino a pochi anni fa non ospitava importanti manifestazioni dedicate al libro.

Dal dopoguerra, luogo di incontro per il pubblico professionale di casa nostra era Francoforte, mentre altre città europee, come ad esempio Parigi, aprivano i battenti delle loro kermesse anche al pubblico dei lettori. Occorre-

va attendere il 1988 perché Torino si candidasse ad ospitare una Fiera internazionale del libro, inventandosi la formula di un Paese-ospite diverso ad ogni edizione. Fu un successo fin dagli albori, che aprì la strada a decine di altre manifestazioni non più rinchiusi in un luogo deputato ma "diffuse" nelle città: basti citare i casi di Mantova e Pordenone, tra i meglio riusciti.

Solo Milano attendeva la "sveglia", che suonò nel 2012 grazie ad alcune Fondazioni legate al mondo editoriale con l'appoggio del Comune.

Nasceva, infatti, con caratteri del tutto originali, BookCity Milano (*PreText*, fin dal primo numero, è stato presentato al pubblico proprio in queste occasioni). La formula era innovativa e molto ambiziosa: un migliaio di appuntamenti tra presentazioni di libri, dibattiti culturali, maratone di lettura, *recitals* e spettacoli vari, *reading* di autori italiani e stranieri e incontri su temi legati al mondo dell'editoria, ospitati in centinaia di luoghi di Milano (palazzi, musei, librerie, biblioteche, centri culturali, aziende, scuole, ospedali e carceri) e della sua area metropolitana.

Abbiamo fatto questo breve *excursus* come cornice alla recente decisione dell'Associazione Italiana Editori e della Fiera di Milano di far nascere una Fiera del libro milanese, la cui prima edizione si terrà nell'aprile 2017 nell'area

L'ESPERIENZA SABAUDA È DI GRANDE ESEMPIO, COSÌ COME L'INIZIATIVA ASSOLUTAMENTE INNOVATIVA DI BOOKCITY, TRA LE MEGLIO RIUSCITE AL MONDO

della Fiera a Pero. Sui giornali sono fiorite, come prevedibile, polemiche che hanno contrapposto Torino a Milano, sentendosi la prima scippata di un primato e la seconda mortificata in una lecita ambizione. Ogni novità porta con sé recriminazioni. Poi però occorre ricordare ciò che conta, al di là di ogni lecita ambizione personale, ovvero la promozione del libro, della lettura e il mantenimento in salute di un'industria, quella editoriale, da anni in grave sofferenza. Se la concorrenza può aiutare, ben venga.

SOMMARIO - PreText n. 5 – Novembre 2016



1



2



3

10 / Oliviero Ponte Di Pino
L'utopia di Wikipedia

16 / Beatrice Albertini
Siamo tutti editori

22 / Paolo Costa
Siamo scimmie o lettori?

28 / Stefano Lucchini e Arianna Farinelli
Democrazia e social

32 / Ada Gigli Marchetti
Cino, il re di cuori

38 / Carlo Alberto Brioschi
Scrittori assassini

44 / Marco Zapparoli
La lettura diventa pop

4



50 / Nicola-Matteo Munari
Giorni a regola d'arte

56 / Mario Piazza
Frastuoni tipografici

62 / Amalia Biffi
Liberiamo i bambini

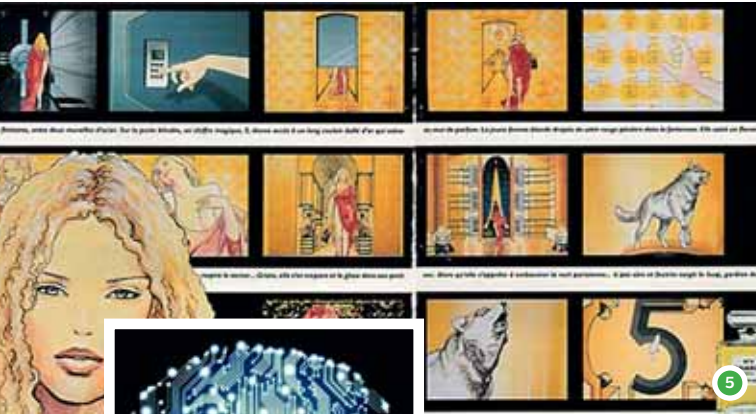
68 / Massimo Gatta
Non solo copertine

72 / Alberto Sinigaglia
E i libri divennero tutto

78 / Ivano Granata
La notizia in una foto

84 / Romain H. Rainero
L'Indipendente (tunisino)





88 / Giorgio Chiosso
La fabbrica dei maestri

94 / Michele Aversa
Vestivamo all'italiana

102 / Antonio Castronuovo
L'anarchia nei libri

108 / Andrea Kerbaker
Artisti conviviali

114 / Silvia Morgana
L'Italia unita (in cucina)

120 / Antonello Chindemi
La febbre dei libri

124 / Pietro Kuciukian
Ripensando Lepanto

130 / Valeria Semplici
Moda e fumetto? Wow



136 / Greta Falasca
L'icona intramontabile

140 / Gentucca Canella
Per non dimenticare



1. Goliardo e Rata-Langa, *Almanacco dell'Asino 1900*, annuario satirico e anticlericale (articolo a pag. 102).
2. Disegno di Magdalo Mussio per un film d'animazione, anni '70 (articolo a pag. 56).
3. Il filosofo Louis Althusser, tra i massimi divulgatori della dottrina marxista in Europa (articolo a pag. 38).
4. Cesarino Branduani, libraio di Hoepli e giurato al Premio Bagutta (articolo a pag. 108).
5. Storyboard di Milo Manara per lo spot Chanel n5, Cappuccetto rosso (articolo a pag. 130).
6. Riccardo Canella, a 63 anni, fotografato con una leonessa prima di essere internato (articolo a pag. 140).

L'ESPERIENZA CHE MEGLIO CARATTERIZZA
IL WEB 2.0, TRA "NUOVISMO" E "PIGRISMO"

L'UTOPIA DI WIKIPEDIA

SECONDO LA RIVISTA SCIENTIFICA *NATURE* È
ACCURATA QUANTO *L'ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*.
HA PERÒ MOLTI LIMITI CHE POSSONO PORTARE
UNA BLOGGER AD AVERE PIÙ SPAZIO DI MOZART

di OLIVIERO PONTE DI PINO

Wikipedia è il tentativo più audace e ambizioso di raccogliere e condividere la conoscenza umana. È un progetto gigantesco e generoso, un'utopia di straordinaria fertilità, che ha coinvolto milioni di volontari di tutto il mondo per un obiettivo comune: mettere il sapere di tutti, in tutti i campi, a disposizione di tutti. È una delle esperienze che meglio caratterizza la Rete, o meglio il web 2.0, nato dalla collaborazione di tutti gli utenti di buona volontà: è «la nave ammiraglia della flotta della *citizen science* [...] e l'esempio più lampante della "dilettantizzazione", o, più esattamente, del revival dello studioso dilettante» (Peter Brown, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia*, Il Mulino, Bologna, 2013). Il successo è innegabile, visti il numero di collaboratori coinvolti, la quantità di voci

pubblicate, il successo di pubblico. È da anni tra i 10 siti più visitati del mondo, nell'agosto 2015 dichiarava di essere presente in oltre 291 lingue (di cui circa 280 attive), con 35 milioni di voci (di cui circa 1,3 milioni in italiano) e 135 milioni di pagine. Già nel 2006 gli utenti che avevano fatto più di 5 interventi erano oltre 75.000.

Online dal 15 gennaio 2001, Wikipedia è l'evoluzione di Nupedia, un'enciclopedia online con voci scritte da esperti e riviste da uno staff redazionale. È stata fondata da Jimmy Wales (che ancora la guida) e da Larry Sanger, che nel marzo 2002 ha lasciato in polemica con la visione "anti-redazionale" Wales. A partire dalle nuove tecnologie digitali – la diffusione mondiale dei contenuti e la gratuità dell'accesso alla Rete, la possibilità di aggiornamenti in tempo reale, con i collaboratori connessi da tutti gli angoli del pianeta – Wales ha

avuto una duplice intuizione, semplice e radicale. In un'epoca di scolarizzazione e sapere diffuso, è inutile e forse controproducente utilizzare gli esperti: «I professori meritano il massimo rispetto. Però sono anche quelli più rigidi, che poi non vogliono più modificare di una virgola il loro intervento. I nostri collaboratori sono esperti, talvolta ossessionati da un tema, ma soprattutto si divertono. Chi cancella qualcosa viene interrogato, c'è una grande trasparenza su come lavoriamo» (Jimmy Wales, *Corriere della Sera*, 20-10-2009). Un processo di scrittura collettivo, aperto e libero – questa la seconda intuizione da cui è partita la sua visione – porterà progressivamente, inevitabilmente a una enciclopedia affidabile e completa, almeno per quanto riguarda le esigenze di sapere condivise, correggendo eventuali errori e imprecisioni (nel corso di 15 anni, sono state effettuate oltre 2 miliardi di modifiche alle voci). Nell'utopia di Wikipedia, la “mano invisibile di internet” dovrebbe garantire gli obiettivi che in una tradizionale enciclopedia erano faticosamente (e costosamente) assicurati da un lavoro progettuale e redazionale complesso e sofisticato. Una enciclopedia dovrebbe contenere, in maniera corretta e aggiornata, tutte e solo le informazioni rilevanti per il suo pubblico; l'ampiezza relativa delle singole voci implica un giudizio sull'importanza e sul valore degli argomenti o dei personaggi trattati.

I requisiti che permettono di raggiungere questi obiettivi sono diversi e intrecciati:

- **attendibilità**: vengono chiamati a collaborare sulle singole voci autori ritenuti competenti di quella materia o di quell'argomento; l'editore discute con loro l'impostazione e l'ampiezza della voce, controlla la correttezza dei dati e se necessario interviene a correggere, emendare, integrare;
- **leggibilità**: l'editore interviene sul testo anche



WIKIPEDIA

L'enciclopedia libera

per migliorarne la chiarezza, in modo che risulti facilmente comprensibile e (se possibile) sintetico;

- **coerenza**: al livello più elementare, la data della battaglia di Waterloo deve essere la stessa nelle voci dedicate a Napoleone Bonaparte, a Wellington, alla Francia, alla Gran Bretagna eccetera eccetera; la coerenza però non interessa soltanto i dati di fatto, riguarda anche i giudizi di valore: così, se alla voce Alessandro Manzoni si dice che si tratta di un grandissimo scrittore di livello europeo, nella voce dedicata alla letteratura italiana non lo si potrà descrivere come un autore mediocre;

- **correttezza e obiettività**: l'editore, come nel caso di un libro e di un giornale, si fa garante di quello che pubblica, risponde a critiche e obiezioni (anche sul piano giudiziario) e nelle nuove edizioni può correggere o emendare il testo.

Il progetto di Wikipedia aggiorna e radicalizza il modello illuminista dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, che a sua volta modernizzava le enciclopedie compilate a partire dal Medioevo. Per i creatori dell'*Encyclopédie* il sapere doveva essere democratico: non doveva essere proprietà esclusiva di un gruppo chiuso, ma patrimonio dell'intera umanità; e dunque doveva essere reso

VOLONTARI DA TUTTO IL MONDO

Nella pagina di destra, il raduno mondiale dell'esercito di volontari di Wikipedia, che nell'edizione del giugno 2016 si è tenuto a Esino Lario. Ha visto la partecipazione di un migliaio su circa 80.000 volontari selezionati in una trentina di Paesi.

RIVOLUZIONI DIGITALI

accessibile a tutti. Per Wikipedia il sapere è democratico anche in un altro senso, sul versante della produzione: l'autore non è più l'esperto, ma la comunità – pressoché infinita e autoregolata – dei frequentatori di internet, a prescindere dalla competenza di ciascun collaboratore, sia dal punto di vista delle conoscenze sulla materia trattata, sia dal punto di vista dell'esperienza editoriale. I collaboratori si mobilitano spesso in base a un interesse o una passione personale: molte voci, spesso tra le più dettagliate, sono opera di *fan*. Non esiste un editore che compila la lista delle voci, valutando inclusioni ed esclusioni. Il percorso non passa tanto dagli studi e dalle ricerche della ristretta cerchia di una élite di scienziati ed esperti, ma dalla discussione e dal dibattito pubblico, che alla fine produrrà il consenso. Wikipedia rappresenta un prototipo della riflessività tipica del web 2.0: le pratiche sociali vengono costantemente esaminate e riformate alla luce dei nuovi dati acquisiti in merito a queste stesse pratiche; di conseguenza alcune voci presentano un aspetto "autocritico", con messaggi come «La neutralità di questa voce è contestata», oppure «Questa voce richiede ulteriori citazioni di verifica. Puoi contribuire a migliorare questa voce aggiungendo citazioni da fonti attendibili. Il materiale privo di fonti o riferimenti può essere contestato e rimosso».

Dal punto di vista pragmatico, i risultati sono eccellenti. Fermo restando che, come nota ironicamente Jimmy Wales, «non esistono filtri per la stupidità», nel 2005 la rivista scientifica *Nature* ha riportato i risultati di uno studio secondo cui le voci scientifiche in Wikipedia erano comparabili in accuratezza a quelle presenti nell'*Encyclopaedia Britannica*; secondo uno studio condotto nel 2012 dalla società Epic e da alcuni ricercatori dell'università di Oxford, Wikipedia è divenuta più preci-

sa, documentata e aggiornata rispetto alla *Britannica*.

Tuttavia problemi e criticità non mancano. Wikipedia si presenta come una enciclopedia tradizionale, ma sotto diversi aspetti è molto diversa. «Sicuramente se si volesse basare Wikipedia sulla sua attendibilità si verrebbe subito tagliati fuori dalla discussione. Il concetto è che Wikipedia non può assicurare l'attendibilità dei testi in quanto è, per sua natura, uno strumento dinamico... Wikipedia non vuole essere un'enciclopedia attendibile; vuole invece riformulare il concetto stesso di attendibilità, sostituendolo piuttosto con quello di verificabilità: ogni affermazione deve poter essere controllabile».

Se seguiamo su Wikipedia il link collegato a "Verificabile", possiamo leggere: «"Verificabile" significa che chiunque può controllare quanto legge, ovvero verificare se quanto afferma il contributo è già stato realmente pubblicato da una fonte attendibile». Alla voce "Fonti attendibili" si legge invece che «sono quelle di autori e pubblicazioni considerate come affidabili o autorevoli in relazione al soggetto in esame [...]. Le pubblicazioni attendibili sono quelle con una struttura definita che consente il controllo delle informazioni e le revisioni editoriali». È un circolo vizioso, ma Wikipedia pubblica puntigliosamente i link alle fonti cui attinge, a differenza della maggior parte delle enciclopedie, che garantiscono l'attendibilità dell'opera grazie alla credibilità e all'autorevolezza degli autori e dell'editore, che ne è anche legalmente responsabile.

Nel corso del tempo, sono emersi altri problemi. Il più fastidioso, ma anche quello immediatamente evidente e dunque più facile da arginare, sono i troll o i collaboratori interessati a sostenere determinate tesi (ma anche a insultare il prossimo). Si

presume che i collaboratori non abbiano una loro agenda personale, proprie convinzioni o posizioni politiche, interessi economici; con questi disturbatori, la procedura della discussione per ottenere consenso è ovviamente inefficace. Ben presto i collaboratori di internet hanno iniziato a impegnarsi sempre di più nella cancellazione o nella correzione di interventi errati, maliziosi, maligni, come nella stesura di nuove voci (che ha subito un progressivo rallentamento). «I temi che riguardano religione, politica e storia sono controversi in tutte le edizioni. In generale, possiamo affermare che il 25% delle mille voci più dibattute sono legate ad argomenti politici», ha spiegato Taha Yasseri, coautore della ricerca *The Most Controversial Topics in Wikipedia* (*la Lettura*, 6-9-2015). Nel 2010 fu lo stesso Wales a operare una censura: «Il sito si stava riempiendo di pornografia, senza che la direzione facesse nulla al riguardo. Sono intervenuto in prima persona per porre fine al malinteso e far capire a tutti che Wikipedia non tollera la pornografia» (*la Repubblica - Affari & Finanza*, 31-5-2010). Per alcuni collaboratori, è stato «un tradimento dello spirito di Wikipedia». I “cancellatori”, che sono ormai diventati più numerosi degli “scrittori”, sono molto efficienti: secondo uno studio IBM, il tempo medio di permanenza di un errore è di 5 minuti.

Tra i collaboratori più assidui dell'edizione italiana c'è Marco Chemello, che in dieci anni ha compilato 400 voci e controllato 50.000 lemmi pubblicati da altri. Adesso è «wikipediano in residenza», collabora cioè con musei come il Mart di Rovereto, il Museo della Scienza e della Tec-



nologia e la Fondazione BEIC di Milano «per preparare il personale a scrivere nell'enciclope-

dia digitale, contribuendo così con materiale di qualità» (*la Repubblica*, 31-3-2016).

Altre caratteristiche portano a conseguenze negative sul medio e lungo periodo. A dettare la scelta dei lemmi e la loro estensione sono gli interessi dei collaboratori: così può capitare che una videoblogger rischi di avere una voce più lunga e dettagliata di quella di Mozart; questi squilibri vengono amplificati perché non ci sono vincoli riguardo al numero e alla lunghezza delle singole voci, e anzi Wikipedia punta proprio a coprire l'ampiezza potenzialmente infinita del sapere.

Un altro rischio è il “nuovismo”, inevitabile in tutte le enciclopedie: la tendenza a privilegiare, nel corso degli aggiornamenti, gli eventi man mano che accadono, creando una sproporzione tra le voci relative al presente (o al passato prossimo) e quelle relative a personaggi ed eventi più antichi. In un'enciclopedia online, costantemente aggiornata (e che fa di questa caratteristica uno dei suoi punti di forza, rispetto alla stabilità delle consorelle cartacee), questa tendenza si accentua drammaticamente. Come ha spiegato Umberto Eco nel 2010 al Salone Internazionale del Libro di Torino: «La cultura del web non permette la latenza della memoria, tutto viene ricordato e messo sullo stesso piano, senza gerarchie di importanza. L'esempio migliore è Wikipedia, fatta e controllata dagli utenti ma che rischia di confondere le fonti e, alla lunga, senza opportuni interventi, rischia di confondere più che aiutare e indebolire la cultura in generale». Insieme al “nuovismo” si avverte anche

un certo “pigrismo”, ovvero la tendenza a riproporre punti di vista consolidati e dunque informazioni parziali. Lo stesso Wales ha rilevato che Wikipedia risente del fatto che la maggioranza dei collaboratori siano maschi, e che dunque gli argomenti di interesse maschile (come lo sport) tendano a essere preponderanti. Per ovviare ad alcuni di questi inconvenienti, Wikipedia ha dovuto ben presto rinunciare all’ideale di una “democrazia diretta del sapere”. Alla fine del 2005, il giornalista John Seigenthaler Sr. protestò perché nella sua biografia erano state inserite informazioni false: di conseguenza, la possibilità di creare nuove voci venne limitata ai soli utenti registrati. «Wikipedia ha messo in atto una serie di procedure per limitare alcuni aspetti negativi. Per esempio, queste sono le motivazioni per la cancellazione di una voce: 1. se la voce viola il diritto d’autore (e cioè copia pezzi già pubblicati e protetti); 2. se la voce è promozionale/pubblicitaria/personale; 3. se la voce non è di argomento enciclopedico (argomenti e/o eventi particolari); 4. se la voce è troppo breve (!) (probabilmente per eliminare slogan, approvazioni, insulti ecc.). E l’attendibilità, la veridicità delle cose affermate nella voce? Ebbene, per Wikipedia non è rilevante» (Francesco Antinucci, *L’algoritmo al potere*, p. 83).

Wikipedia si è dunque dotata di una struttura redazionale, sempre più complessa e stratificata, e ha sviluppato procedure e strumenti precisamente codificati, messi a punto anche negli incontri Wikimania, il raduno mondiale dell’esercito di volontari che nell’edizione del giugno 2016 a Esino Lario ha visto la partecipazione di un migliaio su circa 80.000 volontari selezionati in una trentina di Paesi (sull’incontro è in corso la realizzazione di un documentario a cura di Chiara Cam-

pana e Lorenzo Faggi, dal titolo provvisorio *Le allettanti promesse*). Sono state attivate funzioni come *CheckUser* (più o meno “controlla l’utente”), un’interfaccia che possono solo usare gli utenti abilitati: nel caso venga segnalato un molestatore, il software individua l’IP da cui si è collegato, l’ID e le password usate; e può capire se ha mandato email a un altro utente usando quelle credenziali. Diventa così possibile interdire l’accesso per un certo periodo, e annullare i suoi precedenti interventi (chi si avvale di questa facoltà è a sua volta sottoposto al controllo di un supervisore). L’*Oversight* o *Suppression* (“supervisione” o “soppressione”) è la facoltà di nascondere revisioni e nomi utente. Solo un altro supervisore può ripristinare gli interventi nascosti.

Per la gestione dei contenuti, Wikipedia ha una struttura con gerarchie assai precise, di cui si trova traccia nel sito, dall’*Oversighter* (“supervisore”), che può nascondere revisioni e interventi di altri utenti, all’*Administrator* (“amministratore”, noto anche come “*Sysop*”) di un Wiki, che ha la facoltà di cancellare e ripristinare le pagine, di vedere le revisioni nascoste, di bloccare e sbloccare utenti e indirizzi IP; di bloccare e sbloccare le pagine; di intervenire sulle pagine bloccate; di intervenire sull’interfaccia e sui file di configurazione degli utenti; di importare pagine da altri Wiki; di aggiungere o rimuovere membri in alcuni gruppi. Il *Bureaucrat* (“burocrate”) può tra l’altro promuovere altri utenti al livello di *Administrator* o *Bureaucrat*; può aggiungere o espellere gli utenti da un gruppo; può assegnare un diverso nome a un utente. Lo *Steward* ha gli stessi compiti del *Bureaucrat*, ma in comunità più piccole, con minor traffico e aggiornamenti meno frequenti. L’*Arbitration Committee* (ArbCom, “collegio arbitrale”) è un piccolo gruppo di uten-

ti affidabili, che ha il compito di risolvere dispute altrimenti insolubili.

Ora, per individuare le correzioni “maligne”, quelle che danneggiano un articolo e che vengono considerate “in malafede”, Wikipedia utilizza da qualche tempo un software, Ores: «Già oggi – ha dichiarato Dario Taraborelli, informatico-capo della Wikimedia Foundation – circa la metà degli errori sono beccati dal software» (*la Repubblica*, 10-1-2016).

Una ulteriore preoccupazione per il futuro di Wikipedia è la diminuzione del numero di collaboratori, che ha iniziato a diventare preoccupante nel primo trimestre 2009 (-49.000 *contributors*, contro i 4.900 del corrispondente periodo del 2008); lo stesso Jimmy Wales ha espresso le sue preoccupazioni nella conferenza annuale di Wikipedia nell’agosto 2011: ««Nessuno vuole più aggiornarla. [...] Non stiamo reintegrando il numero di editori, non la considero una crisi gravissima, ma importante”. La mancanza di collaboratori sarebbe dovuta al fatto che le persone che avevano contribuito a far diventare Wikipedia una fonte importante di informazioni sul web, sono invecchiate, si sono sposate, si sono costruite una famiglia e impiegano il loro tempo in modo diverso. Quando nel 2001 venne lanciata Wikipedia, la folta schiera di “nerd” che animava il web era in fermento all’idea di costruire una nuova risorsa di notizie accessibile a tutti gratuitamente. Ma a ormai un decennio dalla sua nascita, l’entusiasmo sembra essersi disperso. I *social network* ci hanno messo lo zampino, le energie degli adolescenti appassionati di informatica che collaboravano con Wikipedia, sono state assorbite da Facebook, Twitter e company» (*La Stampa*, 5-8-2011).

Di recente sarebbe calato anche il numero di utenti del sito: nel gennaio del 2014, Subodh Varma

su *The Economic Times* ha sostenuto che Wikipedia in quell’anno aveva perso quasi il 10% di pagine viste. Forse sta cambiando l’approccio alla rete: «Si utilizza Google con minor frequenza di un tempo. [...] Il mondo web si informa sempre più attraverso i social network e non con un principio di gerarchia delle notizie [...] aspettando che la notizia arrivi, come una barchetta di carta in un oceano» (Roberto Cotroneo, *Sette*, 18-9-2015).

Un ultimo aspetto riguarda la sostenibilità economica, sul lungo periodo, di un progetto basato sul volontariato ma con alti costi di gestione, per la struttura informatica e i server necessari a garantire una mole di dati e un traffico enormi. Finora il rifiuto della pubblicità è stato categorico: «Non ho niente contro la pubblicità, ma mi piace pensare a Wikipedia come a un tempio per la mente, e nel tempio gli spot non stanno bene», ha spiegato Wales (*la Repubblica*, 10-1-2016). Wikipedia, che ha 280 dipendenti e un bilancio da 68 milioni di dollari, si è retta grazie alla filantropia di finanziatori e mecenati, attraverso la Wikimedia Foundation, ente no-profit nato nel 2003: ma non è detto che questo meccanismo possa continuare all’infinito, soprattutto considerando il fatto che i costi di struttura sono crescenti. Come ha scritto Andrew Lih, il più grande nemico di una rivoluzione è il suo successo: Wikipedia «può ritenersi soddisfatta di ciò che ha raggiunto oppure può cercare modalità innovative per rimanere all’avanguardia nei progetti di collaborazione su Internet» (Andrew Lih, *La rivoluzione di Wikipedia*, Codice, Torino, 2010, p. 264). Oggi, quando ha praticamente superato (e forse reso definitivamente obsoleti) i concorrenti tradizionali, la più grande enciclopedia del mondo ha un ruolo e una responsabilità ancora maggiori.

Oliviero Ponte di Pino

FRONTIERE DIGITALI E NUOVA VITA PER IL LIBRO DI CARTA

SIAMO TUTTI EDITORI

IN ITALIA LO FANNO GIÀ ALCUNE CASE EDITRICI E DISTRIBUTORI. LA VERA SCOMMESSA È CHE CIASCUNO POSSA FARLO DA SÉ. QUESTA È ANCHE LA GIUSTA SOLUZIONE PER I LIBRI INTROVABILI

di BEATRICE ALBERTINI

In un mondo che si sta convertendo totalmente al digitale, è interessante analizzare come, grazie a recenti innovazioni tecnologiche, la carta stampata ritorni ad avere un ruolo importante nell'ambito editoriale. Processi ormai abbandonati a causa di costi industriali insostenibili, grazie a nuove tecnologie di stampa e di *finishing*, restituiscono alla carta stampata la sua funzione primaria di trasporto dell'informazione.

Il *print on demand* (pod) è una tecnologia che rivoluziona in toto la produzione, la distribuzione e l'acquisto dei prodotti editoriali, coinvolgendo quindi il mercato dell'editoria nel suo complesso. Questa tecnologia è in realtà semplicemente uno strumento efficace, un sistema

innovativo che combina i vantaggi del libro tradizionale e le possibilità offerte dalle nuove tecniche di stampa digitale.

Il *print on demand* nasce prima negli Stati Uniti e in Canada all'inizio degli anni Novanta; successivamente, nel 1998, il servizio viene lanciato anche in Europa, come risposta ai bisogni dei creatori di contenuti e alle necessità dei piccoli e medi editori, che da sempre fanno i conti con le difficoltà della distribuzione.

Definito come il ponte di collegamento tra l'editoria digitale e l'attuale situazione della stampa offset, il *print on demand* sostiene, e in parte sostituisce, il tradizionale processo di stampa, utilizzando, al posto di supporti statici, dei file digitali che consentono un rapido trasferimento

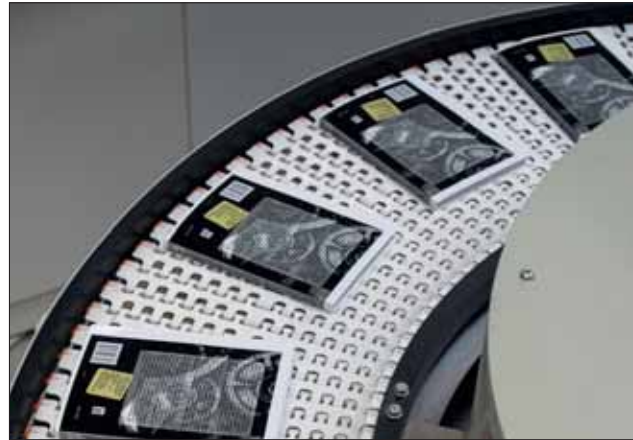
dei testi richiesti sulla carta.

Il processo di stampa *print on demand* richiede unicamente l'utilizzo della stampa digitale, ovvero un metodo diretto *computer-to-print* che produce elettronicamente prodotti stampati, in bianco e nero o a colori, impiegando un motore di stampa controllato digitalmente. Questo tipo di procedimento esclude i metodi di stampa tradizionale indiretta, definiti come *computer-to-plate* o *computer-to-cylinder*, proprio perché l'informazione non viene controllata digitalmente ma è presente in maniera fisica sul supporto di stampa e quindi senza possibilità di modifica.

Sono numerosi i vantaggi che questa recente tecnologia offre a editori, autori e lettori. In primo luogo, grazie alla stampa su richiesta è possibile tornare a rendere disponibili titoli considerati fuori catalogo. Ma soprattutto, un altro grande beneficio di questa innovazione è che gli editori vengono alleggeriti dal peso e dai consistenti costi dei magazzini; l'archivio completo delle opere di una casa editrice può essere costituito da file digitali e il libro viene stampato solo nel momento in cui è richiesto. Sono ovviamente compresi in questo punto anche i vantaggi per quanto riguarda il trasporto e i tempi di consegna dei titoli.

Sono numerose le iniziative che in questi ultimi anni hanno scelto e sostenuto il *print on demand*. In Italia una delle prime è stata Lampi di stampa, varata nel 1998 dall'Editrice Bibliografica, nota in Italia soprattutto in quanto titolare per il nostro Paese della gestione e assegnazione dei codici ISBN (International Standard Book Number); o ancora, Rotomail Italia S.p.A., un'importante azienda di stampa digitale, e Messaggerie Libri, il maggiore distributore italiano.

Lampi di stampa è una società che, utilizzando le tecnologie digitali per il *print on demand*, si



occupa di stampare su richiesta, in accordo con gli editori o con chi ne detiene i diritti (autori, biblioteche, università, ecc.), i libri esauriti o non più disponibili nel mercato librario. All'interno del suo sito web, l'azienda spiega in che modo e con quali costi viene offerta agli autori (anche esordienti) la possibilità di pubblicare i propri romanzi, saggi, poesie, inserendoli successivamente nel mercato librario.

Agli editori offre la possibilità di riproporre molti titoli esauriti, stampandoli su richiesta, anche una copia per volta, oppure in microtiratura (a partire da un minimo di 100 copie) distribuendoli alle librerie mediante Messaggerie Libri; mentre alle università si offre quella di stampare in digitale i testi e le dispense dei corsi, oltre a tutte quelle pubblicazioni che potrebbero avere una domanda commercialmente significativa. Le biblioteche risultano agevolate nel digitalizzare e ristampare sia quei volumi che per la loro frequente consultazione sono maggiormente soggetti a deterioramento, sia quelle opere di grande interesse particolarmente richieste dal pubblico

ma non più disponibili nelle librerie. Agli enti locali, ancora, offre la possibilità di recuperare alcune pubblicazioni di rilevante interesse storico-locale, culturale o artistico, edite da loro e disponibili solo in copie d'archivio.

Il catalogo di vendita di Lampi di stampa viene diffuso presso tutte le librerie, Rotomail Italia si occupa della produzione dei libri, mentre Messaggerie Libri si dedica a tutti gli aspetti riguardanti la raccolta degli ordini e la distribuzione dei titoli alle librerie.

I vantaggi per gli editori sono davvero molteplici: in qualsiasi fase del processo, ogni azione dell'editore sull'attivazione o disattivazione del titolo come pod e per ogni aggiornamento delle sue informazioni o del libro stesso, viene automaticamente recepito da tutti i soggetti in gioco; l'editore, dopo aver attivato un titolo pod, non deve preoccuparsi di aggiornare il finito di stampare. A tutto questo si aggiunge una buona qualità di stampa e una decisamente rilevante riduzione dei costi di magazzino.

Per quanto riguarda gli autori nello specifico, si fa strada, aiutato dalle nuove tecnologie digitali, un fenomeno conosciuto con il nome di *self-publishing*. Con il termine *self-publishing* si definisce un'attività che permette la «pubblicazione di un'opera senza l'intermediazione e la selezione di un editore» (*Enciclopedia Treccani*). Partendo da questa definizione si evince quindi che qualunque scrittore, con esperienza o meno, potrebbe pubblicare qualsiasi tipo di materiale senza seguire il normale procedimento di ricerca di una casa editrice. Questo servizio di autopubblicazione alternativa è offerto da numerose piattaforme online, alcune delle quali, oltre a immettere il libro nel circuito commerciale di vendita, offrono anche, a pagamento, dei servizi aggiun-

tivi, come la correzione delle bozze, servizi di editing, di grafica e promozione.

Il self-publishing apparentemente risulta essere un fenomeno molto recente, una conseguenza di tutte le ultime innovazioni digitali, ma in realtà, ripercorrendo negli anni e nei secoli la storia delle pubblicazioni, ci si meraviglia di quanto invece non sia una realtà così nuova e fino ad oggi poco conosciuta. Molti degli autori più celebri, con una posizione consolidata tra i grandi della scrittura, hanno fatto ricorso a questi metodi; le prime tracce risalgono al lontano Cinquecento, periodo in cui la stampa clandestina rappresentava l'unico modo per aggirare la censura. Primo fra tutti Martin Lutero, che pubblicò le sue novantacinque tesi grazie a una "cooperativa di amici" e ne distribuì traduzioni in tutta Europa, innescando così l'avvio della Riforma protestante. Nel Seicento, invece, molteplici erano le riviste illegali, autoprodotte, in circolazione, ma a tali attività sarebbe giusto attribuire poco peso poiché fino a questo momento ancora non si può parlare di sistema editoriale così come lo conosciamo oggi.

Gli esempi più calzanti sono infatti da cercare tra i grandi classici dell'Ottocento, secolo in cui, parlando di autori autopubblicati, si fa riferimento a un sistema editoriale molto vicino a quello che intendiamo al giorno d'oggi.

Tra le storie più note è famosa quella dello scrittore Marcel Proust che, dopo aver sottoposto invano il proprio manoscritto ai tre maggiori editori parigini dell'epoca (Fasquelle, Gallimard e *La Nouvelle Revue Française*), stanco dei continui rifiuti fu costretto a pubblicare a proprie spese il primo volume de *À la recherche du temps perdu*. Grazie ai suoi amici René e Léon Blum, venne introdotto all'editore Bernard Grasset, con



cui trovò un accordo. Il contratto prevedeva che Proust si facesse carico completamente delle spese di stampa, e così fece.

Stessa sorte per la scrittrice Jane Austen con il suo primo romanzo *Ragione e sentimento*. Laurence Sterne, da parte sua, chiese in prestito a un amico i soldi per pubblicare il romanzo considerato poi come il capostipite di tutta la letteratura sperimentale, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*. Ancora, con il romanzo *Maggie, a Girl of the Streets*, Stephen Crane, che all'epoca aveva 21 anni, dovette pubblicare il suo libro a proprie spese. Dato che gli editori ritennero osé l'argomento, Crane dovette chiedere in prestito settecento dollari al fratello, per il romanzo che venne poi riconosciuto come il primo esperimento di letteratura naturalista.

Nel 1908 persino Ezra Pound autopubblicò il suo primo libro di poesie. Rifiutato in America, se lo pagò coi pochi dollari che aveva in tasca appena sbarcato in Europa: in un'oscura tipografia veneziana, tirò 150 copie utilizzando la carta avanza-

ta da una precedente pubblicazione, vendendole poi per strada personalmente.

Un'altra storia è quella di Lewis Carroll, il quale prima fa rilegare il manoscritto della sua favola *Alice in Wonderland* per donarlo alla sua amichetta Alice Pleasance Liddell, poi capisce che potrebbe guadagnarci qualcosa e si autoproduce una prima pubblicazione, ampliata e illustrata da John Tenniel.

Virginia Woolf nel 1917 comperò, insieme al marito Leonard, una macchina per stampare, per poi fondare una vera e propria casa editrice, la celebre Hogarth Press. Grazie a questa macchina venne dato alle stampe il primo libro autoprodotta dal duo: si intitola *Two stories* e contiene due racconti, uno di Virginia e l'altro del consorte.

Tutti questi esempi dimostrano innanzitutto come la frustrazione del rifiuto del proprio lavoro e la conseguente esigenza di autopubblicarsi siano una sensazione e un fenomeno molto più antico di quanto si creda, ma soprattutto che la sorte di essere ignorati da chi invece avrebbe il potere di dare voce, non tocchi solo ai lavori mediocri. Dobbiamo ringraziare la tenacia di tutti gli autori di alcuni dei più grandi capolavori della letteratura occidentale che altrimenti non avrebbero mai visto la luce.

Dunque la pratica dell'autopubblicazione delle opere non è un fenomeno di oggi. Ma è oggi che il progresso delle tecnologie digitali offre soluzioni tanto semplici e veloci da aver reso possibile un impiego molto diffuso della pratica del *self-publishing*.

La buona notizia infatti è che il pod fornisce un percorso rapido per ottenere la stampa di un nuovo lavoro, e le *royalties* sono spesso migliori di quelle offerte da case editrici tradizionali. La cattiva notizia è che gli editori online offrono

molto poco sostegno ai loro titoli in termini di marketing e di distribuzione.

Sono sempre di più le piattaforme create per fornire questo tipo di servizio; prendiamo ad esempio due delle più note.

Ilmiolibro è la piattaforma di *print on demand* e autopubblicazione appartenente al Gruppo Editoriale *L'Espresso*, presente dal 2008. Le procedure da effettuare su Ilmiolibro per la pubblicazione sono poche e semplici, simili a quelle delle altre piattaforme: immettere un titolo per il libro, il sottotitolo, il testo per la quarta di copertina, il nome o lo pseudonimo dell'autore e poi scegliere la tipologia alla quale appartiene il libro (libro, testi, catalogo commerciale, bilancio aziendale); nel caso in cui si tratti di un libro bisogna indicarne il genere, se si desidera il contenuto in bianco e nero o a colori, il formato preferito tra semplice A4, romanzo o tascabile, e la copertina, tra rigida, morbida o rigida con sovraccoperta. Si procede quindi con la creazione della grafica della copertina, con l'approvazione del libro e infine con la stampa.

Così come già accadeva con le altre piattaforme, per la sola vendita tramite il sito Ilmiolibro.it, il volume non necessita di un isbn che risulta invece d'obbligo nel momento in cui l'autore dovesse scegliere di distribuire l'opera anche tramite gli altri canali messi a disposizione dal sito. A questo proposito, Ilmiolibro propone il servizio di distribuzione Pro, che comprende una serie di servizi, tra i quali tutte le attività relative all'attribuzione del codice isbn, ma soprattutto l'integrazione con la distribuzione La Feltrinelli. Questo elemento però, a prima vista il più attraente dei servizi Ilmiolibro, si traduce in realtà nell'usufruire della distribuzione unicamente per quanto riguarda l'inserimento del titolo nel database

IL SELF PUBLISHING HA UNA STORIA IMPORTANTE ALLE SPALLE. MOLTI CAPOLAVORI IN PASSATO SONO STATI AUTOPRODOTTI DAI LORO STESSI AUTORI. I NOMI SONO QUELLI DI MARCEL PROUST, JANE AUSTEN, EZRA POUND. E ANCHE DI MARTIN LUTERO

La Feltrinelli, senza che questo implichi obbligatoriamente maggiori possibilità di visibilità. Nell'offerta infatti non è compreso alcun tipo di campagna promozionale, prevedendo servizi separati a pagamento, tramite i siti delle testate a cui la piattaforma stessa appartiene. Di recente è stata aggiunta la possibilità di convertire il proprio testo in formato ebook, ma solo in subordinazione alla creazione della copia stampata. Ogni mese l'autore riceverà il rendiconto sul venduto, sulla cui base Ilmiolibro accrediterà i guadagni insieme a quelli derivanti dalle vendite dell'edizione cartacea.

Lulu.com arriva in Italia nel 2006, offrendo inizialmente sia i comuni servizi di *print on demand*, sia servizi di autopubblicazione di libri cartacei, sia, ma solo successivamente, l'autopubblicazione di ebook. I passaggi richiesti all'autore, nel caso di pubblicazione digitale, sono: la scelta del formato del file che si vuole caricare in base al canale di distribuzione, l'immissione del titolo del libro, la richiesta per il rilascio del codice isbn

(nel caso in cui non lo si possedeva già), il caricamento della copertina e la scelta del prezzo di vendita a totale discrezione dell'autore. Al termine di questi passaggi, l'e-book è reso immediatamente disponibile alle vendite presso i clienti del sito.

Per la pubblicazione cartacea, invece, i passaggi sono differenti, e vanno dalla scelta della rilegatura e del formato, se si vuole l'interno a colori o bianco e nero, alla preferenza del tipo di carta. A differenza di quanto avviene per gli ebook, la distribuzione per i libri cartacei è consentita anche in lingue diverse da quella inglese, a patto di rispettare però alcuni requisiti, come ad esempio il possesso di un isbn, la presentazione del titolo e nome dell'autore nella parte anteriore della copertina e la presenza del prezzo sulla copertina, oltre a determinate caratteristiche di impaginazione. Il compenso che Lulu corrisponderà all'autore sarà il frutto della metà del prezzo che l'autore avrà scelto per la vendita, a cui sottrarre ulteriormente il costo di produzione del prodotto e il costo di commissione della piattaforma, ovvero il 25%.

Le piattaforme di riferimento per l'autopubblicazione offrono la possibilità di scegliere tra formato ebook o libro cartaceo a seconda di una preferenza strettamente personale. Quali sono le differenze tra questi due *competitors*?

C'è una grande differenza tra un libro cartaceo e un ebook, e tale differenza riguarda sia l'aggiornamento dei contenuti che il modo di fruirne.

Riguardo all'aggiornamento dei contenuti la differenza è nota: un libro cartaceo è statico e immutabile, nel senso che una volta pubblicata una certa edizione il contenuto viene bloccato dall'editore; un ebook ha invece un contenuto dinamico, nel senso che l'autore può decidere di modi-



ficarlo aggiornando, in accordo con l'editore, l'edizione disponibile online.

La diversità maggiore tra i due formati riguarda però l'interpretazione dei contenuti: gli ebook permettono infatti di aggiungere segnalibri e note personali nelle varie pagine. Tali contrassegni non rimangono privati ma posti online. Qualcuno potrebbe ritenerlo un vantaggio, non possiamo dire con certezza se lo sia o meno; di fatto, però, i segnalibri sono un modo per conoscere le preferenze altrui. Resta da chiedersi se questo possa danneggiare l'interpretazione del contenuto e rischiare di impoverire la riflessione personale su di esso.

Detto ciò possiamo comunque sostenere la tesi che i libri non scompariranno, soprattutto se innovazioni importanti come quella del *print on demand* riusciranno a rimodellare il mondo e il mercato dell'editoria, senza dover più rinunciare al fascino della carta stampata.

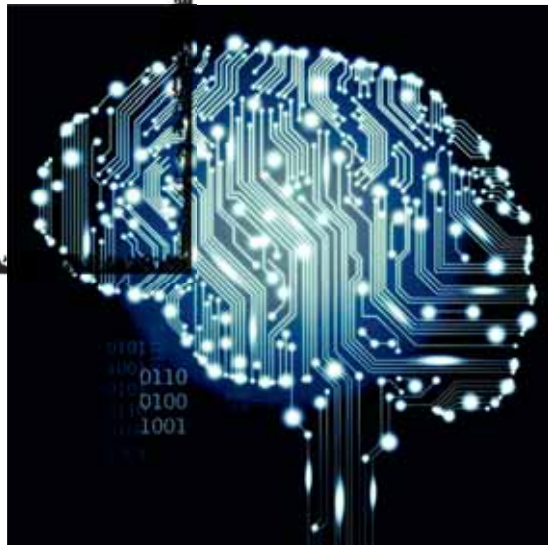
Beatrice Albertini

FRA IMITAZIONE E UNICITÀ:
IL MARKETING DEL LIBRO AI TEMPI DI INTERNET

SIAMO SCIMMIE O LETTORI?

I MOTORI DI RACCOMANDAZIONE DI AMAZON & C.
TENTANO DI CONDIZIONARE I NOSTRI GUSTI.
ECCO QUALI SCENARI CI ATTENDONO CON L'AVVENTO
DELLA NUOVA INTELLIGENZA ARTIFICIALE

di PAOLO COSTA



PERICOLI E OPPORTUNITÀ

Passato, presente e futuro a confronto:
dal libro cartaceo al *cognitive computing*
(rappresentato qui a fianco),
agli algoritmi della pagina di destra.

L'imitazione sociale, comportamento peculiaramente ma non esclusivamente umano, è tra i fattori che tendono a influenzare i nostri gusti. L'imitazione determina ciò che ci piace. Su tale spinta fa leva la pubblicità, quando ci suggerisce di scegliere un prodotto perché così fanno gli altri. Nel definire i nostri gusti, insomma, vogliamo assomigliare agli altri. Tuttavia, opposta a questa, agisce un'altra spinta. È la spinta verso la distintività. Vogliamo assomigliare agli altri, senza dubbio. Ma al medesimo tempo vogliamo essere unici. Così, fra imitazione e unicità, fra bisogno di inclusione nel gruppo e necessità di differenziazione dagli altri, sembra definirsi una sorta di via di mezzo. È quella che in psicologia sociale, a partire dagli studi di Marilyn Brewer, è nota come distintività ottimale. Essa condiziona i nostri comportamenti di ogni giorno, ma esercita un ruolo non meno importante nelle dinamiche della formazione del gusto.

È possibile che le cose vadano nel modo appena descritto anche per quanto concerne le nostre scelte e i nostri gusti di lettori? Non sono pochi coloro che ritengono di sì. Del resto il marketing dell'editoria trova una sua legittimazione proprio nell'idea che i libri non siano oggetti di consumo così diversi da tanti altri. Perché dunque ci piacciono i libri che ci piacciono? Se accettiamo lo schema sopra esposto, la risposta è semplice: un po' perché piacciono agli altri lettori e quindi ci includono nel gruppo cui vogliamo appartenere, un po' perché ci distinguono da essi, facendoci sentire unici.

Le fascette dei best seller, per esempio, ci informano del fatto che abbiamo fra le mani opere di successo, acquistate da milioni di lettori prima di noi e ristampate innumerevoli volte. Si tratta di



messaggi che sollecitano il nostro bisogno di imitare il comportamento altrui. Eppure nulla ci sembra così personale, esclusivo e individualizzante come l'amore per un libro o per un autore. Sicché noi non leggiamo Kafka. È vero semmai che ciascuno di noi legge il suo Kafka e in ciò avverte di essere diverso dagli altri.

Ma c'è una ragione ulteriore per cui, prima ancora di leggerlo, ci convinciamo che un libro ci piacerà. È la sua vicinanza a ciò che conosciamo, ossia ad altri libri che abbiamo letto in precedenza. E anche su questo fa leva il marketing dell'editoria: nella lettura tendiamo a consolidare i nostri gusti intorno a ciò che ci è già noto. La fortuna di autori seriali, come Georges Simenon o Andrea Camilleri, si fonda su questo bisogno del lettore di ritrovare uno stile, un'ambientazione, dei personaggi già noti.

I motori di raccomandazione online, utilizzati da siti di informazione, social media e piattaforme di e-commerce, non fanno che applicare i principi fin qui descritti. Essi vanno incontro ai nostri

gusti in modo automatico sulla base di due pseudo-sillogismi. Il primo pseudo-sillogismo recita più o meno così: se il libro X ci è piaciuto e se il libro X assomiglia al libro Y, allora è probabile che anche il libro Y ci piacerà. Il secondo pseudo-sillogismo, invece, dice in sostanza: se il lettore A assomiglia al lettore B e se al lettore A è piaciuto il libro X, allora è probabile che il libro X piacerà anche al lettore B. È la logica del *you may also like* (ti potrebbe piacere anche...).

L'applicazione di questo modello di analisi si fonda a propria volta su un presupposto: la capacità di definire criteri di somiglianza attendibili. Ma come facciamo, in pratica, a stabilire che il libro X assomiglia al libro Y, e che il lettore A assomiglia al lettore B? I motori di raccomandazione affrontano il problema classificando sia i libri sia i lettori sulla base di un certo numero di attributi. Più alto è il numero di attributi con lo stesso valore, maggiore è la somiglianza fra due elementi. Gli attributi che Amazon mette a disposizione per descrivere i libri sono di due tipi: categorie e parole chiave. Diciamo "mette a disposizione" nel senso che la classificazione della singola opera non è a cura di Amazon. Il compito spetta al singolo editore – o all'autore, nel caso del self-publishing – nel momento in cui il libro viene posto in vendita nel negozio online. A ciò si aggiungono le recensioni dei lettori.

Classificare e associare. All'interno della sezione Libri, oggi Amazon distingue un certo numero di categorie e sottocategorie, corrispondenti a generi e sottogeneri. La categoria Letteratura e narrativa, per esempio, include le sottocategorie Antologie, Classici, Letteratura di viaggio, Letteratura teatrale, Miti, Saghe e leggende e altre. Il set di categorie varia a seconda del mercato.

Amazon.com contempla categorie assenti in Amazon.it, quali Engineering & Transportation, Gay & Lesbian e Christian Books & Bibles.

Amazon aderisce allo standard di classificazione del Book Industry Study Group (BISG), largamente riconosciuto. Tuttavia il rischio della banalizzazione tassonomica e dell'arbitrio è sempre in agguato. Amazon converte le categorie BISAC, definite dal Book Industry Study Group, in etichette proprietarie. Le une e le altre non sono sempre identiche. Inoltre Amazon incrocia la tassonomia BISAC con categorie di altra natura, come Bestseller, Nuovi arrivi, Consigliati dagli editori e altre.

Quando pone in vendita un'opera su Amazon, l'editore può associarla a due codici BISAC: la produzione di Friedrich Dürrenmatt, per esempio, è classificata sia sotto la categoria Letteratura e narrativa sia sotto quella Gialli e thriller (la seconda non è una sottocategoria della prima). Altro esempio: *Mansfield Park*, di Jane Austen, compare sia alla voce Letteratura e narrativa sia – ingenerosamente, direi – fra le opere etichettate come Romanzi rosa. Per fortuna ad analoga sorte è sottratto *Orgoglio e pregiudizio*. In passato era possibile associare un titolo fino a un massimo di cinque categorie. Ciò spiega perché le opere in vendita su Amazon da un numero maggiore di anni possono presentarsi con una classificazione particolarmente ricca.

Il meccanismo fin qui descritto ha un vizio di fondo: quando classifichiamo un libro per venderlo nel negozio virtuale di Amazon, andiamo alla ricerca non solo delle categorie che lo descrivono meglio, ma anche di quelle che massimizzano le probabilità di incontro con il potenziale lettore, ossia ne incrementano la reperibilità. Risultato, questo, perseguibile attraverso diverse

strategie. In generale associare un libro a una sottocategoria poco popolata ne incrementa la visibilità, specie se si tratta dell'opera di un autore poco noto. Nelle nicchie si compete infatti con un numero inferiore di concorrenti ed è più probabile apparire nella lista dei best seller. Fermo restando che il 50% delle decisioni di acquisto su Amazon è compiuto fuori dal sito, per cui la reperibilità nei motori di ricerca tipo Google non è meno importante.

Ma restiamo al motore di raccomandazione di Amazon, quello che utilizza gli attributi del libro – categorie e parole chiave – e la storia degli acquisti del lettore per interpretare i gusti del lettore stesso e suggerirgli nuovi acquisti in modo automatico. Occorre distinguere fra la tecnologia di cui facciamo esperienza oggi e il futuro. Un futuro non troppo lontano, nel quale la logica degli algoritmi tenderà a propagarsi a tutti gli snodi della filiera industriale. Dalla distribuzione si passerà alla produzione. Oggi gli algoritmi aiutano il distributore online – Amazon, appunto – a decidere che cosa mostrarci, fra gli innumerevoli articoli del suo stock. Domani il software potrebbe aiutare il produttore a decidere che cosa produrre. L'editore e magari l'autore, insomma, tenderanno in misura crescente a compiere le loro scelte facendosi guidare dai dati.

Portando il concetto alle sue estreme conseguenze, immaginiamo un software tanto evoluto da indovinare il libro che corrisponde ai gusti di ciascun lettore. Questo software potrebbe indirizzare il lavoro creativo dell'autore, dicendogli che cosa e come scrivere di volta in volta per andare incontro a tali gusti. In una simile gara risulterebbe vincitore non chi possiede i migliori scrittori e i migliori editor, ma chi può mettere in campo gli algoritmi più potenti. Da questo

punto di vista non si può fare a meno di constatare che Amazon si presenta ai blocchi di partenza con un vantaggio competitivo enorme.

Ma forse tutto ciò non accadrà, perché i libri non sono prodotti come altri e i nostri gusti seguono regole diverse, in gran parte ancora misteriose. In attesa di capire quale futuro attende l'industria dei libri, nata all'inizio del XVI secolo a Venezia nella bottega di Aldo Manuzio, continuiamo a studiare la logica che governa oggi il motore di raccomandazione di Amazon, i suoi limiti e i pericoli connessi allo scenario attuale.

Come funzionano i filtri. Fin dall'inizio della sua avventura, oltre dieci anni fa, Amazon ha applicato un approccio di *item-to-item collaborative filtering* (altri lo chiamano *content-based filtering*) concettualmente molto semplice. La classificazione dei libri posti in vendita include un valore di vicinanza (*neighborhood*) con altri libri. In sostanza, per ogni titolo presente nel catalogo, ne esistono altri n classificati come vicini a esso. Pertanto, quando acquistiamo o visualizziamo un libro, il motore di raccomandazione ci mostra anche altri libri, legati al primo da una relazione di vicinanza, suggerendo che ci possano interessare.

Un approccio alternativo, che Amazon in origine non utilizzava, è quello denominato *user-to-user collaborative filtering*. In questo caso il rapporto di vicinanza non è stabilito fra i prodotti ma fra gli utenti, in base alla analisi storica del loro comportamento. Quando acquistiamo o visualizziamo un prodotto, il motore di raccomandazione ci mostra i prodotti acquistati o visualizzati dagli utenti legati a noi da una relazione di vicinanza. Dal punto di vista computazionale il primo approccio è di gestione più agevole, per due ragio-

ni abbastanza evidenti. In primo luogo per un fatto di numerosità, dal momento che Amazon aveva dieci anni fa e ha tuttora meno prodotti a catalogo che utenti. Secondariamente perché classificare i prodotti è più semplice che classificare gli individui. È chiaro che ciò porta a inevitabili semplificazioni, come abbiamo visto. Inoltre il numero di prodotti a catalogo su Amazon si è ampliato a dismisura in questi ultimi anni.

Un ulteriore approccio consiste nell'analisi fattoriale del comportamento di acquisto del consumatore, con l'obiettivo di identificare delle regole (per esempio: a Mario piace la fantascienza, ma piacciono anche i romanzi sentimentali e i saggi di storia del mondo antico). Il suggerimento non si fonda più sulla relazione di vicinanza con un altro prodotto o un altro utente, ma sull'analisi complessiva della storia del consumatore. In teoria questo è sempre stato l'approccio migliore, anche se in passato risultava di gestione troppo complessa.

Inoltre dobbiamo attenderci che gli algoritmi di raccomandazione di Amazon siano influenzati da altri fattori, per così dire spuri rispetto al criterio di prossimità. Amazon terrà conto – si può supporre – della disponibilità effettiva del libro, del numero di copie in stock, del margine atteso in caso di vendita e di quanto gli editori sono disposti a investire per ottenere più visibilità. Il tutto in un contesto non sempre trasparente per l'utente finale.

In generale gli algoritmi di raccomandazione si presentano a una critica decisiva: meglio funzionano, più i nostri gusti rischiano di consolidarsi intorno a ciò che ci è già noto. È quella che il giornalista tedesco Frank Schirrmacher, severo critico del totalitarismo tecnologico, chiamava

sindrome di Matteo. Il riferimento è al noto passo evangelico: «Poiché a chiunque ha sarà dato, ed egli sovrabbonderà; ma a chi non ha sarà tolto anche quello che ha» (*Matteo 25:29*). In sostanza gli algoritmi che presiedono al funzionamento dei motori di raccomandazione tendono a consolidare lo stato delle conoscenze già accumulate, ma non favoriscono l'emergere delle idee nuove.

Le probabilità di essere esposti al nuovo si riducono, benché viviamo in un'epoca in cui l'offerta non è mai stata così vasta. I motori di raccomandazione ci imprigionano in un circolo vizioso fatto di proposte "adatte" a noi. Ma non abbiamo forse bisogno, come lettori, di imbarterci nell'inatteso? Il libro più bello non è forse quello che ci turba e ci scandalizza? Lo stile letterario migliore non è quello che va contro le nostre aspettative, mettendo in discussione canoni e culture?

Peraltro la logica dei motori di raccomandazione è analoga a quella che governa Google Search, il più popolare motore di ricerca online a livello mondiale. L'indicizzazione dei documenti web viene infatti realizzata da Google valorizzando l'esperienza del passato, ossia la storia delle ricerche già svolte con le stesse chiavi e sugli stessi documenti. Ogni volta che effettuiamo una nuova ricerca, il motore risponde dunque restituendoci il risultato più coerente in base ai comportamenti passati nostri e di milioni di altri utenti. I risultati delle ricerche su Google recano sempre un'eco delle ricerche precedenti. Inoltre Google è in grado di personalizzare questo meccanismo e di agire in forma predittiva: il motore ritiene di conoscere i nostri interessi e dunque confeziona di volta in volta risposte basate su di essi, e lo fa prima ancora che completiamo la

formulazione della richiesta. Anche in questo caso l'incontro con l'inatteso è vissuto come un difetto del sistema, non un valore aggiunto.

Verso il *cognitive computing*. Ma in che direzione lo scenario potrebbe evolvere? Non è facile prevederlo. Tuttavia siamo testimoni di un progresso molto rapido, che permette ad Amazon di svolgere analisi sempre più sofisticate sul comportamento e sui gusti dei suoi clienti. Già oggi la più grande libreria online del mondo può contare su strumenti computazionali molto più potenti rispetto a quelli disponibili appena qualche anno fa. I cambiamenti intervenuti sono di tre tipi. In primo luogo la capacità di calcolo è aumentata in misura considerevole, grazie all'affermazione del paradigma del cloud computing e delle infrastrutture "a servizio". Peraltro quello del cloud computing è un business nel quale la stessa Amazon occupa una posizione di leadership a livello mondiale. In pratica Amazon, tramite la piattaforma AWS, fornisce a sé stessa l'infrastruttura di cui si serve per conservare il primato nel campo del commercio elettronico di libri, contenuti musicali, elettronica di consumo e molto altro. Secondariamente negli ultimi anni sono state sviluppate nuove tecnologie per la gestione delle basi di dati particolarmente voluminose. Sono i cosiddetti database NoSQL, che permettono di analizzare in tempo reale le informazioni relative a milioni di clienti o prodotti. Da ultimo c'è l'integrazione sempre più forte fra il mondo del software e quello della matematica applicata e della statistica. Il risultato è che il software non serve più solo a compiere operazioni in modo ripetitivo e a grande velocità, ma anche e soprattutto a risolvere problemi. I programmi sono istruiti per imparare, incrociando dati in

maniera complessa. E tendono a farlo sulla base di processi cognitivi sempre più simili a quelli umani, per quanto molti aspetti della nostra mente ci siano ancora ignoti. Si parla in questo caso di *cognitive computing*.

Lo scenario che si delinea è fondato sulla diffusione di interfacce conversazionali, le quali permettono di comunicare con le macchine simulando una normale interazione fra individui. Ad esse lavorano alacremente tutti i big del settore, da Google a Facebook, da Apple ad Amazon. L'idea è che in futuro non delegheremo necessariamente le nostre scelte all'intelligenza artificiale, affidandole il compito di decidere per noi che cosa sia meglio per i nostri gusti e per le nostre esigenze. Semmai si instaurerà un rapporto di collaborazione fra intelligenza umana e intelligenza artificiale.

Questo rapporto avrà natura dialogica: individuo e macchina dialogheranno in modo sempre più proficuo. E le interfacce conversazionali rispondono all'esigenza di sostenere questo dialogo. Oggi Amazon è in campo con diversi dispositivi – Amazon Echo, Amazon Tap ed Echo Dot – tutti equipaggiati con la medesima interfaccia conversazionale: Alexa. Sul progetto è impegnato fra gli altri Ashwin Ram, uno dei massimi esperti di scienza cognitiva, già ricercatore allo Xerox PARC di Palo Alto. Ram, entrato in Amazon nel maggio 2016, ha una missione chiara: inventare il modo in cui domani interagiranno con il più grande negozio online del mondo. Cambieranno molte cose, ma una questione continuerà a essere centrale: quale controllo avremo sugli algoritmi che analizzeranno i nostri comportamenti e ci suggeriranno le azioni più opportune, i prodotti più convenienti, i libri più belli?

Paolo Costa

LE PRESIDENZIALI AMERICANE:
LA CORSA SI VINCE ANCHE IN RETE

DEMOCRAZIA E SOCIAL

COME OBAMA MOBILITÒ I GIOVANI DURANTE LE SUE DUE CAMPAGNE ELETTORALI. FU L'INIZIATORE DI UNA STRATEGIA DALLA QUALE NON POSSONO PIÙ PRESCINDERE NÉ DEMOCRATICI NÉ REPUBBLICANI

di STEFANO LUCCHINI E ARIANNA FARINELLI*

Nel 2008, Barack Hussein Obama è stato il primo candidato alla presidenza degli Stati Uniti a utilizzare con successo i social media. La sua strategia puntava a mobilitare i giovani, le donne e le minoranze etniche che lo avrebbero votato sia nel 2008 sia nel 2012. Quella del 2012, in particolare, è stata la prima vera campagna elettorale pensata soprattutto per una clientela digitale e dove si è lavorato moltissimo per affinare le tecniche di comunicazione on line (si veda *La Lezione di Obama. Come vincere le elezioni nell'era della politica 2.0*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014). Per citare un esempio, sempre nello stesso anno, il presidente Obama decise di mobilitare gli elettori rispondendo on line alle domande degli utenti della piattaforma

Reddit con Ask Me Anything (AMA). Le sue risposte divennero uno dei *thread* più popolari di sempre. Dato il successo della campagna di Obama, non sorprende quindi che i candidati alle presidenziali 2016 siano molto attivi sui social network come Twitter e Facebook, e su piattaforme come Instagram e Snapchat. Hillary Clinton è stata la prima a postare su Snapchat le fotografie scattate dai partecipanti al suo primo comizio elettorale dopo l'annuncio della candidatura alla Casa Bianca. Gli utenti di questa piattaforma (circa 100 milioni al giorno) hanno dai 18 ai 34 anni, e il 45% ha meno di 24 anni. Portare i *Millennials* al voto è un importante obiettivo sia per la campagna democratica sia per quella repubblicana. I giovani di età compresa tra i 18 e i 24 anni si dichiarano particolarmente

influenzabili dai messaggi elettorali postati sui *social media*. Uno studio di Youth and Participatory Politics Survey Project ha poi evidenziato come i giovani americani di età compresa tra i 15 e i 25 anni siano più propensi rispetto agli over 25 a partecipare a discussioni e dibattiti politici on line, postando per esempio il video messaggio di un candidato o tweettando messaggi relativi a eventi politici. Questi elettori sono anche più inclini a partecipare al voto di coloro che non sono attivi sui social media.

Un altro studio, questa volta dell'Università di San Diego del 2012, ha evidenziato come Facebook abbia un forte impatto sia sulla scelta elettorale che sull'affluenza al voto. Colo-

ro che hanno partecipato allo studio (circa 6 milioni di persone) erano stati incoraggiati a recarsi alle urne dal fatto che i loro amici su Facebook avessero fatto lo stesso. Il giorno delle elezioni, Facebook aveva predisposto sulla sua pagina web l'icona "*I voted*" dando la possibili-

tà agli utenti di cliccarla dopo aver votato e mostrando le foto degli amici che lo avevano già fatto. Lo studio concludeva affermando che grazie a Facebook alle elezioni americane di medio termine del 2010, l'affluenza al voto era aumentata di 340 mila unità, pari allo 0,14% degli aventi diritto. Questo a dimostrare che la mobilitazione politica on line è efficace.



Durante la campagna elettorale per le primarie, Donald Trump e Bernie Sanders hanno utilizzato Twitter per lanciare messaggi elettorali e raccogliere fondi. In questo modo, hanno evitato di spendere risorse importanti per gli spot elettorali televisivi che sono molto più costosi. In genere, dopo che un lettore ha donato fondi on line al candida-

to prescelto, posta l'avvenuta donazione sulla piattaforma preferita e spinge altri elettori a fare lo stesso. L'elettore contribuisce così non solo a "evangelizzare" il messaggio del candidato ma anche a finanziarne la campagna elettorale.

I candidati usano i social media anche per son-

dare quali siano le tematiche che interessano maggiormente ai loro elettori. I social media, infatti, sono in grado di identificare il tipo di messaggio che gli utenti postano più spesso (per esempio l'ambiente, il taglio delle tasse, o l'uguaglianza di genere). I politici utilizzano poi le informazioni fornite dai social network per mandare messaggi iperpersonalizzati ai potenziali elettori. Questa tecnica di marketing elettorale si chiama *microtargeting* e consente di inviare messaggi mirati a gruppi di elettori considerati "elettoralmente importanti" evitando la dispersione di risorse economiche.

Secondo il Pew Research Center, nel gennaio del 2016, il 44% degli americani adulti ha dichiarato di aver consultato i social media (invece che la stampa locale o nazionale) per avere notizie sulle primarie. Nel luglio del 2016, il 24% di questi americani ha affermato di aver consultato i post di Hillary Clinton e Donald Trump sui social media per avere notizie sulla campagna elettorale (mentre solo il 15% ha seguito i candidati sui loro siti ufficiali). Dall'analisi dei tweet e dei post su Facebook, lo stesso studio di PRC ha evidenziato inoltre che i messaggi dei candidati sono diversi sia per il tipo di contenuto che per l'attenzione che ricevono dal pubblico. I messaggi di Clinton di solito sono quelli che appaiono anche sul suo sito web, mentre quelli di Trump sono retweet di messaggi di comuni cittadini, commenti alle notizie di stampa e link ad articoli apparsi su *Fox News* o sul *Daily Mail*. Entrambi i candidati postano in media dai 5 ai 7 messaggi al giorno su Facebook e dai 10 ai 12 tweet su Twitter.

Malgrado il numero dei post e dei tweet sia simile per entrambi, il pubblico sembra rispondere molto di più ai messaggi di Trump che a quel-


li di Hillary. Per esempio nelle prime tre settimane del maggio 2016, i messaggi di Trump su Twitter sono stati retweettati 6.000 volte, mentre quelli della Clinton solo 1.500 volte. Alcuni messaggi di Trump sono poi diventati letteralmente virali, come il tweet in cui attaccava Hillary sul controllo delle armi, retweettato 16 mila volte, e il post su Facebook in cui si dimostrava solidale alla polizia, che è stato condiviso 72 mila volte. Il messaggio di Hillary più retweettato nel periodo in analisi è stato invece quello sulla siccità in California (5 mila volte), mentre il post più condiviso su Facebook è stato un video contro Trump (15 mila condivisioni).

Trump batte Hillary anche per il numero di followers su Twitter, 10 milioni contro i 7 di Hillary, e su Facebook, 9 milioni contro i 4 della candidata democratica. Obama però già nel 2012 li superava entrambi, con 27 milioni di followers su Facebook e 18 su Twitter. Rispetto alla campagna del 2012, i candidati alle presidenziali 2016 sono molto più attivi sui social media. Mentre Obama e Romney aggiornavano infatti il loro profilo su Facebook solo due volte al giorno, gli attuali candidati lo aggiornano almeno il doppio delle volte. Infine, è interessante notare che mentre Trump posta messaggi solo in inglese, Hillary utilizza anche l'idioma spagnolo per mobilitare al voto gli elettori ispanici.

In conclusione, i social media hanno veramente cambiato le regole del gioco nelle elezioni presidenziali americane. Il candidato che saprà utilizzarli nel modo più efficace avrà maggiori possibilità di entrare alla Casa Bianca.

Stefano Lucchini e Arianna Farinelli*

*docente di Scienze Politiche
alla City University of New York



E^{dit}o^{ri}

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

UNA GRANDE PASSIONE

Nella pagina di destra, l'editore Cino Del Duca nel momento del suo massimo successo. Sotto, la locandina con cui venne lanciato, nel 1956, il nuovo quotidiano *Il Giorno*.

IL SUCCESSO DELL'EDITORIA "IN ROSA"

L'EDITORE DEL DUCA, IN FUGA DAL FASCISMO,
ALLA CONQUISTA DELLE DAME FRANCESI

CINO, IL RE DI CUORI

DALLA PASSIONE SOCIALISTA AL ROMANZO
D'AMORE, PORTANDO AL SUCCESSO IN FRANCIA
UN "GENERE" TUTTO ITALIANO. POI IL RITORNO
NELL'ITALIA CHE DOVEVA ESSERE RICOSTRUITA

di ADA GIGLI MARCHETTI

«**E**gli fu un uomo». Con queste parole di shakespeareana memoria il senatore socialista Lelio Basso concludeva, il 26 maggio 1967, la sua orazione funebre in memoria di Cino Del Duca. «Egli fu un uomo», ma che tipo di uomo? Un uomo la cui vita – sono sempre le parole di Lelio Basso – fu fatta di entusiasmo, di lavoro, di socievolezza e di umana solidarietà. Nato nel 1899 in un paese delle Marche, Montedivole, terra di povertà e di emigrazione, Cino Del Duca, primo di quattro figli, visse un'infanzia segnata dall'indigenza e una giovinezza turbolenta, contrassegnata dalla passione politica. Privo di una vera cultura, aveva dovuto abbandonare gli studi alla terza classe dell'Istituto tecnico commerciale. Insignito della Croce di guer-

ra italiana per aver partecipato al primo conflitto mondiale, iniziò probabilmente la sua formazione politica proprio al fronte, dove conobbe un brillante commilitone che sarebbe poi stato uno dei fondatori del Partito comunista d'Italia: Vittorio Vidali.

Terminato il conflitto, tornò nella sua regione, trovò un lavoro nelle Ferrovie dello Stato e quindi si buttò nella vita politica locale. Aderì al Partito socialista divenendo un attivista della Federazione giovanile marchigiana e nel 1920 divenne Segretario del Circolo socialista Carlo Liebknecht. Dopo la scissione di Livorno del 1921, aderì al Partito comunista fondando con il fratello Domenico la Federazione dei giovani comunisti di Ancona, Macerata e di Ascoli Piceno, di cui diventarono segretari.

IMPRENDITORE DI SUCCESSO

Qui sotto, l'editore Cino Del Duca mentre sfoglia il quotidiano francese *Paris Jour*, mutuato dall'esperienza italiana de *Il Giorno*. A destra, le modernissime officine francesi dell'Imprimerie Cino Del Duca.

IL SUCCESSO DELL'EDITORIA "IN ROSA"

sodalizio con i fratelli dovuta probabilmente a motivi economici e pressato da una sempre più stretta vigilanza del regime fascista che, continuando a considerarlo un pericoloso sovversivo, gli rendeva impossibile ogni attività in Italia, ripará nel 1932 sotto cieli piú liberi e ospitali in Francia, a Parigi, dove, portando l'esperienza ormai accumulata in patria, ricominciò dal nulla per diventare ben presto un grande imprenditore dell'editoria (si veda Isabelle Antoniutti, *Cino Del Duca*, Milano, Franco Angeli, 2015).

Fondata la società editoriale Maison éditoriale universelle, che doveva poi diventare nel 1934 Les Éditions Mondiales, pubblicò all'inizio opere riciclate dall'Italia e distribuite nell'edicole o porta a porta. La prima di queste opere fu la traduzione nel 1933 di *Cuore garibaldino* che diventò *L'héroïne de la Marne ou Amours et aventures d'une femme du peuple*, distribuito in ventinove fascicoli.

La "formula italiana" del romanzo popolare a dispense cui si aggiunse il settimanale sentimentale a basso costo e di larga diffusione in un mercato assai piú vasto di quello italiano, qual era quello francese, gli procurò un successo senza pari: venne coniato il termine *presse de coeur* ed egli ne fu incoronato re.

"La formula italiana" non si limitava al romanzo popolare, e in particolare al romanzo rosa, ma si allargava alla stampa per i ragazzi, i fumetti, alle mamme i romanzi d'amore, ai bambini i giornali. E mentre in Italia i fratelli Domenico e Alceo mandavano via via alle stampe il *Monello*, *L'Audace*, *L'Intrepido*, Cino pubblicava in Francia testate non molto diverse: *Urrah!* e *L'Aventureux* la cui fortuna impose all'editore la creazione, nel 1939, di una seconda società, la Société d'éditions et périodiques illustrés (SEPI).

Gli affari, estendendosi in Svizzera, Belgio e Spagna, andavano a gonfie vele. Alla vigilia della Seconda guerra mondiale Cino Del Duca era ormai un editore di grande successo. Il conflitto tuttavia doveva imporgli una brusca battuta d'arresto. La guerra infatti ridusse di colpo a zero la sua attività editoriale e quindi le sue fortune. Durante l'occupazione nazista, ricercato dalla Gestapo, si diede alla clandestinità, sempre inseguito, sempre alla ricerca di un nuovo rifugio. Entrato in contatto con il movimento clandestino della resistenza italiana in Francia, fu parte attiva del movimento di liberazione tanto da essere in seguito insignito della medaglia della Reconnaissance française e della Croce di guerra.



GRANDI TIRATURE

Alcune delle testate
e dei libri di grande successo
dell'editore Cino Del Duca.

IL SUCCESSO DELL'EDITORIA "IN ROSA"



azione continua, estese la sua attività alla stampa quotidiana fondando a Milano, nel 1956, insieme ad Enrico Mattei e a Gaetano Baldacci, *Il Giorno*, il più moderno e innovativo giornale degli anni Cinquanta, un giornale che seppe all'epoca coniugare la serietà dei contenuti con la leggibilità dei testi. Un'innovazione, quella de *Il Giorno* considerata – e non solo sul momento – davvero epocale.

Ritiratosi dal quotidiano milanese probabilmente per dissidi con gli altri proprietari, l'editore ripropose qualche anno più tardi, nel 1959, a Parigi la stessa formula di quotidiano lanciando *Paris Jour*. Al successo di questa nuova impresa concorse – questo almeno era il parere dello stesso Cino – la sua partecipazione con un ruolo di assoluto protagonista: egli infatti fungeva da caporedattore, curatore di rubriche, segretario di redazione, grafico impaginatore, tecnico e responsabile commerciale. Ancora una volta lo stile e la concezione degli inizi: tutte le fasi della realizzazione del nuovo progetto si concentravano su di lui. Contemporaneamente, Cino

Del Duca riuscì in un'altra impresa, frutto anche questa della sua intuizione pionieristica. Egli creò infatti in Francia un settimanale televisivo tascabile, *Télépoche* le cui tirature raggiunsero rapidamente un numero sbalorditivo di copie. L'attività di Cino Del Duca non si fermò neppure al quotidiano. Il perimetro della carta stampata percorso in tutte le direzioni gli andava, per così dire, stretto. Intravedeva la via (Rizzoli) della impresa multimediale. Egli infatti volle tentare anche la produzione cinematografica. Dalla Cino Del Duca Film uscirono molti film d'autore italiani e francesi; *Touchez pas au grisbi* di Becker nel 1954, *Marguerite de la nuit* di Autant Lara nel 1956, *Il bell'Antonio* di Bolognini nel 1960, *L'avventura* di Antonioni nello stesso anno e *L'accattone* di Pasolini nel 1961, per non citarne che alcuni.

La molteplice, tumultuosa e qualche volta pregiudicata attività gli procurò non poche soddisfazioni quali, ad esempio, nel 1959 la laurea honoris causa dell'Università di Urbino ma, soprattutto, grande fu il ritorno economico. Lo

LO STRANO CASO DEGLI OMICIDI LETTERARI
DENTRO E FUORI DAI LIBRI

SCRITTORI ASSASSINI

IL DELITTO DIVENTA ESEMPLARE QUANDO IL SUO
AUTORE È ANCHE UN RAFFINATO UOMO DI LETTERE
CAPACE DI SCRIVERE DELLA MORTE SULLA
PAGINA E DI TOGLIERE LA VITA NELLA REALTÀ

di CARLO ALBERTO BRIOSCHI



UCCIDERE È UN'ARTE

Edgar Allan Poe e, a fianco,
Thomas De Quincey, autore del romanzo
L'assassinio come una delle belle arti.



LA RAGAZZA E IL MANOSCRITTO

Lo scrittore svizzero francese Joël Dicker. Nel suo romanzo *La verità sul caso Harry Quebert* (sotto), il giovane scrittore Marcus Goldman cerca di scagionare Harry Quebert, suo maestro d'arte, accusato d'omicidio.

Ll protagonista di uno dei casi editoriali di narrativa di maggior successo degli ultimi anni è un giovane scrittore americano che racconta il tentativo di scagionare un “collega”, suo mentore di lettere e vita, dall'accusa di aver ucciso una ragazza minorenni di cui si è invaghito. La giovane Nola de *La verità sul caso Harry Quebert* è scomparsa misteriosamente trent'anni prima e il suo cadavere è stato ritrovato nel giardino di casa dell'amante insieme al manoscritto di un romanzo dedicatole dall'autore. Un manoscritto diventato nel frattempo un libro acclamato da critica e pubblico.

Il romanzo dello svizzero francese Joël Dicker (a breve anche un film di Ron Howard) ha richiamato ad alcuni la celebre storia di *Lolita* di Vladimir Nabokov e ad altri paralleli con la serie televisiva di culto *Twin Peaks*. Ma qualche singolare analogia si può riscontrare anche nella vicenda reale dello scrittore olandese Richard Klinkhamer, morto all'inizio del 2016 e noto, più che per i suoi libri, per aver assassinato la moglie Johanna, ritrovata un anno dopo la denuncia della sua scomparsa nel giardino di casa della coppia. Un ritrovamento reso possibile dai sospetti sorti su Klinkhamer dopo il rifiuto dell'ultimo manoscritto dell'autore da parte del suo editore, motivato in parte proprio da macabri riferimenti a un caso di uxoricidio.

Al di là dei possibili paralleli tra il caso letterario e quello di cronaca, non è difficile rintracciare un inquietante rapporto tra scrittura e omicidio che ha origini lontane nel tempo e un suo illuminante testo letterario “di riferimento”: *L'assassinio come una delle belle arti* di Thomas De Quincey, in cui l'autore immagina di arrivare fortunosa-



mente in possesso del verbale di riunione di una sedicente associazione d'intenditori d'assassini per l'incoraggiamento del delitto, «che si professano curiosi in materia di omicidi, amatori e dilettanti nei vari tipi di carneficina; e in breve appassionati di assassini». Alla rivelazione di ogni nuova atrocità del genere i membri del club si riuniscono e commentano il delitto «come farebbero con un quadro, una statua o un'altra opera d'arte». E il delitto diventa esemplare quando il suo autore è anche un raffinato uomo di lettere, capace di scrivere della morte sulla pagina, e di togliere la

vita nella realtà, con uguale eleganza. Ma, lasciando al “gioco letterario” l'idea dell'omicidio come forma d'arte, e tornando indietro nel tempo, è facile verificare come non manchino gli esempi di scrittori macchiatisi di orrendi crimini al di fuori delle pagine delle opere che ci hanno lasciato. Basti pensare a Ben Jonson (fini

NELLA VITA COME NEI ROMANZI

TUTTA COLPA DI UN MASTINO

Arthur Conan Doyle, padre letterario di Sherlock Holmes, è stato accusato di aver avvelenato un amico, Fletcher Robinson, con il quale avrebbe scritto uno dei suoi romanzi più fortunati: *Il mastino dei Baskerville* (sotto).

un autore in duello), a Benvenuto Cellini (noto per la vita scellerata e la natura violenta) o a François Villon (accusato dell'uccisione di un prete).

Nell'Italia del Cinquecento diede buona prova di sé, come poeta e come teorico dell'agguato, Lorenzino de' Medici, detto il Lorenzaccio, imparentato con il Magnifico e un po' trascurato dalle antologie letterarie. Violento per carattere, il Lorenzaccio attentò con successo alla vita del cugino

duca Alessandro, accoltellandolo in pieno petto. Ne nacque un'apologia del tirannicidio, in cui Lorenzino difendeva il suo gesto, che è tutt'oggi considerata come un capolavoro di oratoria rinascimentale.

Nella Torino barocca, alla corte di Carlo Emanuele di Savoia, il poeta Gaspare Murtola tentò di lavare nel sangue il proprio astio nei confronti del più celebre Giambattista Marino, protetto di corte. Lo affrontò sulla pubblica via e solo per un soffio non lo mandò per sempre al Creatore. Assai più celebre il caso della tormentata relazione tra Arthur Rimbaud e Paul Verlaine che terminò definitivamente quando nel 1873 quest'ultimo, ubriaco, sparò due colpi di pistola a Rimbaud, che ne uscì fortunatamente solo parzialmente ferito. Da quel giorno la folle deriva di Verlaine pare destinata a peggiorare, portando il "poeta maledetto" a tentare di strangolare la madre, pur senza riuscirvi.



Tra i casi più inquietanti ce ne sono due che riguardano, fino a prova contraria, dei sospetti assassini e, ad essere precisi, due maestri della *detective story*. Edgar Allan Poe, com'è noto,

scrisse *Il mistero di Marie Roget* ispirandosi a un fatto di cronaca nera a New York: quello di una donna violentata, strangolata e gettata in un fiume, Mary Cecily Rogers, che probabilmente l'autore aveva conosciuto e addirittura frequentato poco prima del delitto. Il racconto conteneva dei particolari che pochi potevano conoscere e proponeva una soluzione del mistero che si avvicinava incredibilmente a quella che fu trovata giudizialmente solo in seguito. «Ci sono poche persone, anche tra i pensatori più cauti»,

scrisse Poe nel 1842 sulla rivista che ospitava il suo racconto, «che non si sono fatti talvolta sorprendere da una vaga credenza nel soprannaturale, da coincidenze così incredibili che, pren-



Lo scrittore Richard Klinkhamer ha assassinato la moglie Johanna. Sotto, William Burroughs, scrittore eroinomane, posò un bicchiere di birra sulla testa della moglie con l'intenzione di emulare Guglielmo Tell.

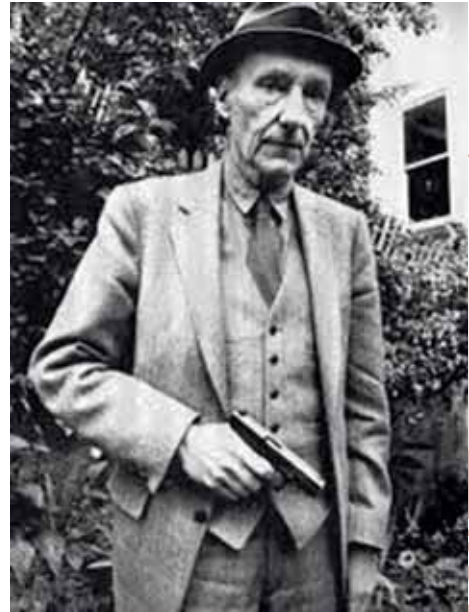


dendole come tali, non potevano essere elaborate dall'intelletto [...]. Gli straordinari dettagli che sto per rendere pubblici costituiscono il nodo essenziale di una serie di coincidenze poco comprensibili».

Un altro campione della *detective story*, il padre letterario di Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle, è stato accusato da un ricercatore alcuni anni fa infatti di aver avvelenato un amico, Fletcher Robinson, con il quale avrebbe scritto uno dei suoi romanzi più fortunati: *Il mastino dei Baskerville*. Il movente potrebbe essere rintracciato dunque nella volontà di nascondere la vera paternità dell'opera da parte di Conan Doyle o (forse anche) nel fatto che la vittima era il marito dell'amante dello scrittore. Lontano dal Vecchio continente la ricerca potrebbe continuare. L'americano Dashiell Hammett, capofila della letteratura *hard boiled*, è stato accusato del coinvolgimento in un torbido fatto di sangue avvenuto nei primi anni del secolo nel Maryland. Il celebre

autore de *Il falcone maltese* (interpretato sugli schermi da Humphrey Bogart) è stato dipinto dai suoi detrattori come un sicario prezzolato, pronto ad assassinare il sindacalista rosso Frank Little, con l'unico intento di arrotondare il magro stipendio passatogli dall'agenzia investigativa Pinkerton, presso la quale fu temporaneamente impiegato. La prova dell'omicidio - come nel migliore dei libri gialli - starebbe secondo i suoi accusatori in un libro dello stesso Hammett, dal titolo *Raccolto rosso*. Libro incentrato appunto sulle dure lotte sindacali del primo Novecento americano e sugli squallidi affari di gangster feroci e individui senza scrupoli.

Nel settembre del 1951 lo scrittore eroinomane William S. Burroughs, amico di Allen Ginsberg



DAL CARCERE CON SUCCESSO

Steve McQueen nei panni di Henri Charrière. Imprigionato nella colonia penale della Guyana francese, evaso e ripreso più volte, raccontò la sua storia in un romanzo di successo: *Papillon*.

NELLA VITA COME NEI ROMANZI

e Jack Kerouac, posò un boccale di birra sulla testa della moglie, con l'intenzione di emulare le gesta dell'elvetico Guglielmo Tell. Prese la mira da alcuni metri e sbagliò. Solo di pochi centimetri. Sufficienti per conficcarle in fronte un proiettile della sua pistola automatica.

Un altro "caso eccellente" è quello del filosofo francese Louis Althusser, tra i massimi divulgatori della dottrina marxista in Europa e maestro di intellettuali come Michel Foucault, Jacques Derrida e Régis Debray. All'età di 62 anni, in una

mattina del 1980, il professor Althusser si alzò dal letto e strangolò la moglie con il semplice ausilio del lembo di una tenda, attorcigliato intorno al collo di lei. Non è certo servito alla sua difesa ricordare che lo stesso omicida, per trent'anni professore all'École normale di Parigi, aveva sempre insistito nelle sue lezioni sull'impossibilità spinoziana di separare psiche e soma.

Più contorto l'esempio del romanziere tedesco Hans Fallada, perseguitato dal regime nazista per la mancata adesione al partito, tormentato dalla depressione e dipendente dalla morfina. Fece un patto suicida con l'amico Hans Dietrich, ma Fallada uccise Die-



trich mentre l'amico assassinato fallì il bersaglio "condannandolo" alla vita.

Tra gli autori italiani con un drammatico passato di sangue c'è l'ex terrorista rosso, ora latitante in Brasile, Cesare Battisti, condannato in contumacia all'ergastolo per ben quattro casi di omicidio (in parte commessi insieme ad alcuni complici). In Francia dove è stato a lungo latitante si è dedicato alla scrittura di *noir* che hanno riscosso un certo successo di vendite.

Ben diversi i casi di Massimo Carlotto, accusato di omicidio, poi latitante e infine riconosciuto innocente dai tribunali italiani, e di Pietro Valpreda, l'anarchico forse più noto d'Italia, accusato di aver piazzato un ordigno esplosivo in piazza Fontana nel '69 e poi scagionato con tutti gli imbarazzi del caso.

Naturalmente non mancano esempi del caso inverso e cioè di killer divenuti scrittori in galera. Celebre, soprattutto dopo essere stata portata sullo schermo in un lungometraggio con Steve McQueen e Dustin Hoffman, la storia di Henri Charrière. Condannato nei primi anni Trenta a Parigi per un omicidio (da lui mai confessato), impri-



L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELL'ASSASSINIO

Il filosofo Louis Althusser, tra i massimi divulgatori della dottrina marxista in Europa. All'età di 62 anni una mattina strangolò la moglie. Sotto, il poeta-assassino François Villon.

gionato nella colonia penale della Guyana francese, ed evaso e ripreso più volte, Charrière raccontò la sua vita e la traumatica esperienza del carcere in un libro fortunato: *Papillon*, dalla forma del tatuaggio che portava sul petto. Chiunque si sia interessato alle vicende biografiche di scrittori più o meno celebri sa in ogni caso che la propensione all'assassinio negli scrittori non supererà

mai quella al suicidio. Basti pensare ad alcuni autori giapponesi (da Mishima a Kawabata) o, per fare un solo esempio tra i molti possibili, a un grande della letteratura americana come Ernest Hemingway, che finì i suoi giorni sparandosi un colpo di fucile. Si potrebbe ricordare che altre muse hanno ispirato l'omicidio, oltre a quella letteraria. La musica nel caso di Antonio Salieri, accusato da un filone biografico in verità smentito da altri, di aver avvelenato l'antagonista Wolfgang Amadeus Mozart per invidia professionale. E l'arte figurativa, nel caso del genio della pittura Michelangelo Merisi, meglio conosciuto come il Caravaggio, vagabondo e violento per temperamento e omicida forse per necessità. Tornando all'universo dei libri,



d'altro canto, non si può dimenticare la vicenda del pastore sassone Johann Georg Tinius. Folle bibliomane vissuto a cavallo tra Sette e Ottocento, il pastore Tinius, ammazzò a sangue freddo più di una volta, con l'unico intento di procurarsi tomi rari e polverose raccolte assenti dalla sua collezione. Un volgare assassino insomma oltretutto erudito eccezionale e apprezzato esegeta

della Bibbia. Naturalmente per la stragrande maggioranza degli autori di *fiction* criminali, *detective story* o storie d'orrore del genere più vario, non c'è alcuna prova di sovrapposizione tra storie di carta e reali vicende criminose, nessun legame tra arte e sangue. Il contrario di quanto sosteneva De Quincey per cui pratica e teoria devono avanzare di pari passo perché «la gente comincia ad accorgersi che nella composizione di un bell'assassinio v'è qualcosa di più che di due sciocchi –l'uccisore e l'ucciso –, un coltello una borsa e un vicolo. Trama, signori, armonia scenica, luce, ombra, poesia, sentimento, sono ora giudicati indispensabili prove di questa specie».



Carlo Alberto Brioschi

NELLA VITA COME NEI ROMANZI

DALLA STATALE A RILKE

Qui sotto, la facciata della Statale, dove tutto è cominciato. Nella pagina di destra, *L'Alfiere* di Rainer Maria Rilke, edizione strenna con un'acquaforte di Franco Matticchio.

COME NASCE UN EDITORE

ALLE ORIGINI DI UN MARCHIO CHE HA FATTO STRADA: MARCO Y MARCOS

LA LETTURA DIVENTA POP

TRA CACCIA AL TESORO E RICERCA DA BIBLIOFILO. POI L'INCONTRO CON IL "CILENO VU' CUMPRÀ". QUINDI I LIBRETTI NUMERATI. E A QUEL PUNTO LA STRADA È APERTA. SENZA MAI PERDERE L'ANIMA

di MARCO ZAPPAROLI

Trentacinque anni a caccia di voci nuove. Modi nuovi per leggere voci del passato. Per far sì che la lettura diventi un po' più pop, la si consideri un po' meno cosa ingessata, vecchietta, polverosa. La storia inizia sui banchetti verdi di Porta Venezia. Dove si scovavano libri introvabili altrove. Il gusto della scoperta – un po' caccia al tesoro, un po' bibliofilo – nasce lì all'inizio degli anni Settanta. La storia prosegue con il culto quasi sacro di tre collane magiche: la "bianca" di poesia Einaudi, i Quaderni della Fenice di Guanda, Biblioteca Blu di Franco Maria Ricci. In mezzo a mille altre letture, al frugare tra il serio e il girovagante nelle biblioteche e nelle librerie, l'origine di Marcos y Marcos si trova lì.



Autunno 1980. Università degli Studi di Milano, Largo Richini, Libreria Cuem. Fuori da quella libreria, Enrique Maria Mathus, colto esule cile-

no, vende oggetti. Portachiavi, quadernetti, zoccoli in legno. Due seriosi giovanotti, anni ventuno, studenti di Filosofia, si soffermano a scambiare pensieri e poesie con il signore dai lisci e lunghi capelli bianchi, naso aquilino, voce da attore di prosa. Un giorno, confessano a quel precursore dei “vu’ cumprà” l’intenzione – a quei tempi vista come romantica e spericolata – di aprire una casa editrice. Passano tre settimane, ed Enrique si presenta con un libriccino di sue poesie con dedica: «Para Marcos y Marcos, con todo carinho».

Febbraio 1981. Galleria Zarathustra di Milano, via San Marco. La gente si affretta e attraversa il piazzale: alle 20.00 la Galleria è già zeppa. La nascita della “numero uno”, una modesta plaquette di sedici pagine, numerata, in cinquecento esemplari, con riproduzione di un manoscritto, viene battezzata con una lettura ad alta voce. A leggere si alternano un buffo pittore neerlandese, un collega italiano, i due spauriti neoeditori. L’autore, è un poeta espressionista tedesco poco noto, pubblicato in Italia solo nella venerata “bianca” Einaudi. Georg Heym, e da segrete scale. La traduzione – piuttosto contestata da una bravissima prof della Statale per eccesso di “svolazzi” – è di uno dei fondatori.

Primi anni. Milano, Torino, Bologna, Roma. I libretti, sempre numerati, sempre di poche pagine, si trovano solo in queste città, e in qualche libreria militante, come si usava allora. Pochissimi ogni anno. Stampati su carte piuttosto delux, confezionati a mano. Puro artigianato. Non vanno a ruba, ma grazie alla felice unione di formula e prezzo – costano mille lire nella versione da libreria, da dieci a ventimila lire i trentatré esemplari di testa con acquaforte o xilogra-



fia – non ne rimangono mai molti, in magazzino. Non si può parlare davvero di libri. Semmai, di gustosi assaggi. E prevalgono i ripescaggi, ossia la riproposta di autori già pubblicati in passato ma ormai dimenticati.

Primi libri: la collana bianca. Carte bellissime – vergate di Fabriano – stampa a caratteri tipografici, nitidi e ben incisi, formato slanciato, piacevole per chi legge e amabile per i bibliofili. Comunque sempre economici, sempre numerati. Il rapporto con alcuni poeti si traduce in versioni eccellenti di alcuni classici. Tre titoli su tutti: *Il rapimento di Proserpina* di Claudiano, nella versione di Milo De Angelis, *Visione e Preghiera* di Dylan Thomas, tradotto da Roberto Mussapi, e *La Ballata del Vecchio Marinaio*, versione di Alessandro Ceni. Menzione a parte merita un’edizione strenna dell’*Alfiere* di Rainer Maria Rilke, abbellita da un’acquaforte di Franco Matticchio.

Primi libri: la collana gialla e biblioteca germanica. L’identità delle copertine si staglia in libreria, grazie a una stampa a due colori, e soggetto grafico riprodotto con un cliché a zinco: si tratta di disegni molto semplici e dal carattere assai simbolico di Arp, Klee, Braque, alternati a graffiti rupestri e simili. Non escono molti libri in queste due collanine di piccolo formato, ma molta curiosità suscitano racconti inediti di Raymond Chandler e Friedrich Dürrenmatt, e il lancio di un autore svizzero che per diversi anni

SCOPERTE E NOBEL

In queste pagine in senso orario: Friedrich Dürrenmatt, la prima sede del Salone del Libro di Torino, Seamus Heaney e Boris Vian.

sarà molto amato in Italia: Peter Bichsel. *Storie per bambini* vende quasi diecimila esemplari.

Nasce il Salone di Torino: I Piccoli editori.

Febbraio 1988, Accademia delle Scienze, Torino. C'è grande fermento nella sala: cento persone assistono alla prima presentazione ufficiale del Salone del Libro. Il marchio è disegnato da Armando Testa, del comitato promotore fa parte anche un libraio, la direzione operativa è nelle mani di una giovane grintosa e piuttosto emozionata. Come andrà? Al Parco del Valentino, in maggio, gli editori presenti saranno 553. Fra questi anche Marcos y Marcos, che assieme a altri nove editori organizza uno stand collettivo, denominato "I Piccoli Editori"; gruppo agguerrito, che insieme organizza un grande convegno sull'editoria indipendente, un mese del libro in tutta Italia; viene stampato un poster in formato 70per100, con lo slogan "Furbo chi legge" enunciato da un Signor Rossi che ammira una pila di libri. Il disegno è di Bruno Bozzetto.

Libri chiave: *Rabbia a Harlem e gli alianti*. Autunno 1990, Fiera del Libro di Francoforte: il direttore editoriale di Garzanti mostra grande apprezzamento per il lavoro della casa editrice, propone che sia Garzanti a curarne la promozione e distribuzione. Non si tratta di un semplice patto logistico: la sensibilità e l'esperienza di molti dirigenti della casa editrice di Pasolini, di Gadda, Volponi e Parise aiuta e incoraggia a avviare progetti più consistenti. Nasce così "gli alianti", la collana che dal 1991 a oggi



rappresenta la bandiera di Marcos y Marcos. La inaugura un classico della letteratura di genere, *Rabbia a Harlem*, di Chester Himes. Contemporaneamente all'uscita, a Cannes viene lanciato il film omonimo, protagonista un grande Forest Whitaker.

Libri chiave: *La schiuma dei giorni*. A metà degli anni Settanta, un giovanissimo giornalista, Stefano Del Re, si appassionò per le opere di Boris Vian, e convinse un editore coraggioso e sperimentatore come Savelli a pubblicare la sua bella traduzione di *Sputerò sulle vostre tombe*; dieci anni prima, Rizzoli aveva proposto la traduzione di Augusto Donaudy dello *Sterpacuore*. La versione della *Schiuma dei giorni* di Gianni Turchetta è piena di spuma linguistica; il giusto tono, i giusti, vorticosi giochi di parole: diverte, conquista. Da quel momento, Vian da noi non sarà più sconosciuto.

Il premio Nobel. In occasione di un colloquio allo stand francofortese di Farrar Straus & Giroux, capitò malauguratamente di inondare il tavolino rovesciando una tazza di caffè. La moglie di Straus, con gran colpo di classe, disse al marito Roger: «Caro, ma che combini?». Sciolto l'imbarazzo, Straus dichiarò quali sarebbero sta-



ti secondo lui alcuni poeti che sicuramente negli anni successivi avrebbero vinto il Nobel. Fra questi, fece il nome di Seamus Heaney. All'epoca, non molti editori puntavano su questo simpatico, umile aedo irlandese. Capì così di fare una altrettanto umile offerta per i suoi *Collected Poems*: incredibilmente, già l'anno successivo Heaney, che si trova in Grecia a camminar per sentieri, vince quel Premio.

Una lettera e Pickwick. Ci sono lettere che infiammano cuori, lettere che siglano patti, lettere che annunciano cose orribili, cose felici, cose incredibili. La lettera di Arturo Bandini ha lo scopo di annientare il suo rivale in amore. Argomento chiave della lettera: una parodia del dattiloscritto di Sammy – il rivale – che Arturo



polverizza in poche battute. Quella lettera è inclusa in *Chiedi alla polvere*, romanzo di John Fante. Quella lettera viene riscritta a mano, e stampata in diecimila copie su una carta speciale, che reca sullo sfondo una foto di John Fante, e diffusa a mano per strada, fuori dalle librerie, a una Fiera del Libro di Firenze (!). È il primo, timido passo per far notare al mondo l'esistenza di un libro singolare e trascurato. Di quella lettera si accorge Fernanda Pivano, che ne scrive sul *Corriere della Sera*; Alessandro Baricco, che ne fa raccontare a Francesco De Gregori nella trasmissione televisiva *Pickwick*; infine da Vinicio Capossela, che porterà Arturo Bandini in giro per l'Italia in alcune affollate letture pubbliche, assieme all'inseparabile Cinaski. E *Chiedi alla polvere* entra nella classifica dei libri più venduti.

Una maglietta e Una banda di idioti. Sono spesso i librai a decretare il successo di un romanzo. Quando viene riproposto al pubblico italiano *Una Banda di Idioti*, nel 1998, viene realizzata una maglietta che mostra a tutto campo il protagonista della copertina, e del romanzo: Ignatius O'Reilly. E quella maglietta viene donata a tutti i librai di Lisbona, dove il romanzo era stato diffuso da poco con non poco successo. I librai vengono fotografati: ciascuno indossava la maglietta, ciascuno interpretava a modo suo Ignatius, con in mano una copia dell'edizione portoghese del libro. Quando il libro esce, le foto vengono diffuse fra i librai italiani; si solleva un gran coro: «Potrei averla anch'io, quella maglietta?»

NON SOLO LIBRI (ANCHE LETTURE)

In queste pagine in senso orario: la maglietta Banda di Idiotti, Vinicio Capossela, la libreria City Lights di San Francisco, letture a BookSound e Fulvio Ervas.

COME NASCE UN EDITORE

Un nuovo corso e il primo corso di editoria.

Quella maglietta piace molto anche a una signora, antica amica di uno dei due fondatori. Nascono scambi, idee, letture, progetti. E nel faticoso anno Duemila, quando mezzo mondo – occidentale – temeva il grande *crash* informatico, i due, dopo aver unito prima i segreti, poi la vita, danno corso al primo Corso di tecniche editoriali. Quindici giorni di intenso in una cascina nel cuore dell'Appennino Parmense.

Il premio Pulitzer.

San Francisco, City Lights Bookshop. I banchi della libreria pullulano di libri interessanti. Fra questi, si staglia la raccolta di racconti di una giovane scrittrice nata a Londra da genitori indiani: Jhumpa Lahiri, *Interpreter of Maladies*; nel giro di pochi giorni,

escono recensioni entusiastiche, Salman Rushdie conferma l'entusiasmo manifestato alla lettura delle primissime prove della Lahiri. Passano dodici mesi esatti: e quando *L'Interprete dei malanni* si affaccia sui banchi delle librerie italiane, porta una orgogliosa fascetta stampata all'ultimo minuto, aggiunta di gran carriera in libreria: Premio Pulitzer.

Signor libraio, posso mandarle un fax? Dopo mille tentativi di sterminare gli abitanti del proprio paese scrivendo romanzi alla Stephen King, Cristiano Cavina trasforma la "sua" Casola Valsenio in uno scenario epico, un luogo da leggenda dove un sommergibile in cartone e una bicicletta sgangherata consentono a una banda di giovani eroi di assaporare avventure che sembravano perse nella notte dei secoli. Inviato capitolo per capitolo a mezzo telefax a un libraio che leggendolo prova lo stesso brivido degli editori, alla sua uscita *Alla grande* viene festeggiato con una leggendaria pizzata e un clamoroso articolo sul *Corriere della Sera*.

Il best seller. Quando si ha una grande storia da raccontare, l'importante è trovare la chiave giusta per farlo. Qualche anno fa, Franco Antonello una grande storia l'aveva, ma non trovava la chiave giusta per farla conoscere. Incontra Fulvio Ervas, scrittore da tempo "targato" Marcos y Marcos, una vera e propria "carta assorbente" di storie. Al bar, Franco sussurra il proprio incredibile viaggio dalla California al Brasile con il figlio Andrea, bello e difficile: splendido, solare, amabile, ma affetto da autismo. Fulvio la chiave la trova, *Se ti abbraccio non aver paura* diventa un successo clamoroso, una storia importante diventa capostipite di cento altri libri sulla differenza.

Letti di Notte & Giro d'Italia in 80 librerie. In una fredda serata invernale, al termine di un incontro con Michela Murgia, Patrizio Zurrù, libraio di Cagliari proclama: «Michela sta terminando di scrivere il suo nuovo libro... le facessimo compagnia fino a notte fonda? Chi è stanco, può dormire qui».

Già, perché non passare una notte in libreria?





Perché non festeggiare la lettura in questa chiave misteriosa e un po' dark?

Dall'estate 2012, grazie a quella prima notte e alla sua trasformazione in un evento nazionale che coinvolge più di 200 librerie al solstizio d'estate, Letti di Notte celebra libri, lettori, librai in modo diverso. In aggiunta, dall'anno successivo, una staffetta di scrittori, editori, bibliotecari e librai si passa il testimone di una staffetta che d'estate ha percorso la via Francigena, l'intera costa adriatica, o il Fiume Ticino. Perché paesaggio e lettura possono ben tenersi a braccetto, nel nostro meraviglioso Paese.

Booksound. Una delle colonne del primo ventennio di Marcos y Marcos fu certamente il tipografo Mario Sabaini. Uomo generoso e avventuroso – svoltava in aliante in età avanzata – proclamò una volta al bar a un cliente obeso: «Conosco un trucco imbattibile per dimagrire: mangi meno». Trucco analogo per rilanciare i libri potrebbe essere spingere a leggerli. Ma non è cosa che si possa ingiungere, neppure nel più dolce dei modi. Co-



me ogni vero piacere, va scoperto. Cercare di avviare alla lettura i ragazzi può apparire impresa tra epico e folle.

Una possibile strada è puntare sul loro spirito di condivisione e di protagonismo. La formula di BookSound è questa: anziché proclamare inutilmente «Leggere è bello, utile eccetera» si può sussurrare «E se... preparassimo insieme un piccolo spettacolo di lettura ad alta voce? Se foste voi a leggere agli altri?». Per ora, BookSound è un esperimento in cento classi in tutta Italia.

Concludendo. Molti sono gli splendidi libri che prendono la via delle librerie italiane. Molti sono i lettori che colgono la ricchezza dei progetti editoriali di editori piccoli e grandi: ma non bastano. Per questo, le risorse di Marcos y Marcos e dell'Associazione Letteratura Rinnovabile, negli ultimi cinque anni si concentrano su progetti che trasmettono in modo non prescrittivo quanto leggere, di riflesso acquistare e usar libri, sia una risorsa da scoprire; e i trentacinque anni che hanno segnato questa avventura, e le tante persone che vi hanno preso parte, ne sono un gioioso esempio.

Marco Zapparoli



GM
GRAFICHE MARIANO



I CALENDARI DELLE GRAFICHE MARIANO
DIVENTATI OGGETTI DI CULTO

GIORNI A REGOLA D'ARTE

PROGETTATI DA ITALO LUPI COME REGALI
PROMOZIONALI PER LA TIPOGRAFIA DELLA BRIANZA,
SONO RIUSCITI A TRASFORMARE UN PRODOTTO
FUNZIONALE IN OPERA D'ARTE DA ESIBIRE

di NICOLA-MATTEO MUNARI



PROGETTI FASTOSI

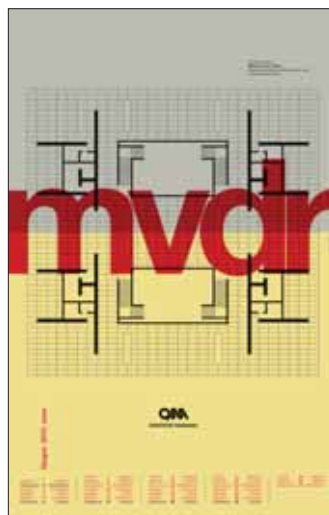
In queste pagine e nelle successive, le pagine dei calendari progettati da Italo Lupi per le Grafiche Mariano nell'arco di un quarto di secolo.

Tutt'ora in piena attività, Lupi sembra non sentire sulle proprie spalle il peso di una carriera iniziata negli anni Sessanta, durante la quale ha realizzato moltissimi progetti di allestimento, cataloghi, libri, logotipi, manifesti, pubblicità e riviste, attraverso cui è riuscito a proporre costantemente soluzioni nuove e contemporanee. Una produzione importante, frutto di un grande estro creativo e di un raro talento. Tra i tanti progetti realizzati quello del calendario spicca non solo per la qualità della grafica, ma anche per la sua longevità.

Il primo esemplare risale al 1989 quando i proprietari delle Grafiche Mariano, Giorgio Anzani e Luigino Songia, chiesero a Lupi di progettare un calendario promozionale da parete, affiancato in seguito da un piccolo e più pratico calendario da tavolo, da spedire in omaggio a clienti e collaboratori. Molti importanti progettisti italiani si erano già cimentati con il progetto di calendari

Nel cuore della Brianza c'è una tipografia sorta negli anni Cinquanta, che ha saputo riscoprire e coltivare nel corso del tempo la bella tradizione del calendario. Ogni nuovo anno, da oltre venticinque anni, centinaia di appassionati in tutto il mondo attendono con gioia e impazienza l'arrivo dello stupendo calendario delle Grafiche Mariano di Mariano Comense, una delle grandi stamperie del Nord Italia la cui storia ha accompagnato il miracolo industriale del distretto del mobile brianzolo.

Progettato fin dal primo esemplare da Italo Lupi, uno dei maestri della grafica italiana, il calendario costituisce uno dei progetti che meglio esprime la straordinaria sensazione di libertà che caratterizza tutta la sua produzione grafica.



per altre tipografie: Enzo Mari, Giulio Confalonieri, Massimo Vignelli, Pino Tovaglia e altri ancora. Nel solco di tali illustri precedenti, Lupi è riuscito a gestire l'incarico con maestria adottando soluzioni innovative nella scelta dell'imponente formato (86x56 cm), che permette al calendario di diventare un vero e proprio quadro da esporre alle pareti, e nella ricca varietà di inchiostrici e tecniche di stampa che hanno contraddistinto il calendario fin dai primi esemplari progettati.

Seppur graficamente fastosi nella totalità dei quindici mesi (ai dodici dell'anno in corso sono stati intelligentemente aggiunti i primi tre di quello successivo), una delle migliori intuizioni avute da Lupi è stata quella di limitare la presenza dei colori e degli elementi iconografici a non più di uno o due per ogni mese, permettendo così alle pagine di sprigionare quella straordinaria forza grafica che le caratterizza visivamente. Mese dopo mese, sfogliando le grandi pagine del

calendario, la stessa stanza in cui viene esposto cambia aspetto, luce e colore. È stato però un altro il contributo di decisa originalità portato dai calendari delle Grafiche Mariano. Infatti, se in precedenza erano stati realizzati degli ottimi calendari di design, Lupi per primo è riuscito a realizzare un calendario sul design, dove non solo la scelta dei temi iconografici (architettura, cartografia, design, grafica, stampa e tipografia), ma la stessa grafica dei calendari rappresenta una vera e propria celebrazione della forza espressiva che li caratterizza.

Nel mese di marzo, per esempio, campeggia più volte negli anni una grande emme in maiuscolo e se l'idea può apparire scontata non lo è la sua forma grafica: colorata, in bianco e nero, ruotata, deformata, dinamica, statuaria, scomposta, piatta, in prospettiva, nitida, sfumata, sovrastampata, sempre differente e sempre visivamente coinvolgente, frutto di un puro piacere per la grafica e, come Lupi stesso afferma, del divertimento pro-



Pino Tovaglia

CMA

Gennaio January 2015

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

2013

FEBBRAIO

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

CMA

MAGGIO

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

CMA

DICEMBRE

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

vato ogni volta nel progettare le grandi pagine dei calendari.

Se chiunque può godere del calendario nella sua forma finita, solo pochi fortunati possono assaporarne la crescita fin dal principio. Diversi tra i

collaboratori di Lupi hanno avuto questa fortuna, assistendolo come fa un allievo di pianoforte seduto a fianco del maestro, seguendo con passione e disciplina le sue indicazioni. Ogni anno, in autunno, nel suo studio ci si appresta alla preparazione del calendario. Il primo giorno di lavoro, non appena arriva, Lupi estrae dalla borsa alcuni fogli riccamente illustrati da una serie di piccoli schizzi, che misurano non più di pochi centimetri e raffigurano in modo intuitivo, ma perfettamente chiaro, ciascuna delle pagine. È già tutto lì. I calendari, una volta tradotti nella loro dimensione effettiva, rispecchiano fedelmente l'idea e le indica-

zioni condensate negli schizzi, che riescono incredibilmente ad anticipare in modo preciso la grafica delle grandi pagine del calendario.

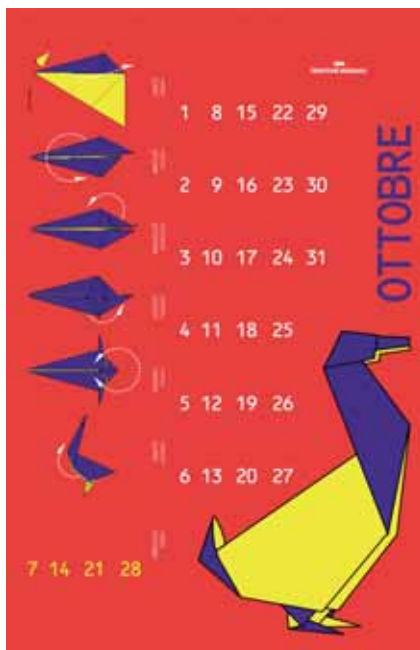
Certamente durante la progettazione ogni tavola viene vista e rivista più e più volte nella continua ricerca di un perfezionamento, cambiando leggermente le percentuali di inchiostro, la posizione delle immagini di alcuni millimetri, il corpo del carattere di qualche punto. Una volta termi-

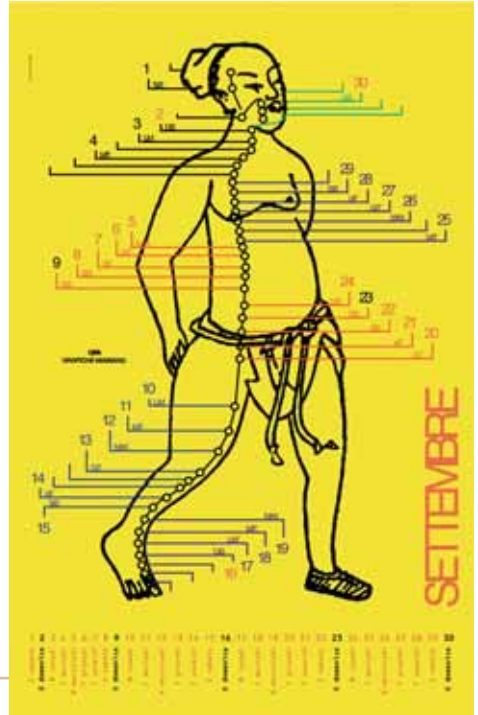
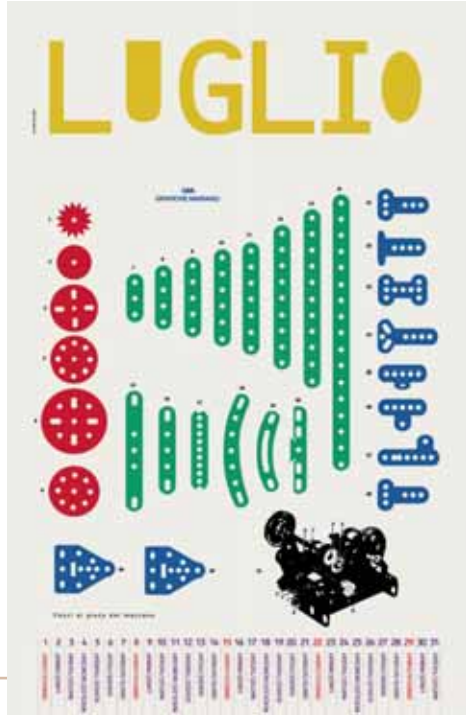
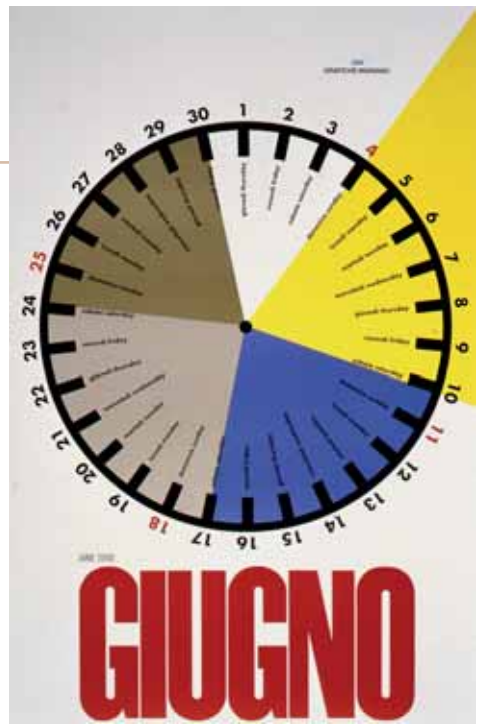
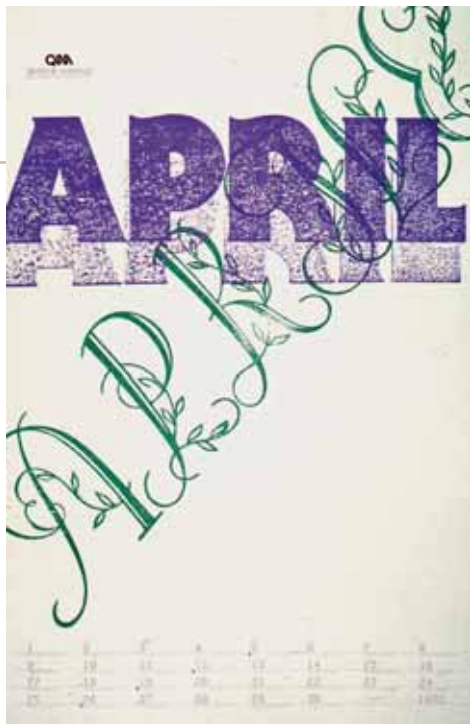
nato il progetto viene inviato alle Grafiche, come vengono amichevolmente abbreviate in studio, che a loro volta rispondono spedendo la cianografica, una bozza di stampa in scala 1:1 per il controllo dei testi, della posizione e l'ingombro delle immagini.

Una volta stampati, i calendari vengono spediti in tutto il mondo ad amici, clienti e appassionati, che gli dedicano un posto speciale sulle pareti della propria casa o del proprio studio. Se questi generalmente devono attendere i primi di febbraio per riceverlo, i collaboratori hanno spesso il privilegio di ricevere la propria copia poco prima delle vacanze di Natale con la prima consegna destinata allo studio. Negli anni in cui ho avuto la fortuna di affiancare Lupi, ho sempre portato a casa il calendario l'ultimo giorno prima delle vacanze natalizie e così, per me e la mia famiglia, i calendari sono diventati uno dei regali più belli e apprezzati da sfogliare insieme sotto l'albero.

Esempio di alta qualità artigianale e tipografica, i calendari progettati da Italo Lupi grazie alla generosità delle Grafiche Mariano sono frutto dell'autentica stima che lega l'azienda e il designer, e costituiscono uno straordinario contributo alla storia della grafica con un progetto lungo un quarto di secolo.

Nicola-Matteo Munari





UNA RIVISTA DI ROTTURA

Marcatré, n.19-22, 1966, Leric Edizioni.

La copertina con la testata e
l'impostazione di Giulio Confalonieri.

LA GRAFICA OLTRE LA GRAFICA

MAGDALO MUSSIO
E LA ROTTURA DEGLI SCHEMI CODIFICATI

FRASTUONI TIPOGRAFICI

PRIMA LA PALESTRA COME REDATTORE DI
MARCATRÉ, DIVENUTA RIVISTA DEL GRUPPO 63.
POI, COME GRAFICO, LA SPERIMENTAZIONE DI UN
DIALOGO PIÙ STRETTO TRA FORMA E CONTENUTO

di MARIO PIAZZA



ALLA BIENNALE

Germano Celant, Paolo Scheggi
e Magdalo Mussio alla Biennale
di Venezia, 1966 (foto di
Ada Ardessi). A destra, disegno
per film d'animazione, anni '70.



«**L**a scrittura di Magdalo, stende lo spettacolo “bianco” di un modulato, sensibilissimo sfacelo, molto vicino ai rumori e toni e timbri dell’essere, quasi a misurare, in schemi densissimi, folti come canneti assiepati a dirotto, i segni diacritici, spezzati». Questa finissima descrizione del poeta Emilio Villa, in quattro righe, fissa il centro dell’agire artistico di Magdalo Mussio (1925-2006), ma non solo. Infatti oltre che artista-poeta visivo, Mussio ha fatto altro: teatro, cinema d’animazione, editoria. Ma fra tutte queste cose, la grafica editoriale costituisce una storia importante ed inscindibile dalla prospettiva artistica. La grafica di Mussio nasce da una esigenza prettamente redazionale. Non può fare a meno di rompere quella coreografia visiva del “professionismo” grafico, anche di quello dei migliori come Giulio Confalonieri (autore dello schema visivo e della testata di *Marcatrè*), che sente essere come un mero confezionamento di contenuti poco conosciuti o del tutto ignorati. Quella per Mussio non è grafica editoriale, è un elegante esercizio di *styling*. Pulito, limpido, ben composto, guarda alla razionalità funzionale svizzera, sicuro di parlare e far parte di una lingua franca, il verbo visivo del modernismo. Quello che piace all’industria, ormai matura e ormai globale. Ma in una rivista d’avanguardia, in una rivista contemporanea, il nuovo, la ricerca, l’esperimento, l’eccesso non lo puoi trattare come uno pneumatico Pirelli o una cucina Boffi. Non serve un buon *packaging*, serve altro. Ci vogliono i frastuoni delle lettere e dei segni tipografici che si agitano come canneti assiepati sotto l’impeto di un temporale culturale. Serve l’abilità di costruire una misura impaginativa fatta da schemi densissimi, oltre l’ordine dogmatico di una struttura codificata – la gabbia – ma capace di dar



conto di quel modulato e sensibilissimo sfacelo della società, della vita e dell’arte.

È ascolto profondo, è presenza partecipata, è il rumore, il tono e il timbro dell’essere. Un grafico, anche bravo, non lo può fare. Bisogna andare oltre la grafica. Serve una nuova scrittura fatta di segni spezzati per scrivere e narrare dello spettacolo “bianco”.

La necessità della scrittura. Mussio arriva al lavoro editoriale nel 1963 in qualità di redattore della rivista *Marcatrè*, edita dalla LERICI di Milano dal 1964. Inizialmente era stato chiamato dalla Fondazione LERICI per un lavoro di documentarista. Realizza fra gli altri un documentario dedicato a *I ragazzi di Terezin* (1962), il cui libro di poesie e disegni dei bambini internati nel campo di concentramento nazista, era edito dalla LERICI con la grafica di Confalonieri. Mussio, dopo gli studi universitari a Firenze, ave-

ESPERIMENTI DEL NARRARE

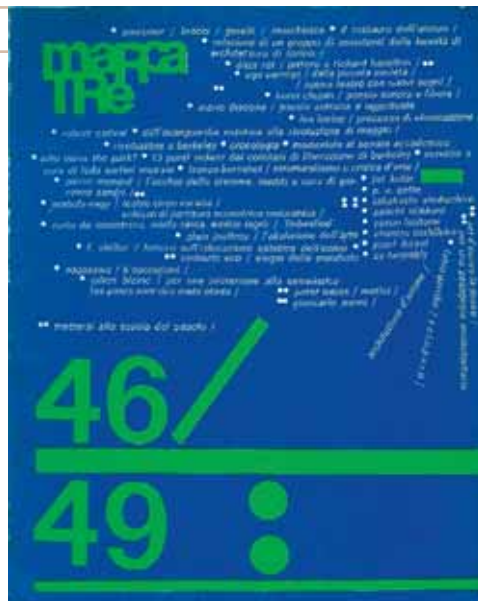
Qui sotto, *Marcatrè*, n.46-49, 1968-69,

Lerici Edizioni. Nella pagina di destra, *Marcatrè-UTT*, n. 56/1, 1970 Ennesse Editrice.

va fatto diversi lavori, molti legati al teatro, al cinema e al disegno animato. Negli anni Cinquanta aveva viaggiato e in Canada collaborato con Norman MacLaren per la realizzazione di film sperimentali a disegni animati.

Marcatrè era nata a Genova nel novembre del 1963 come notiziario di cultura contemporanea ideato da alcuni artisti del Gruppo Studio di Sampierdarena con la direzione del critico e storico dell'arte Eugenio Battisti, che ne sarà il direttore sino al 1969. La rivista era editata da Rodolfo Vitone, uno degli stessi artisti. Con il passaggio alle edizioni Lerici e con lo spostamento della redazione a Milano, *Marcatrè* divenne la rivista della neoavanguardia italiana del Gruppo 63. La struttura era per sezioni tematiche: letteratura (Edoardo Sanguineti), musica (Diego Carpitella, Vittorio Gelmetti), cultura di massa (Umberto Eco), disegno industriale (Gillo Dorfles), architettura (Paolo Portoghesi), arti visive (Eugenio Battisti), spettacolo (Vito Pandolfi).

Il formato editoriale era assai originale, solidi volumi caratterizzati da un consistente numero di pagine e quasi sempre con numerazioni multiple. *Marcatrè* per Mussio redattore sarà l'incubatore e la palestra per Mussio grafico. In quegli anni i confini fra contenuti e forma per le riviste d'arte e di sperimentazione letteraria sono sovrapposti, e sono gli stessi artisti a dare forma visiva agli artefatti editoriali. Paradossalmente Mussio incarna, fra i pochi, una delle figure prefigurate da un nobile autore della grafica italiana, Albe Steiner. Come esempio virtuoso per il mestiere del grafico, Steiner individuava nel redattore-grafico il miglior modello possibile di professionalità per adempiere al compito della trasmissione del sapere e di crescita culturale. La redazione grafica di Mussio percorre e divampa via via dal n. 6 al n. 50-55 per



i tipi di Lerici e termina nel 1970 con i n. 56/1 e 57/2 per Ennesse Edizioni di Roma.

Ma in cosa consiste la grafica di Mussio, la cui originalità ha trovato posto nelle storie della grafica italiana? Per Mussio il prodotto editoriale è innanzitutto un potente deposito di sistemi di scritte. E le scritte sono in primo luogo una pratica (altra parola centrale per il lavoro-pensiero di Mussio) materiale. È il suo farsi continuo, che le modifica, le forma, le rende efficienti al senso, ai contenuti. La palestra *Marcatrè* documenta questa scalata, questa doppia avventura fra pratica artistica e mestiere progettuale. I confini della ricerca sono molto sottili, ma differenti sono le procedure, i riferimenti e gli approcci. La redazione-grafica non è un campo senza vincoli, il territorio di una liberatoria espressione, ma è pratica concreta e artigianale, tesa a dar forma ad un prodotto, ad una merce ben definita, a un concre-

to oggetto da mettere in vendita. Deve esser capace di ospitare testi di varia natura, immagini, disegni, partiture, fotografie, invenzioni artistiche e anche indici, titoli, occhielli, note e anche pagine pubblicitarie e promozionali.

Come lo stesso Mussio ha raccontato in una intervista, in modo semplice e diretto, un territorio d'indagine e di riverbero per la grafica di *Marcatrè* è stata la grafica della rivoluzione sovietica. Una grafica urgente e militante, che di fronte alla mancanza di mezzi, di caratteri tipografici trovava risposte con l'inventiva, mescolando minuscole con maiuscole, capovolgendo lettere per necessità e per avvicinarsi alle forme di altri caratteri. Una grafica dove la scrittura tipografica era una forma "attiva". Così le titolazioni prendono spazio, dettano una nuova partitura, che articola la densità del testo, con pause bianche o con il ritmo di nere ed evidenti linee e filetti. La mole editoriale di *Marcatrè* diventa materia pulsante dalla inconfondibile identità sostanziale e formale. Si riverberano nelle pagine della rivista le composizioni della grafica costruttivista, le impaginazioni di El Lissitzky per quel capolavoro *Gli ismi dell'arte (Die Kunstismen, 1925)* o le partiture visive per il copione del film *Dinamica della metropoli (1921-22)* di László Moholy-Nagy.

«Ci troviamo di fronte – scrive nel 1926-27 Lissitzky – a una nuova forma del libro in cui la raffigurazione diviene primaria e la lettera dell'alfabeto secondaria. Noi conosciamo due tipi di scrittura: un segno per ogni concetto = geroglifico (oggi in Cina) e un segno per ogni suono = lettera. Il progresso della lettera rispetto al geroglifico è relativo. Questo è internazionale. Cioè: quando un russo o un tedesco o un americano s'inculca bene in testa i segni (immagini) dei concetti, riesce a leggere (in silenzio) il cinese o



l'egiziano senza imparare la lingua, dato che lingua e scrittura sono formazioni distinte. Questo è un vantaggio che il libro a lettere ha perduto. Cosicché io credo che la forma sarà rappresentativo-plastica». Ecco risolta la falsa contesa fra scrittura e immagine, nell'impaginazione di *Marcatrè* Mussio si muove in questa dimensione rappresentativo-plastica, consapevole che il testo è immagine e viceversa. Del resto è anche il tema della sua ricerca artistica, dove la pagina o il campo del visibile è il teatro di questo falso dissidio.

Senzamargine. Ma oltre alla riproposizione storica del costruttivismo (ma anche del carne figurato), riletta con spirito avventuriero e da autodidatta, la grafica di Magdalo Mussio vive di contemporaneità, è partecipe dello spirito del tempo. Così le pagine di *Marcatrè* si aprono al pasticcio visivo, inglobano il sentimento della strada, la controcultura, un diverso universo di segni. Il ritmo

plastico si meticcia, il tratto manuale si innesta nella scansione tipografica, la fotocopia si ibrida con la foto, il carattere da stampa osa ed esplose come la società dei consumi. La pagina può essere composta, ma anche dattiloscritta e completa di cancellature e correzioni. La rivista-libro si fa giornale murale. E anche la monocromaticità del colore si manifesta: un numero tutto rosso si incunea nel dogma bianco o nero.

Ma il contemporaneo è anche quello che la scena dell'arte (o dell'arte-vita) manifesta. E così nella grafica di Mussio emergono pulsioni visive alla Fluxus.

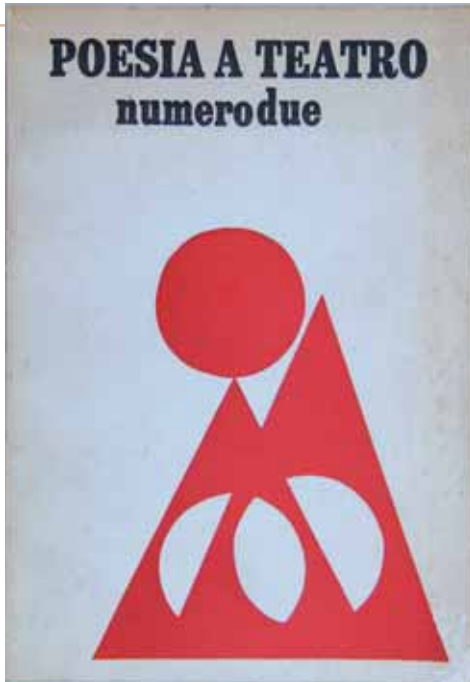
Molte copertine della collana "Marcalibri", ideata, diretta e progettata da Mussio, potrebbero essere sia opere di poesia concreta sia artefatti visivi fatti da George Maciunas o George Brecht. Un'esigenza performativa e contestativa entrava nelle pagine. Così sul finire degli anni Sessanta Mussio progetta due riviste: *tropico* e *senzamargine*. Sono entrambe riviste d'avanguardia, entrambe numeri unici, che alternano saggi a opere letterarie e artistiche. La veste editoriale e grafica è un "su misura". Poesia concreta, fluxus, costruttivismo si mescolano, producono un registro parallelo e interstiziale ai testi critici. Le fotografie sono montate con grande sensibilità, sviluppano quasi narrazioni visive tra la cronaca e l'*happening*. È proprio questa mescolanza calibrata di ingredienti e procedure che sorprende. E poi nel centro di *senzamargine* Mussio progetta un lungo ribaltabile, stampato fronte e retro, che racconta una storia, quasi un atlante visivo o un'infografica *ante litteram*. È un "Bestiario" con quattordici immagini di animali, rigorosamente numerate. A ogni immagine corrisponde una didascalia che rimanda agli artisti o agli scrittori che li hanno messi al centro della loro opera: le scim-

mie urlatrici di Cortázar, i maiali di Serra, il leopardo di Amado, i cavalli di Kounellis.

Con queste riviste Mussio conferma la qualità unica di redattore-grafico della neo-avanguardia, in grado di montare con sensibilità e coraggio il segno prettamente grafico con la prova d'artista, la cronaca con il documento fotografico, il saggio critico con il manifesto dattiloscritto. È il volto grafico e autonomo della rivista sperimentale, l'abito che calza perfetto, dove l'immagine è tutt'uno con i contenuti.

La sublimazione di questa grafica vedrà poi la luce con *Harck*, numero unico di una rivista pensata e autoprodotta da Mussio. Il grande formato (50 cm di base e 71 d'altezza), dà all'immagine e ai contenuti l'evidenza del tazeobao (dazibao), un concentrato di ribellione visiva dove la pagina ambisce ad essere un vero e proprio manifesto. Il progetto di Mussio controlla con sapienza queste due istanze: l'esuberanza del messaggio e il fuoco d'artificio della messa in scena. «Generalmente intercorrono delle relazioni di compromesso fra la messa in pagina e la messa in scena. Fra la composizione bidimensionale e la disposizione degli attori illusori. Fra la necessità di guidare il disegnatario ad una valutazione e i vincoli di verosimiglianza. Fra le regole suasive, come dice Eco, che reggono l'impaginazione e le regole esibizioniste e seduttive che reggono la regia scenica». Così scrive Giovanni Anceschi (*L'oggetto della raffigurazione*, 1992) a proposito del progetto grafico teso alla ricerca di un punto di equilibrio tra gli obiettivi di un layout e la necessaria relazione col contenuto, tra regole compositive e strategie seduttive, tra razionalità logica e fasciazione del display. Con *Harck* il gioco è fatto.

Punto e virgola. L'ultima avventura di lavoro



nell'editoria Mussio la trova nei primi anni Settanta, dopo gli anni romani, grazie all'indicazione dell'amico Emilio Villa.

Si trasferisce nelle Marche per collaborare e assumere la direzione artistica della casa editrice La Nuova Foglio (1970-81). La casa editrice marchigiana nasceva da una solida esperienza di stampatore d'arte ed è proprio questo che caratterizzerà le edizioni. Una sensibilità alla realizzazione ed alla stampa del prodotto editoriale, avvalendosi dell'uso sofisticato di tecniche per la riproduzione fotografica, della stampa serigrafica e della qualità dei materiali. Per La Nuova Foglio, Mussio dirige la collana "Altro", scegliendo un formato più tradizionale, da libro d'arte e un altro più particolare, poco più grande di un tascabile ma accentuato in altezza. Le copertine sono nere

in una carta leggera e spesso stampate in argento. Hanno una livrea seria, neutrale, al limite dell'istituzionale. L'opera di Mussio è in primo luogo di direzione editoriale e di estrema attenzione alla qualità di stampa dei libri, di fatto libri d'artista ma prodotti serialmente. Il tratto grafico e pittorico di Mussio, oltre che nei libri pubblicati a suo nome *Il corpo certo o il luogo di una perdita* (1975) e *Scritture* (1978), marca con il disegno di un punto e virgola le edizioni. È il marchio editoriale, ma è soprattutto una ricorrenza nella grafica editoriale di Mussio. Viene ingigantito sulle copertine ("Marcalibri") o nelle pagine delle riviste, insieme agli altri segni di interpunzione. Sono una sorta di notazione musicale nell'opera del grafico-artista, sono la sua cifra, il suo sigillo. E come poteva essere diversamente?

«La virgola segna la pausa più breve; essa può dividere una parola dall'altra, oppure, una proposizione dall'altra. Fra tutti i segni d'interpunzione la virgola è il più breve e il più discreto, ma anche il più espressivo. Il punto e virgola non solo indica una pausa maggiore rispetto alla virgola, ma segna il distacco fra due unità sintatticamente compiute, che però si completano nello stesso periodo. I due punti segnano una pausa particolare che, anziché separare e distinguere una frase dall'altra o un pensiero dall'altro, piuttosto l'annunziano, lo presentano, lo mettono in rilievo. Il punto, detto anche punto fermo segna la pausa maggiore; esso chiude un periodo, isola un pensiero; può cadere dopo parecchie proposizioni, ma può anche distaccare una sola parola». Da: *Poesia a teatro*. Numero due, a cura di Raffaella Spaccarelli, Leric 1968, design di Magdalo Mussio. No, non poteva essere diversamente.

Mario Piazza

DALLA PARTE DELLE BAMBINE

Qui sotto, Stian Hole, *L'estate di Garmann*, Donzelli, Roma 2011; Sesyle Joslin, Leonard Weigard, *Piccolo Elefante cresce*, Orecchio Acerbo, Roma 2014. Nella pagina di destra, Philippe Lechermeier, Rebecca Dautremer, *Princesse dimenticate o sconosciute*, Fabbri, Milano 2005.

LETTERATURA PER L'INFANZIA

IDENTITÀ DI GENERE E ALBI ILLUSTRATI:
LA LORO FUNZIONE EDUCATIVA

LIBERIAMO I BAMBINI

MODELLI FEMMINILI E MASCHILI NEI LIBRI
VINCITORI DEL PREMIO ANDERSEN
(1982-2015). LA NECESSITÀ DI SUPERARE
STEREOTIPI PER UNA NUOVA PEDAGOGIA

di AMALIA BIFFI



In Italia, lo studio sulla rappresentazione di genere nei libri destinati a bambine e bambini risulta un argomento piuttosto desueto, certamente poco popolare, e attuale solo in limitate ricerche accademiche e specialistiche, come l'indagine di Irene Biemmi dell'Università di Firenze sui libri di testo per la scuola primaria, l'ultima nell'ordine, pubblicata nel 2010. In realtà, a partire dalle pubblicazioni pionieristiche degli anni Settanta curate da Elena Gianini Belotti, il tema non è mai stato rimosso completamente: lo dimostrano gli articoli apparsi nel corso degli anni sulla stampa specialistica che si occupa di letteratura per l'infanzia e le ricerche internazionali che hanno coinvolto anche il nostro Paese nei primi anni Duemila. Il termine sessismo, poi aggiornato nell'espressione stereotipi di genere, ha rappresentato il filo conduttore di queste riflessioni, soprattutto declinate a evidenziare le discriminazioni al femminile o gli anacronismi presenti nei libri per l'infanzia, e viceversa a promuovere la cultura delle pari opportunità e dell'uguaglianza dei diritti tra donne e uomini.

Quasi improvvisamente, oggi, ecco una rinnovata focalizzazione rivolta alle questioni di genere, nel bene e nel male, mentre l'immaginario di genere veicolato dagli albi illustrati per l'infanzia occupa la scena: da una parte accusato, dalla superficialità (se non strumentalizzazione) di alcuni tra i difensori dei ruoli e della famiglia tradizionali, di essere portatore di modelli aberranti e innaturali; dall'altra, oggetto di una rinnovata e attenta consapevolezza riversata nella valorizzazione della diversità e della libertà di scelta, indipendentemente dalla propria identità di genere. A questo proposito, negli ultimi tre anni si sono manifestati episodi censori, come l'ormai tristemente noto ritiro della cinquantina di libri dagli asili comunali veneziani, ma anche realizzate



iniziative di segno opposto, spesso grazie al lavoro di professionisti del settore editoriale e bibliotecnico, privato e istituzionale.

Di fondo resta la preoccupazione per una realtà dove i gravi episodi di violenza verso le donne e l'omofobia si coniugano con la persistente distanza tra uomini e donne in ambito politico, sociale, economico, professionale, domestico. In controtendenza e con finalità di contrasto, gli appelli e le azioni rivolti alla prevenzione di questi fenomeni e alla necessità di un cambiamento culturale continuano ad assegnare un ruolo determinante all'educazione delle nuove generazioni, tale da decostruire gli stereotipi e viceversa promuovere le pari opportunità e il rispetto delle diversità. Un ruolo significativo in direzione pedagogica viene assegnato alla letteratura per l'infanzia e in parti-

COPERTINE AL MASCHILE

Qui sotto, Gianni Rodari, Pef, Geneviève Ferrier, *La guerra delle campane*, Emme Edizioni, San Dorligo della Valle (TS) 2004.

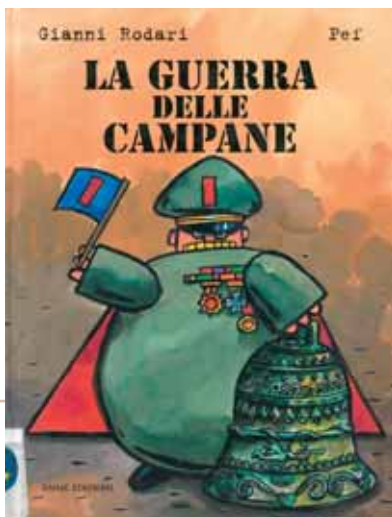
Nella pagina di destra, Rémy Charlip, *Fortunatamente*, Orecchio Acerbo, Roma 2010.

LETTERATURA PER L'INFANZIA

colare all'albo illustrato (o *picture book*, secondo la denominazione diventata internazionale), che occupa una posizione di primo piano nel mondo infantile poiché rappresenta un importante veicolo di immaginario, ovvero di significati, idee, modelli e valori. È necessario approfondire la complessità e la ricchezza di questo straordinario oggetto culturale ed educativo, sgombrando innanzitutto il campo dal suo fraintendendo e da una sua interpretazione schematica. Secondo una certa prospettiva, fatta propria dai detrattori della "teoria gender", le immagini (soprattutto, ma anche i testi) negli albi illustrati sarebbero responsabili di facili automatismi nell'assunzione di comportamenti, ruoli e identità di genere. Se così fosse, si finirebbe per ridurre la letteratura per l'infanzia a mero contenitore di modelli didascalici, privandola in questo modo del suo intrinseco valore metaforico e della sua complessità semantica. Non che in passato non lo sia stata, ma l'esperienza rivoluzionaria tracciata negli anni Sessanta e Settanta da case editrici come la Emme Edizioni non è passata invano e l'attuale letteratura infantile di qualità si colloca proprio lungo la scia lasciata da queste proposte pionieristiche. I suoi maggiori studiosi italiani le riconoscono numerose valenze, tra cui quella di essere portatrice di rappresentazioni del mondo e dell'infanzia lontane dall'essere banali, stereotipate, cristallizzate, omologate. Questi libri sarebbero delle peculiari mappe offerte ai bambini e alle bambine per accedere in modo privilegiato al mondo simbolico e conoscitivo, una sorta di busso-

la perché essi si possano orientare e al contempo sfuggire a facili percorsi preordinati e uniformi. Non propriamente o solamente un veicolo di immaginario consueto e rassicurante, ma soprattutto uno strumento di sradicamento dei conformismi e di costruzione di visioni e azioni libere e differenti, fino ad essere eversive e irriverenti, anti-pedagogiche se volessimo utilizzare le parole di Antonio Faeti, il primo professore ordinario a occupare la cattedra di Letteratura per l'infanzia in Italia, a Bologna.

I migliori libri per l'infanzia rappresentano una provocazione e una risposta ai tentativi e alle tendenze contemporanee di normalizzazione e di omologazione dell'immaginario, compreso quello che concorre a modellare l'identità di genere. Dovrebbero fornire ai bambini e alle bambine dei luoghi di rappresentazione potenzialmente divergenti, incentivandone la curiosità, il desiderio di sperimentarsi, la voglia di raccontarsi e di confrontarsi con quanto è diverso da sé e dal proprio mondo. Per traslato, gli albi illustrati di qualità dovrebbero allora contenere immagini e parole che stimolino a compiere scelte, fare esperienze, avere sogni e ambizioni, leggere il mondo in modo libero, a prescindere dal proprio sesso oppure attraverso di esso, lontani da luoghi comuni e pregiudizi. Seguendo questa direzione di sguardo, è interessante indirizzare l'indagine verso il più prestigioso tra i riconoscimenti italiani rivolti alla letteratura per l'infanzia: il Premio Andersen. E ciò, per verificare un assunto fondamentale: che la qualità, nei termini più sopra descritti



ti, possa anche significare attenzione all'equa rappresentazione di genere, nonché riflesso identitario non omologato e omologante di sé e del mondo.

Come accennato all'inizio, a partire dagli anni Settanta si era intrapreso un percorso di riflessione che aveva portato a dei risultati piuttosto sconcertanti sulla rappresentazione di genere, soprattutto femminile, nei libri per l'infanzia. Era emerso un mondo non solo sovradimensionato al maschile, ma addirittura anacronistico rispetto alla società di cui si proponeva come modello. Ricerche analoghe hanno poi replicato, con una scadenza decennale, le medesime indagini sugli orizzonti immaginativi di genere veicolati dai materiali a stampa destinati all'infanzia, arrivando a una sostanziale conferma di quelle conclusioni, sia pure con qualche apertura verso modelli femminili più diversificati (come nello studio della Biemmi).

Allora come oggi, si era anche provato a produrre una letteratura per l'infanzia a tema, dove fosse consapevole e deliberata l'introduzione di modelli di genere alternativi o di rappresentazioni connotate, rischiando però la semplificazione del problema, insieme al rischio di divenire essi stessi dei canoni normativi. Se la proposta di nuovi modelli di vita (basati sull'indipendenza, l'autonomia e la creatività) nei libri per bambini e bambine, aveva una sua legittimazione nel movimento antiautoritario e femminista degli anni Sessanta e Settanta, l'attuale necessità di una medesima letteratura a tema sembra invece confermare l'idea che gli stereotipi di genere non siano stati affatto scalfiti.

A parziale conforto di questa situazione sembrano emergere delle controtendenze, rappresentate dal-



le potenzialità e dalle scelte fatte proprie dai migliori albi illustrati, generalmente proposti da case editrici piccole e indipendenti. Questi libri di qualità non solo tendono a non appiattire personaggi e vicende su quanto è consueto e prevedibile, ma diventano capaci di “mostrare l'invisibile”, ovvero ciò che sfugge e non è scontato allo sguardo. E invisibile è la letteratura per l'infanzia per buona parte della critica, mentre poco visibile sembra essere la presenza femminile all'interno delle sue proposte, almeno da quanto risulta dai pochi studi prodotti.

In effetti, il carattere di minorità e marginalità nella costruzione dell'immaginario sembra meno accentuato se si esplorano la ricchezza e la complessità della migliore produzione editoriale per l'infanzia, rappresentata dal corpus degli albi illustrati insigniti dal Premio Andersen in oltre trent'anni di attività. Questa produzione editoriale offre un materiale particolarmente ricco e stimolante da cui emergono le contraddizioni e le ambivalenze che abitano la letteratura infantile in fatto di genere, restituendo al contempo visibilità e dignità ai tanti percorsi di vita possibili, ai molteplici punti di vista e ai modelli plurali di identificazione di genere.

Si tratta di non limitarsi a individuare la presenza di stereotipi o eventuali antistereotipi di genere nei libri premiati, percorrendo invece una direzione alternativa: da una parte quella già tracciata e rappresentata appunto dallo stereotipo, mentre dall'altra rintracciando quella che si può definire della metafora. Se il primo termine esprime una generalizzazione acritica, una semplificazione estrema nel solco della norma e della sicurezza, il secondo può contenere le sfumature della complessità e della differen-

QUALCHE DICOTOMIA

Nella pagina a fianco, Jean-Luc Fromental,
Joëlle Jolivet, *365 pinguini*,
Il Castoro Bambini, Milano 2006.

LETTERATURA PER L'INFANZIA

za. Accanto a un'analisi quantitativa, si tratterà allora di condurre una ricerca qualitativa, di lettura e interpretazione iconografica, assumendo come categoria di riferimento la metafora piuttosto che lo stereotipo, senza tuttavia escluderlo.

L'orizzonte riconoscibile e prevalente di questi albi illustrati è quello metaforico, sebbene si lasci attraversare da ambiguità, contraddizioni e zone d'ombra. Non è più un mondo apocalittico quello che appare, perché le evidenze positive superano di gran lunga le emergenze discutibili. È comunque un mondo sovradimensionato al maschile (negli autori e nei protagonisti delle storie), dove alcune figure adulte offrono ancora modelli tradizionali e distinti rispetto a quelli della maggioranza di bambine e bambini, che invece propongono un immaginario più ampio, libero, articolato e soprattutto più equo rispetto al genere.

Nonostante l'ottantina di libri premiati, considerati nel loro complesso, abbia questi margini di ambiguità, va però detto che tale presenza di rilievi negativi si manifesta in modo puntiforme, strisciante o stemperato, e soprattutto non procede in ordine sparso: il tracciato è relativamente stabile, chiaro e centrale, rappresenta una sorta di "strada maestra" nel percorso di riconoscimento delle identità e di valorizzazione delle differenze. La sua direzione è effettivamente quella di riuscire a proporsi come proiezione della realtà e al contempo metafora divergente del mondo.

Nonostante qualche caduta o trascuratezza, da questa letteratura di qualità emerge una realtà di genere eterogenea: multiforme e contraddittoria insieme, nuova e tradizionale, dove quello che fa la differenza è senza dubbio il valore aggiunto della qualità (estetica, tematica, narrativa, editoriale, ecc.), ottenuto mediante l'offerta di un immaginario ampio all'interno di sempre nuovi e

diversi punti di vista.

Gli albi illustrati vincitori del Premio Andersen ci mostrano che il panorama letterario per l'infanzia è mutato nel tempo e il grande cambiamento che l'ha attraversato, dopo le esperienze rivoluzionarie ma isolate di Rosellina Archinto e Adela Turin, risale alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso, proprio nel periodo di istituzione del Premio. Autori e autrici, spesso stranieri e tradotti in Italia, hanno contribuito alla svolta diversificando e ampliando gli accessi alla realtà, magari altra e diversa rispetto a quella sperimentata dal lettore nel suo quotidiano.

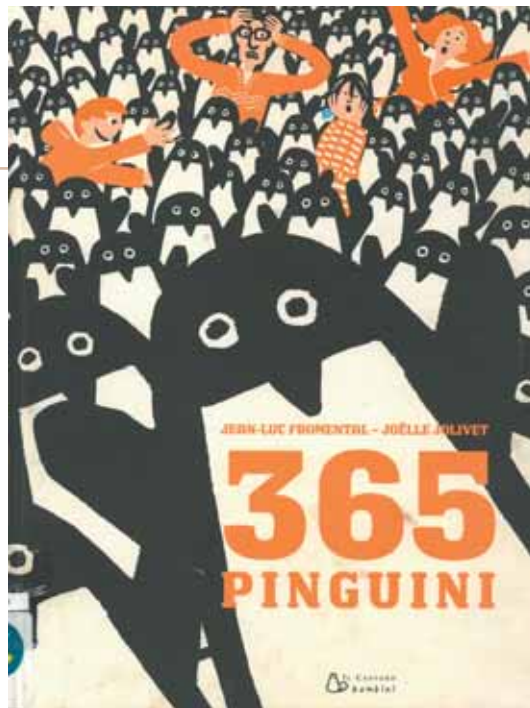
L'immaginario offerto è cambiato, compreso quello di genere, e questo è avvenuto anche grazie alla mutata capacità dei libri illustrati di raccontare il mondo in presa diretta e di stabilire una relazione empatica con il lettore, suscitando immedesimazione e coinvolgimento. In essi vengono affrontati ed emergono temi a volte taciuti o ai quali non è riconosciuta sufficiente dignità e visibilità, tra cui la percezione della propria identità di genere e la pluralità delle relazioni e dei modelli familiari.

Alcuni esempi paradigmatici tratti dal corpus degli albi possono essere posti a chiusura della presente riflessione: in modo simbolico, essi aprono e chiudono (provvisoriamente) il percorso.

I primi due titoli sono *Albert* (I. Lepsky, P. Cardoni, Emme Edizioni, Milano, 1982) e *Cenerentola* (C. Perrault, M. Masina, La Coccinella Editrice, Varese, 1984), premiati rispettivamente nel 1983 e 1985, ossia i primi due albi illustrati vincitori insieme a un piccolo libro ancora edito con un altro titolo (F.T. Altan, *Nuota, pesciolino!*, Edizioni EL, Trieste, 1982) e dai caratteri di genere neutri. Ebbene, essi propongono due immagini di infanzia decisamente alternative: il primo,

un bambino estraneo ai canoni tradizionali maschili; il secondo, un'immagine femminile decisamente stereotipata. Forse non è un caso, ma *Albert* faceva parte di una collana edita dalla Emme Edizioni che mostrava l'infanzia, fuori dagli schemi e dai percorsi prevedibili, di personaggi poi divenuti famosi in diversi campi, grazie alle loro doti individuali. In questo caso Einstein.

Un'analogia dicotomia si può riscontrare in altri due albi illustrati, premiati nell'edizione 2015 del Premio: *Io sono così* (F. Degl'Innocenti, A. Ferrara, Settenove, Cagli, 2014) e *Piccolo elefante cresce* (S. Joslin, L. Weisgard, Orecchio Acerbo, Roma, 2014). Come nei due precedenti, si tratta di storie che affrontano i temi dell'identità e della crescita. Mentre il primo gioca sulla sorpresa finale, inanellando caratteri, desideri e abilità che volutamente escludono la tradizionale separazione di genere, affrontando anzi la questione in modo diretto, il secondo sembra non curarsene. A fronte di un personaggio maschile che, in questo piccolo albo, ci guida verso la conquista di una tappa importante della sua vita mediante piccoli ma significativi gesti di crescita e maturazione, ritroviamo un'affettuosa madre casalinga che dispiace, oltre ai naturali gesti di affetto verso il figlio, un intero campionario di stereotipi sessisti. Questa coppia di personaggi ricalca la dicotomia, già segnalata, tra la rappresentazione del genere nell'infanzia, più libera e anticonvenzionale, e negli adulti. Se a parziale giustificazione della contraddizione evidente si ricorda la data della sua prima edizione americana (1970), sembra invece inspiegabile che i medesimi giurati abbiano premiato due libri così agli antipodi, dimostrando, nel primo caso, una piena consapevolezza delle questioni di genere e delle relative rappresentazioni (come si può leggere nella motivazione del-



la giuria) e nel secondo la loro omissione. L'attenzione ai modelli di genere veicolati dalle immagini degli albi illustrati del Premio può trovare un suo inizio simbolico, in un percorso ancora indistinto ma di cui s'intravede la direzione, con *Albert*.

Di fatto, questi esempi rappresentano dei segnali, degli indici significativi di una traiettoria trentennale, quella tracciata dal Premio Andersen, fatta di scelte motivate e di mancate attenzioni. Se ancora negli albi illustrati di qualità si trova traccia dei rilievi mossi dalle femministe americane oltre quarant'anni fa, significa che, mentre qualcosa sta cambiando nella direzione della parità di genere piuttosto che verso l'omologazione del femminile al maschile (come negli esiti della ricerca più recente), qualcos'altro rimane ancorato ai motivi tradizionali e ai pregiudizi. Può avvenire in forme del tutto inconsapevoli, come nell'ultimo esempio riportato, ma proprio per questo eloquenti di un modo d'essere e di pensiero ancora radicato.

Amalia Biffi

«...È SOLO UN SUPPORTO...»

In queste pagine e nelle seguenti alcune interpretazioni di classici della letteratura di ogni Paese. Nella pagina successiva, le copertine di due libri di Daniela Comaini.

LA VETRINA DEL LIBRO

I NUOVI CLASSICI
FIRMATI DA DANIELA COMANI

NON SOLO COPERTINE

NEGLI ULTIMI ANNI SI È SVILUPPATO UN GRANDE INTERESSE PER COPERTINE E SOVRACCOPERTE D'AUTORE. SOPRATTUTTO PER LE INTERPRETAZIONI (AL MASCHILE E AL FEMMINILE) DEI CAPOLAVORI

di MASSIMO GATTA

«Il libro non è altro che il supporto della sua copertina».

Giorgio Manganelli

Negli ultimi anni le copertine dei libri¹ e dei cataloghi editoriali, come anche le sovraccoperte d'autore, stanno riscuotendo un notevole interesse da parte degli storici del libro, della grafica editoriale e dell'illustrazione, nonché di studenti che si dedicano allo studio del mondo editoriale.

Al di là di un'attenzione puramente iconografica o strumentale esse vengono collocate in un più ampio e complesso "spazio editoriale", facendo cioè interagire col testo, l'autore² e le collane nelle quali sono inserite, identificando in tal mo-





do la copertina come luogo comunicativo, fonte di informazioni non solo iconografiche, preziose per il lettore e lo studioso. Si aggiunga che l'interesse per le copertine e le sovraccoperte comporta notevoli problemi di conservazione e catalogazione bibliotecaria e archivistica, coi quali le istituzioni demandate devono fare i conti. Un ottimo contributo al riguardo, anche dal punto di vista iconografico, è il saggio curato da Giovanna Zaganelli³ che ha il pregio di aver affrontato problematiche legate alla "lettura" delle copertine delle collane di narrativa italiana tra il 1950 e il 1980, analizzate nei diversi saggi che compongono il volume, e che corona una ricerca condotta dall'Università per Stranieri di Perugia che nel 2010 realizzò la mostra *30 anni di copertine alla Stranieri* (con relativa brochure⁴), curata dai dottorandi in Scienza del Libro e della Scrittura, e della quale questo saggio rappresenta il "braccio iconografico". Il volume, dopo una prima sezione dedicata ad aspetti paratestuali, prende in esame, nella seconda parte, alcuni editori con le loro collane (Adelphi, Bompiani, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, Mondadori, Rizzoli), analizzandone il contributo dato al paratesto iconografico delle copertine ed evidenziando il lavoro compiuto dai maggiori illustratori del settore

(John Alcorn⁵, Fulvio Bianconi, Paolo Guidotti, Guido Scarabottolo⁶, Mario Mariotti, Ferenc Pintér⁷). Il saggio è un ulteriore tassello per meglio comprendere il valore, di certo non solo esornativo o protettivo, della copertina editoriale nell'ambito del più complesso "comunicare l'editoria", facendola interagire con altri elementi paratestuali, sottolineando nel contempo la differenza tra "testo" e "libro", ancora erroneamente percepiti come sinonimi.

Nell'ambito, quindi, della recente riscoperta della copertina come luogo topico peritestuale, denso di significati non solo iconografici ma anche politici e letterari, si colloca la ricerca grafico-artistica di Daniela Comani (Bologna, 1965) che proprio alla copertina ha demandato la sua personalissima strategia artistica, declinandola totalmente al femminile, con due esiti editoriali di straordinaria carica visuale⁸. La Comani ha privilegiato, in questo suo *work in progress*, alcuni dei classici della letteratura del Novecento europeo che ha declinati nei titoli, appunto, al femminile. Le nuove copertine, o come giustamente andrebbero indicate, le novità editoriali, di Daniela Comani diventano luoghi di straniamento per il lettore che in un primo momento non si rende conto della rottura dei codici del *lettering*



del titolo, restando immutati infatti tutti gli altri codici iconografici di contorno (illustrazione, impostazione grafica, colori, disposizione sullo specchio di pagina), anzi in alcuni casi rispettando alla lettera le usure delle copertine per conferire loro una maggiore verosimiglianza con gli originali “al maschile”. Ad uno sguardo più attento ci si rende invece conto della rottura del codice del titolo che, paradossalmente, si inserisce perfettamente anche al femminile nel contesto complessivo della copertina, come se si trattasse, appunto, di novità editoriali, cioè di opere mai finora scoperte di quegli stessi scrittori.

Massimo Gatta

(1) Ancora valido, anche se datato, il saggio di Paola Puglisi, *La sopraccoperta*, Roma, AIB, 2003.

(2) Riguardo Leonardo Sciascia vedi Giovanna Lombardo, *La civetta illustrata. Divagazioni grafico-editoriali intorno alle copertine de Il giorno della civetta*, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», vol. II, 2012, pp.



339-345 e Eadem, *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», vol. I, 2011, pp. 287-295.

(3) Giovanna Zaganelli (a cura di), *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Milano, Lupetti, 2013.

(4) *30 anni di copertine alla Stranieri*, a cura di Giovanna Zaganelli, Perugia, Università per Stranieri, 2010.

(5) Imprescindibile il volume di Stephen Alcorn e Marta Sironi, *John Alcorn: Evolution by Design*, Milano, Moleskine, 2013.

(6) Vedi *Guido Scarabottolo: sotto le copertine*, Piadena, Tapirulan, 2012.

(7) Su questo grande artista e illustratore è obbligo rimandare, per i suoi contributi alla grafica di copertina, ai lavori di Santo Alligo; cfr. quindi Santo Alligo, *Tutti i Maigret di Pintér*, prefazione di Ferenc Pintér, Torino, Little Nemo, 2008; Santo Alligo, *Tutti gli Omnibus gialli di Pintér*, Torino, Little Nemo, 2009; Santo Alligo, *Tutti gli Oscar di Pintér*, Torino, Little Nemo, 2011.

(8) Vedi *Neuerscheinungen* hrsg. von Daniela Comani, Zürich, Edition Patrick Frey, 2009 e Daniela Comani, *Novità editoriali*, Mantova, Corraini, 2012.



Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

QUANDO LA STAMPA INVENTÒ
UN TABLOID CHE AVREBBE FATTO EPOCA

E I LIBRI DIVENNERO TUTTO

LA TESTIMONIANZA DI UN GRANDE GIORNALISTA
CHE C'ERA. LA PAROLA D'ORDINE ERA: ALLA
LARGA DALLE COMBRICCOLE INTELLETTUALI,
DAI FAVORI AMICALI E DALLE MAFIE EDITORIALI

di ALBERTO SINIGAGLIA

Cominciò con un pugno sul tavolo, scappato al più mite, che si scusò. Ma la riunione cambiò ritmo, chiuse la disputa su un nome migliore di *I Libri*, riportato sul progetto. «Vogliamo fare il primo settimanale italiano che dei libri offra quanto nessuno ha mai dato, autonomo dalla *Stampa* in redazione e in edicola. Parliamo di *tutto libri* e facciamolo, poi si vedrà come chiamarlo». Il calumet di una pace provvisoria divenne il nome del nascituro. Ogni addetto al parto prese a chiamarlo così. Da quel pomeriggio di settembre 1975 alla *Stampa* ogni reparto - tipografia, rotative, marketing, pubblicità, amministrazione, spedizione (la redazione non c'era ancora) - ebbero chiaro per che cosa avrebbero lavorato: 24 pagine ta-

bloid con fatti e personaggi dell'editoria mondiale. E tante recensioni. Il primo numero, sabato 1° novembre 1975, ne avrebbe contate 21 (più di quelle offerte nelle settimanali pagine dei libri della *Stampa*, del *Corriere della Sera* e di *Paese Sera*, che in quegli anni le curava assai), oltre a 40 schede, oltre all'elenco dei libri usciti quella settimana, 200 titoli, ciascuno con qualche riga di presentazione. Il secondo numero, 19 recensioni, 59 schede, 200 note bibliografiche. *Tuttolibri* avrebbe colpito per il linguaggio; per l'apertura ai piccoli editori; per la scoperta di singolari o scandalosi o divertenti casi editoriali; per lo spazio concesso alla poesia; per il ruolo riconosciuto alla saggistica d'arte, cinematografica e musicale, al poliziesco, alla scienza e alla fantascienza, al fumetto, allo



sport, alla fotografia; per lo sguardo sul futuro. Una formula che partiva da ferrei principi: chiarezza, semplicità, serietà, rigore, assoluta lontananza dalle combriccole intellettuali, dai ricatti ideologici, dai favori “amicali”, dalle mafie letterarie. Per la prima volta nel giornalismo italiano si dava il giusto peso ai traduttori, citandoli con puntualità. Per la prima volta servizi dall’Italia e dall’estero raccontavano personaggi, progetti, alleanze e rivalità del mondo editoriale oltre ai dibattiti su nodi cruciali della cultura e della società. Per la prima volta tutti i libri usciti quella settimana – fossero di grandi o minimi editori – venivano annunciati con qualche riga di presentazione, facendo delle rivista un irrinunciabile strumento di lavoro per librai e cartolibrari.

Se l’idea era stata del direttore della *Stampa* Arrigo Levi e di Giovanni Giovannini – inviato poi vicedirettore, nominato da Gianni Agnelli amministratore delegato della società editrice – nessuno dei due disse mai a chi fosse venuta per primo e forse neppure se lo ricordavano, tanto si erano intrecciati i rispettivi suggerimenti. Lasciarono Carlo Casalegno, il vicedirettore politico e culturale del quotidiano, a sorvegliare e consigliare chi realizzava l’impresa. Per primo era stato scelto Mario Bonini, giornalista e redattore editoriale, collaboratore e amico di Livio Garzanti, colonna delle sue enciclopedie, ma poco avvezzo a programmare e disegnare giornali. Avvicinandosi pericolosamente il numero zero, gli fu affiancato un giovane redattore della politica interna e della Terza pagina, che rapidamente si trovò al timone e a dare l’avvio risolutivo. Aveva fatto pratica di settimanali alla Mondadori e calcolò che, per rispettare i tempi, sarebbero occorsi altri tre colleghi. Il direttore gliene concesse due e li scelse tra i caratteri più difficili. Da *Stampa Sera* liberò Vittorio Messori, che sarebbe diventato un best-seller con *Ipotesi su Gesù* edito dalla Sei. Dalla *Stampa*, Mario Varca, futuro capo della redazione esteri.

Neanche trent’anni l’età media, per fortuna preparati e affiatati, i tre si misero in moto, allacciando le cinture. Il direttore voleva annunciare *Tuttolibri* con una lettera a scrittori, critici, dirigenti delle case editrici: 2.500 copie da firmare di persona. Dopo qualche decina di autografi, si decise di ricorrere a un volontario, Alessandro Rosa, che con nottate di firme false acquisì crediti per poter, in futuro, entrare a far parte della squadra. I redattori dovevano visitare o chiamare gli editori per illustrare il settime-



nale e invitarli a inviare i libri in uscita. Dovevano anche ricevere o raggiungere o chiamare decine di collaboratori, spiegando loro come e quanto scrivere, spesso facendo riscrivere. Per la quantità di telefonate fatte e ricevute, il capo drappello fu soprannominato dai centralinisti Nembo Sip. Primo Levi, Massimo Mila, Giovanni Arpino – allora membro della redazione sportiva – venivano a visitare i partorienti, carichi di curiosità e prodighi di consigli. Più diretti e concreti quelli di Lietta Tornabuoni e di Furio Colombo, i nostri “radar avanzati”, lei con un’attenzione particolare al cinema e al costume, lui all’ambiente letterario legato ad Alberto Moravia, ai reduci del Gruppo 63, agli scrittori e intellettuali degli Stati Uniti, dove si preparava a trasferirsi e a dividersi tra la cattedra alla Columbia University, il tavolo di presidente della Fiat America e la scrivania di corrispondente culturale del quotidiano torinese.

Da Milano passava Giorgio Fattori, capo del

gruppo Fabbri-Bompiani-Sonzogno (e futuro successore di Arrigo Levi alla direzione della *Stampa*), scortato da Oreste del Buono. Non si poteva snobbare un piatto di funghi con Giulio Einaudi a Pavarolo sulle colline torinesi, né un risotto alla milanese a Milano con Valentino Bompiani, magari dopo essere passati in casa editrice per sentire l’ultima da Umberto Eco, che era già Umberto Eco – *Apocalittici e integrati* aveva compiuto dieci anni –, ma non ancora lo scrittore italiano più famoso nel mondo, e poteva attivamente dividersi tra l’università e quel rinomato *atelier* librario.

Presero ad arrivare trecento lettere la settimana travolgendo la segretaria-intellettuale Annalisa Gersoni, orgogliosa poliglotta profuga lettone, e rendendo necessaria l’assunzione di una segretaria supplementare, Paola Di Pace, destinata a carriera giornalistica a Venezia e nella sua Napoli. Indimenticabile la cartolina postale con la quale per cinque settimane di fila il titolare di



un bazar in provincia di Enna sollecitava l'invio di più copie del settimanale. Gliene arrivavano soltanto cinque ed erano otto i clienti che lo cercavano ogni sabato mattina. Quella cartolina postale era il simbolo di tre errori: il primo, la mancata generosità della diffusione di un prodotto appena nato; il secondo, la mancata accoglienza di quell'appello; il terzo, la mancata comprensione di quel pubblico e di quel commerciante (simili errori editoriali non sono stati infrequenti nel nostro Paese e, abbinati ad analoghe miopie giornalistiche e sindacali, hanno contribuito a scoraggiare la lettura dei giornali).

Scrivevano lettere a *Tuttolibri*, in maggioranza, professori di scuole medie e superiori, maestri delle elementari, aspiranti scrittori e aspiranti poeti. Dalle loro parole si percepiva la gratitudine per pagine che rompevano il loro isolamento, parlavano di libri in modo comprensibile, li indirizzavano all'acquisto, li guidavano nella

lettura, facevano loro conoscere il nuovo, scoprire o riscoprire il classico, rispolverare il vecchio, se ne valeva la pena. Per alcuni significavano il sogno di potervi, un giorno, apparire. Fu certo per quel pubblico che 177 mila copie del secondo numero di *Tuttolibri* andarono esaurite in poche ore. Dedicava la copertina a Pier Paolo Pasolini e alla sua ultima intervista. Il sabato precedente, 1° novembre 1975, il poeta e regista di buon mattino aveva telefonato al giornalista che guidava la redazione per fargli i complimenti, con qualche osservazione e consiglio «per la rivista» – così disse – confermandogli che quel pomeriggio avrebbe incontrato Furio Colombo per l'intervista concordata. Sarebbe dovuta essere il piatto forte di *Tuttolibri* numero 3. E fu un intenso dialogo, poche ore prima che Pasolini fosse assassinato. Anticipato su *Tuttolibri* numero 2, reimpaginato in poche ore, sarebbe passato alla storia del giornalismo anche per il titolo profetico, suggerito dallo stes-

so scrittore: «Siamo tutti in pericolo».

Quel pubblico apprezzava – e lo scriveva – anche la linea politica del settimanale o, meglio, la mancanza di linea politica. Se la *Stampa* – come l'amico-rivale *Corriere* – allora accoglieva con una certa prudenza i libri della Rusconi e della Feltrinelli e comunque non si spingeva più a destra dell'una né più a sinistra dell'altra, *Tuttolibri* aveva ottenuto piena libertà, per esempio, di dare spazio ai cosiddetti “editori del Sessantotto”: Marsilio, Mazzotta, Guaraldi, Giorgio Bertani... E di citare tutti gli editori, indiscriminatamente, nella rubrica dei libri appena usciti, compreso l'estremo destro Ciarrapico, che pubblicava nostalgie del fascismo e testi che facevano il bucato alla sua storia.

Non decidevamo articoli, recensioni, interviste, segnalazioni seguendo metri ideologici, né indici di successo di un libro o di un autore. Seguivamo il mercato, ma non ne eravamo sedotti, tantomeno succubi. Avevamo amici, ma non per amicizia sceglievamo Tizio o Caio. Né per inimicizia ignoravamo o bocciavamo qualcuno. Non frequentavamo salotti, il lavoro era molto e per molte ore al giorno. Ma riuscivamo a divertirci. I ritmi in redazione e in tipografia (si era ancora nell'età del piombo: delle linotype, delle balestre, dell'impaginazione a mano) accesero lo spirito fino alla goliardia. Barbano, pioniere e “barone” torinese della sociologia, veniva salutato con uno squillante «sociologo Filippo». Uno scrittore che, pure per una parentela di gran pregio, avrebbe meritato un'accoglienza sobria, rispettosa, fu accolto con troppo premurosa confidenza: «Dovrebbe togliersi l'etichetta della lavanderia dalla manica della giacca». Chi chiese a Giovanni Raboni «quali sentieri batte oggi la poesia?» fu prontamente



rimbeccato da Messori e fischiato con un fischietto da capostazione che Vittorio teneva in un cassetto e che da quel momento sarebbe risuonato a ogni scemenza. Alla battuta continua contribuì subito Osvaldo Guerrieri, il “terzo uomo” finalmente concesso. L'invito a cena di un filosofo collaboratore sembrò una vendetta: era in piedi, offriva fagioli alquanto coriaceo e non disossato con polenta più liquida che morbida. Nella conseguente confusione, gli ospiti s'impossessarono di sedie inadatte alla propria statura e all'ipotesi di tenere i piatti fermi sulle ginocchia.

La qualità, l'equilibrio, la profondità, la nobiltà del giornalismo culturale della *Stampa* e di *Tuttolibri* molto si dovevano a Carlo Casalegno. Il vicedirettore di Alberto Ronchey e di Arrigo Levi alla fine del 1977 fu il primo giornalista a cadere sotto il fuoco delle Brigate rosse, che lo attesero sotto casa, sapendolo disarmato e senza



scorta. Da poco tempo Arrigo Levi, per concentrare ogni energia sul quotidiano, aveva affidato a Ennio Caretto la direzione di *Stampa Sera* e a Lorenzo Mondo quella di *Tuttolibri*, che contemporaneamente io lascio per rientrare a tempo pieno alla *Stampa* quale caposervizio della Terza pagina.

Da quando mi era toccata la guida del settimanale non vi avevo mai firmato un pezzo, correggendone e riscrivendone molti di colleghi e soprattutto di collaboratori. Alla stessa scelta mi sarei a lungo attenuto nel lavoro quotidiano. Una buona "legge" delle redazioni, purtroppo caduta in disuso.

L'avventura giornalistica e intellettuale di *Tuttolibri* ebbe una svolta nel 1980, quando il direttore Giorgio Fattori, davanti a un calo di vendite, trasformò il settimanale in un supplemento della *Stampa*, il più diffuso. Avrebbe avuto fratelli nello stesso giornale: *Tuttoscienze*,

Tuttodove, *Tuttocome*, dei quali soltanto il primo sarebbe sopravvissuto, avendo le solide radici della *Pagina della scienza* fondata da Didimo (Rinaldo De Benedetti), fatta crescere da Umberto Oddone e ringiovanita da Piero Bianucci. Poi *Tuttolibri* ebbe anche due figli, in tempi diversi e in case diverse: il dorso domenicale del *Sole 24 Ore* e *La Lettura* del *Corriere della Sera* (che si rifà al nome del glorioso mensile nato nel 1900, ndr) in vendita a 50 centesimi tutta la settimana, senza l'obbligo di acquistare il quotidiano. Una felice intuizione giornalistica attuata in un momento difficile per la coraggiosa volontà della redazione. Godono entrambi una così buona salute che il *Quotidiano nazionale* (*Il Giorno-La Nazione-Il Resto del Carlino*) si è sentito indotto a sfornare *Il piacere della lettura*, supplemento settimanale dal direttore atipico e famoso come Bruno Vespa. E *la Repubblica* affretta lo studio di un proprio supplemento culturale.

Segno che nella nebbia fitta in cui naviga il giornalismo, nell'incalzare della tecnologia e delle sue buone o pericolose interpretazioni, s'intravede una rotta. Non è vero che il giornalismo sia finito, come non è vero che «con la cultura non si mangia». La storia che vi ho raccontata e il presente che vi ho profilato dimostrano quanti cittadini cerchino cultura e cerchino nei giornali alimenti per il loro sapere, pensare, ragionare. Forse dovremo partire da questa Italia di minoranza per far capire che il giornalismo aiuta a distinguere il vero dal falso nel rumoroso chiacchiericcio online. Non quello fai-da-te, naturalmente, ma quello che può dirsi tale solo se lo esercita per professione, se cioè ne pratica le regole, le tecniche e i principi morali.

Alberto Sinigaglia

PIONIERE DEGLI INSERTI CULTURALI

LA COLLEZIONE DELLA BRAIDENSE

Qui sotto e nelle pagine a fianco alcune copertine e pagine di *Omnibus* della collezione conservata presso la Biblioteca Braidense di Milano.

LA NASCITA DEL ROTOCALCO IN ITALIA

LEO LONGANESI E "L'INVENZIONE" DI *OMNIBUS* (1937-1939)

LA NOTIZIA IN UNA FOTO

ISPIRANDOSI AGLI AMERICANI *LIFE* E *TIME*, IL GIORNALISTA-EDITORE LANCIÒ UN NUOVO PERIODICO CHE SI PROPONEVA DI RACCONTARE I FATTI LASCIANDO PARLARE ANCHE LE IMMAGINI

di IVANO GRANATA



Il settimanale *Omnibus*, pubblicato presso l'editore Rizzoli dall'aprile 1937 al gennaio 1939 e diretto da Leo Longanesi – che, fino alla sua morte, nel 1957, caratterizzò, con le sue iniziative, una fase della cultura negli anni del fascismo e una successiva nel secondo dopoguerra –, occupa, a distanza di anni e nonostante la brevità della sua esistenza, un posto di rilievo nella storia del giornalismo italiano e del suo sviluppo. Il merito principale di *Omnibus* consiste nel fatto di aver dato origine in Italia a quello che si può considerare il roto-calco moderno, che avrebbe acquisito poi la sua forma compiuta nel primo decennio della Repubblica, vale a dire un periodico in cui la fotografia ha un ruolo considerevole e svolge una funzione non solo esemplificativa, ma anche integrativa e primaria rispetto al testo scritto.

Il ruolo assegnato alla fotografia, che aveva lo scopo di “catturare” subito il lettore e di farlo entrare “dentro la notizia”, rappresentò un'importante novità rispetto al passato e costituì sicuramente l'aspetto vincente del settimanale. A dare maggiore importanza alla fotografia contribuirono in modo efficace anche le didascalie che, se in taluni casi erano solamente esplicative, in altri erano invece ironiche e sarcastiche oppure accentuavano ulteriormente la drammaticità di ciò che veniva rappresentato, con il risultato di valorizzare ulteriormente il significato dell'immagine. *Omnibus* inoltre favorì, per certi versi, la sprovvincializzazione della stampa italiana, perché per la creazione del periodico Longanesi si ispirò a una serie di importanti pubblicazioni di diversi Paesi. Molte furono le testate alle quali *Omnibus* è, in qualche modo, debitore. Tra le varie riviste che vennero prese a modello, quelle che ebbero un'influenza maggiore furono le statunitensi *Life* e *Time* e la francese *Marianne*.



Il settimanale aveva dodici pagine e usciva con un grosso formato, simile a quello dei giornali. Era impaginato su sei colonne, che potevano però diventare quattro o cinque per far posto alle fotografie. Sul piano grafico, dato l'interesse e la passione di Longanesi in merito, era molto curato e veniva stampato con i caratteri Bodoni. *Omnibus* era sostanzialmente una rivista di stampo politico-culturale. La politica interna veniva trattata in prima pagina, mentre la seconda era dedicata alla politica estera e a una rubrica, *La fiera della vanità*, che oggi potrebbe essere definita di “cronaca rosa”. Le pagine centrali erano invece destinate a racconti, inchieste, brani di diari, ro-

manzi brevi e memorie. Un particolare rilievo avevano le recensioni letterarie, curate da Arrigo Benedetti, che comparvero nella rubrica intitolata *Il sofà delle muse*, e gli articoli di Irene Brin sul costume. Al cinema era riservata un'intera pagina, con le rubriche *Celluloide*, nella quale Antonietta Drago prendeva in considerazione vari aspetti del mondo cinematografico, e *Nuovi film*, in cui Mario Pannunzio esaminava, con una certa severità, le nuove pellicole.

Anche il teatro e la musica classica ebbero un ampio rilievo nelle rubriche *Palchetti romani*, tenuta da Alberto Savinio, fratello del noto pittore Giorgio de Chirico, che non risparmiava critiche e rimproveri agli autori teatrali e agli attori, e *Il sorcio nel violino*, in cui Bruno Barilli, oltre a effettuare estemporanee divagazioni, non si mostrava, a sua volta, tenero verso certi esponenti della musica italiana. Molto interessante era la rubrica *Via del vantaggio*, che si occupava di architettura e urbanistica e da cui emergeva una precisa posizione artistica contraria al modernismo. L'ultima pagina era incentrata ancora sulle fotografie, ma anche sulle vignette e sulle caricature. Di grande importanza fu inoltre la pagina dedicata alla pubblicazione, fatta a puntate, di interi romanzi di autori che già avevano, o avrebbero successivamente avuto, un ruolo primario nel mondo letterario, tra cui gli italiani Mario Soldati, Corrado Alvaro, Dino Buzzati e Vitaliano Brancati, gli statunitensi William Faulkner, John Steinbeck, Dashiell Hammett, Ben Hecht e l'austriaco Joseph Roth. Anche tra gli scrittori dei racconti apparsi sulla rivista si trovano nomi illustri: Aldo Palazzeschi, James Cain, Erskine Caldwell, William Saroyan e John Fante.

Su *Omnibus*, come risulta da alcune testimonianze di collaboratori della rivista, non apparve mai

alcun contributo, né firmato, né anonimo, di Longanesi, che si limitò a fare il direttore. Longanesi tuttavia controllava con attenzione gli articoli che dovevano essere pubblicati e, in molti casi, li modificava con tagli o riscritture, intervenendo non solo sui contenuti, ma spesso anche sulla forma. L'operato del direttore aveva fondamentalmente lo scopo di mantenere un criterio di unitarietà a scritti di autori eterogenei che presentavano spesso caratteristiche diverse. Un aspetto importante nella valutazione del periodico è dato dal fatto che tra coloro che scrivevano sulla rivista vanno annoverati, in numero tale che è impossibile citarli tutti, personaggi di notevole risalto della cultura italiana dell'epoca. Grazie al loro apporto e a quello del personale fisso, *Omnibus* si caratterizzò, in larga misura, per il livello degli articoli, per una certa naturalezza e vivacità e, soprattutto, per una buona dose di anticonformismo. Esso rappresentò inoltre una specie di fucina in cui si formarono alcuni dei giornalisti che nel secondo dopoguerra avrebbero svolto un ruolo di primo piano. Accanto a collaboratori già affermati, come Mario Missiroli e Paolo Monelli, si fecero le ossa nel settimanale i già citati Benedetti, che diventerà poi direttore de *La Stampa* e de *L'Espresso*, e Pannunzio, fondatore e direttore de *Il Mondo*, Vittorio Gorresio, anch'egli esponente di punta de *La Stampa*, Augusto Guerriero, vera scoperta di Longanesi, che si occupò di politica estera, firmando con lo pseudonimo di Ricciardetto, lo stesso che userà successivamente al *Corriere della Sera*, e Indro Montanelli, una delle figure di spicco della carta stampata dell'Italia repubblicana, che allora forniva un aiuto nel lavoro di redazione. Lo scrittore Brancati mosse i primi passi come giornalista a *Omnibus*, anch'egli scoperto da Longanesi, che



non solo gli affidò la rubrica delle lettere al direttore, ma contribuì pure ad affinare le capacità di scrittura del giovane siciliano, di cui farà poi pubblicare a puntate sulla rivista, come si è già sottolineato, un romanzo.

Oltre che per l'importanza giornalistica, *Omnibus*, che vendette in media 50.000 copie, con punte più alte nei momenti di maggior successo, deve la sua fama al fatto di essere tuttora considerata una rivista "frondista", una rivista cioè non molto allineata al regime, nei cui confronti si esprimeva con toni e accenti critici, che però erano abilmente mascherati all'interno dei vari scritti e quindi, di fatto, comprensibili solamente da parte dei lettori più smaliziati. Proprio la brusca fine di *Omnibus*, che cessò le pubblicazioni dopo neppure due anni dalla data di uscita, contribuì a rafforzare la sua immagine di periodico "frondista". A causare la soppressione del settimanale fu un articolo di Savinio, intitolato *Il sorbetto di Leopardi*, in cui si sosteneva che il poeta, che soggiornava a Napoli nel corso di un'epidemia di colera, era in realtà morto per una forma di colite, che i napoletani chiamavano "a cacarella", dovuta all'eccessivo consumo di gelati, di cui Leopardi era molto ghiotto. Considerato irripar-

doso nei confronti della città e dei suoi abitanti, l'articolo fornì a Mussolini il concreto appiglio per porre fine alla pubblicazione del settimanale, che per il suo anticonformismo suscitava perplessità in ambito fascista ed era in viso a molti gerarchi. In realtà il motivo era ben diverso. Nell'articolo infatti Savinio aveva duramente biasimato la chiusura del caffè Gambrinus, uno dei simboli della città, al posto del quale era stata messa la succursale di una banca, esprimendosi anche in termini molto coloriti: «L'aria di Napoli è esiziale ai bei caffè, come le rose son mortali agli asini». Savinio però ignorava che la decisione sulla chiusura era stata presa dal prefetto di Napoli, che aveva la carica di alto commissario, il quale, sentendosi offeso dallo scritto e dalle espressioni dell'articolaista, si rivolse al duce per far valere le sue ragioni. Il prefetto, Giovanni Battista Marziali, era, tutto sommato, un personaggio di una certa rilevanza nelle file del fascismo e il duce lo accontentò, sopprimendo *Omnibus*.

La tesi che sostiene il ruolo "frondista" di *Omnibus* ebbe un ulteriore impulso dopo la morte di Longanesi, quando una serie di articoli commemorativi pose l'attenzione sulla funzione svolta dal settimanale in tale ottica. A favorire questo

tipo di interpretazione furono soprattutto gli ex collaboratori di *Omnibus*, a partire da Benedetti. Fu però Montanelli, con vari scritti apparsi in diverse circostanze, a creare, di fatto, il “mito” di *Omnibus* come rivista di spicco della “fronda”, che troverà la propria consacrazione nella biografia di Longanesi scritta dal giornalista di Fucecchio con Marcello Staglieno. In occasione di successivi anniversari della morte di Longanesi, l’argomentazione frondista troverà, sulle pagine dei quotidiani, altri fautori, alcuni dei quali schierati su posizioni ideologiche diverse rispetto a quelle dei sostenitori longanesiani, e verrà poi recepita anche in sede storiografica, mentre pochi saranno coloro che mostreranno qualche perplessità o riserva in merito.

Rileggendo, ad anni di distanza, *Omnibus*, risulta problematico capire in quale modo e in quali ambiti il settimanale manifestasse la propria tendenza frondista. Gli articoli di politica interna infatti non solo sono rigidamente allineati alle disposizioni del Ministero della Cultura Popolare, ma appaiono anche ripetitivi, retorici, verbosi, monotoni, in taluni casi pure noiosi e non privi di aspetti propagandistici a favore del regime. Stupisce soprattutto l’atteggiamento di Longanesi in occasione dell’attuazione della politica razziale. Il direttore infatti avallò completamente, sia con scritti, sia con fotografie di dubbio gusto, la linea governativa, senza lasciare intravedere qualche piccolo spunto, magari celato tra le pieghe degli articoli, di riflessione in merito. In tal modo Longanesi finiva per contraddire quella tendenza antirazzista già manifestata con il numero speciale del 1934 de *L’Italiano*, l’altra rivista da lui diretta, contro il razzismo tedesco e con alcuni articoli apparsi proprio su *Omnibus* nel 1937. Analoghe considerazioni possono es-

sere espresse per gli articoli di politica estera, che non fecero altro che riproporre rigidamente le tesi del regime. Nella prima metà del 1937 in realtà il settimanale tenne un comportamento abbastanza disinvolto, anche con qualche accenno critico, nei confronti della Germania, ma solo perché l’operato fascista presentava ancora margini di incertezza. Quando però il rapporto tra Italia e Germania si definì meglio e l’asse divenne l’unico punto di riferimento, pure *Omnibus* si adeguò. È stato scritto che il settimanale, per poter sopravvivere senza dover essere continuamente nel mirino di coloro che all’interno del regime gli erano avversi, doveva fare qualche concessione al Minculpop. Di fatto però *Omnibus* in politica interna ed estera non si limitò a qualche concessione, ma si schierò completamente sulle posizioni del governo.

Decisamente meno “ingessata” e più vivace e brillante è invece la parte culturale del settimanale. Le rubriche dedicate al cinema, al teatro e alla musica classica appaiono in effetti caratterizzate da spregiudicatezza e disinvoltura, nonché da una discreta dose di anticonformismo e da una certa originalità e risultano, grazie anche alle doti di stile degli autori, piacevoli alla lettura. Negli scritti non mancano critiche, talvolta feroci, ad attori, registi, produttori cinematografici, drammaturghi, compositori e direttori d’orchestra. Anche in questi casi però è difficile individuare sotto gli aspetti negativi messi in evidenza qualche elemento di fronda verso il regime. Le critiche rivolte, ad esempio, al cinema sono in realtà simili a quelle formulate da altre riviste o addirittura dai quotidiani. Analogamente le stroncature teatrali e musicali, che peraltro colpirono anche personaggi sostenuti dal fascismo, riguardarono i singoli e non certo la politica portata

avanti dal regime in tali ambiti. Volendo cercare qualche forma, seppur tenue, di critica al regime, fatta nondimeno in maniera indiretta, essa si può forse trovare nella sottolineatura del provincialismo che caratterizzava la cultura italiana.

Più marcati sono invece i rilievi al fascismo, molti dei quali sicuramente fondati, nella rubrica di architettura e urbanistica, l'unica pervasa da un sottilissimo filo che potrebbe definirsi frondista, dove si attaccava il modernismo e il «piccone demolitore» a favore della conservazione del passato.

Tutto però rimaneva confinato in quell'ambito artistico che interessava sicuramente molto a Longanesi, ma probabilmente meno al grande pubblico dei lettori. Se è inoltre vero che *Omnibus* pubblicò scritti di autori poco graditi al regime, è però altrettanto vero che in esso comparvero anche brani di scrittori come Louis-Ferdinand Céline ed Ezra Pound e anche un romanzo d'appendice che si intitolava eloquentemente *Vita romantica* di Hermann Goering. Assente sul piano politico, la fronda di *Omnibus*, se si vuole interpretare in tale ottica, cosa assai discutibile, la presenza nell'ambito della parte culturale di qualche barlume di critica sopra le righe si manifestò quindi solo sul piano estetico-letterario e su quello formale con l'uso di un linguaggio anticonformista.

Oltre che frondista, *Omnibus* è stato considerato da taluni come una specie di "palestra" in cui si sviluppò l'antifascismo. In effetti i due principali aiutanti del direttore, Benedetti e Pannunzio, divennero poi antifascisti di spicco e anche alcuni dei giovani collaboratori della rivista finirono per approdare all'antifascismo. Si commetterebbe però un errore se si ritenessero questi esempi come paradigmatici del ruolo avuto da *Omnibus*

nella creazione di una mentalità antifascista. Quando assunse la direzione di *Omnibus*, Longanesi non era più il fascista intransigente degli anni della sua gioventù, ma continuava a essere fascista e non aveva certo l'obiettivo di indirizzare il settimanale in un'ottica diversa, ma piuttosto di fornirgli una solida base di anticonformismo e di spregiudicatezza che lo differenziasse e potesse consentirgli di avere un ruolo diverso e particolare nella stampa italiana del periodo. Non risulta pertanto plausibile che nell'ambito della rivista potesse sorgere un antifascismo nell'accezione che si usa generalmente per il termine. È però verosimile che proprio l'anticonformismo contribuì allo sviluppo, in alcuni dei collaboratori, di una coscienza critica che li spingesse a un riesame della propria posizione nei confronti del regime. La maturazione di tali posizioni tuttavia avverrà solamente dopo l'entrata in guerra dell'Italia e di fronte alla grave situazione che si verrà a creare. Attribuire all'esperienza maturata negli anni di *Omnibus* la crescita in qualcuno dei collaboratori di una solida consapevolezza antifascista appare pertanto una forzatura legata all'immagine "frondista" attribuita da più parti al settimanale. Al di là degli aspetti legati per un verso al ruolo della rivista nell'evoluzione della stampa italiana e per un altro verso alla collocazione del settimanale all'interno del fascismo, *Omnibus* risulta ancora oggi un importante documento non solo per la conoscenza del rapporto politica-cultura in Italia alla fine degli anni Trenta del Novecento, ma anche per la ricostruzione, per certi aspetti, di uno "spaccato" del regime mussoliniano, che apparentemente godeva ancora di un solido consenso, ma che in realtà era già entrato in crisi.

Ivano Granata

UNA RIVISTA ARABA IN ITALIA
AL-MOSTAQIL, SETTIMANALE DI CAGLIARI

L'INDIPENDENTE (TUNISINO)

NATO CON IL CONSENSO DEL GOVERNO CAIROLI,
NEL 1880-81 FU LA VOCE DEL PAESE NORDAFRICANO
ENTRATO NELLE MIRE DEL COLONIALISMO
FRANCESE GIÀ DOPO L'OCCUPAZIONE DELL'ALGERIA

di ROMAIN H. RAINERO

Sembra persino incredibile che, dell'esistenza dell'unica rivista in lingua araba, *al-Mostaqil* (cioè *l'Indipendente*) che sia sorta in Italia (nel 1880) e della sua importanza, in un momento cruciale delle relazioni tra la Francia e l'Italia, non vi sia mai stato cenno alcuno nelle varie storie politiche dell'Italia del tardo Ottocento. Infatti, anche se, si è molto scritto, in Italia ed in Francia, sulla vigilia dell'occupazione francese della Tunisia, non si è mai tenuto conto, in queste varie redazioni storiche, dell'importanza e della natura dell'unico giornale pubblicato in Italia in lingua araba, sulla cruciale questione dell'indipendenza della Tunisia. Dopo più di un secolo di silenzio, è venuto il tempo di ritrovare e di rileggere, con spirito nuovo, questa pubblicazione che,

dalla Sardegna e con il consenso del governo di Benedetto Cairoli, prese a difendere, nel 1880 e nel 1881, la sovranità e l'indipendenza del paese nordafricano che l'invasione imperialista della Francia minacciava palesemente di conquistare. Si tratta di rivedere interamente le due versioni che in Italia come in Francia, hanno dato finora una distorta visione del periodo banalizzandolo in un classico scontro tra due ambizioni di conquista. Da una parte veniva scorta la Francia che rivendicava una ripresa espansionistica nel Nord Africa, dopo la conquista dell'Algeria (1830) e, soprattutto, dopo dieci anni dalla sconfitta nella guerra con la Germania. La conquista della Tunisia doveva segnare il definitivo ritorno della *grandeur* francese, che già mirava, ad est, al Marocco. Ma questa rivendicazione trovava nell'I-

talia una forte opposizione che va meglio qualificata. Infatti la storiografia dell'Italia, dapprima nazionalista e successivamente fascista, ha esaltato l'ambizione italiana di aggregare come colonia la Tunisia ed aveva vissuto il trionfo francese con la proclamazione del protettorato (12 maggio 1881) come una sconfitta dovuta all'ingnavia ed alla codardia del governo dell'Italietta. Oggi la realtà del periodo appare assai diversa, dove l'inganno della Francia, con il suo pretesto di una semplice operazione di polizia contro le tribù tunisine, krumire, della frontiera coll'Algeria, non sembra accettabile, mentre, da parte dell'Italia, deve essere confermato che la sua politica nei confronti della Tunisia non mirava affatto a farne una propria colonia, bensì a preservarne lo *status quo* onde salvaguardare le molte iniziative che una presenza maggioritaria degli italiani, specialmente sardi, faceva fiorire. Il presente desiderio di rileggere *al-Mostaqil* intende principalmente sottolineare quanto appare importante per la storia delle relazioni tra l'Italia e la Tunisia, riproporre all'attenzione delle attuali e future generazioni, le iniziative che, in Italia e principalmente nella Sardegna, erano fiorite a difesa dell'indipendenza della Tunisia, e ciò sia contro i successivi colonialisti italiani che avrebbero voluto farne una colonia italiana, sia contro i colonialisti francesi che riuscirono nei loro intenti di aggregarla, con la forza delle armi, al carro coloniale della Francia, sotto l'etichetta fasulla del Protettorato. Queste constatazioni giustificano e chiariscono, in un certo qual modo, la mobilitazione che, per il mantenimento della situazione esistente, e cioè per l'indipendenza politica della Tunisia, si poté avere anche da parte del mondo italiano dell'economia e della finanza. Le molte iniziative finanziarie italiane allora in corso in Tunisia, e soprattutto quelle che il Paese

nordafricano pareva offrire, in un non lontano futuro, consigliavano il mondo industriale e finanziario italiano a sostenere la causa del mercato aperto, che l'eventuale prevalenza politica della Francia avrebbe fatto franare del tutto. Il riferimento alle iniziative economiche italiane appare interessante, specialmente perché fa apparire che la maggior parte delle concrete realizzazioni in corso, dal 1878 in avanti, proveniva da una parte d'Italia che spesso non è stata presa in debita considerazione, e cioè dalla Sardegna. Ma di questo aspetto si deve parlare con maggior attenzione. Un altro elemento, che militava, in Italia, per la difesa dello *status quo* tunisino, cioè il riferimento alla rivendicazione della libertà delle nazioni, non solo europee, e al rispetto di queste loro indipendenze, si rifaceva ai più validi motivi ideali che avevano dominato il Risorgimento italiano e che aveva quale riferimento principe Giuseppe Garibaldi e il suo indubbio patrimonio ideale. E questa ideologia della libertà, l'Italia la traeva dalle passate oppressioni straniere sul proprio suolo e dal permanente messaggio garibaldino, con applicazioni generali, e non solo europee. E va sottolineato, a questo riguardo, che andando a Tunisi o a Tripoli, l'Italia avrebbe contraddetto le ragioni ideali della sua unificazione, il principio di nazionalità e di libertà dei popoli per impegnarsi in una guerriglia difficile e comunque ingrata... Appare interessante citare, in questo quadro che non vuole essere una rassegna, del tutto esaustiva, delle posizioni di difesa dell'indipendenza della Tunisia, l'augusto pensiero di questo padre della patria italiana, al quale la difesa della libertà e la conquista dell'indipendenza dei popoli, e non solo dell'Italia, furono costanti pensieri. Per Garibaldi vi fu, fin dagli inizi dell'ultima fase della questione tunisina, il timore che la Francia potesse dimenticare

L'IMPORTANZA DEL TITOLO

Nella pagina di destra, la prima pagina del primo numero di *al-Mostaqil*, 28 marzo 1880. Alla sua sinistra, "L'Appello" (in arabo).

PERIODICI POLITICI: UN CASO UNICO

o addirittura rinnegare quei valori eterni di libertà e di giustizia che ne aveva fatto storicamente, nel mondo, un faro di luce ed un riferimento irrinunciabile. Garibaldi segnalava il rischio che proprio la Francia potesse tradire questi ideali per seguire vani sogni di effimera gloria e di grandezza coloniale.

Ecco la principale novità che sta nel reperimento e nella lettura politica del giornale *el-Mostaqil*, cioè *L'indipendente*, il quale risulta distribuito in tutto il Nordafrica, a sostegno delle minacciate indipendenze. È tempo quindi di chiarire che cosa era in realtà la rivista araba di Cagliari, dandone un resoconto obiettivo del contenuto dei suoi numeri che non sono mai stati oggetto di una vera analisi politica imparziale. Alcuni studi ne hanno brevemente citata l'esistenza e ne hanno anche esaminate alcune parti; ma l'insieme del discorso non ha saputo collegare questa pubblicazione ad una vera e propria interpretazione politica generale.

L'unico studioso che ne ha data una valutazione da condividersi appare lo storico sardo Tito Orrù, il quale, nel 1958, non esitava ad affermare: «A mio avviso, ogni commento deve tener conto del programma di *el-Mostaqil*, che era quello di favorire lo sviluppo politico e culturale delle popolazioni nordafricane ed esser quindi il mezzo per affrettare l'indipendenza di quei popoli...». A questo riguardo va notato che la collezione completa del giornale esista in un solo esemplare conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, mentre una copia, non completa (a causa dell'alluvione), esiste presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Ed il riscontro puntuale dell'intero testo pubblicato appare fondamentale per meglio capire il significato e l'obiettivo politico di quel giornale arabo che era stampato

a Cagliari nell'ambito redazionale del periodico *L'avvenire di Sardegna*, di cui aveva lo stesso direttore, cioè Giovanni De Francesco. Qualcuno lo vuole "un po' voluto dal Cairoli", ma di questa relazione non vi sono prove certe e non sembra neppure pregiudizievole ad un giudizio positivo. Qualcun'altro lo considera l'espressione personale del suo fondatore Giovanni De Francesco, proprietario e direttore del giornale sardo, d'intesa con un gruppo di intellettuali e di industriali sardi e liguri. I particolari della redazione del giornale vanno ricordati, anche se le denunce francesi circa l'origine perversa e ufficiale della sua pubblicazione, non appaiono del tutto accettabili.

L'iniziativa non fu la sola a porre la Sardegna al centro degli interessi dell'Italia per la Tunisia, poiché a questo giornale in lingua araba dovevano seguire altri periodici orientati nella stessa difesa dell'indipendenza della Tunisia. A questi scopi si legarono anche altre pubblicazioni periodiche sarde, quali *La Medjedah* (dal 16 marzo al 6 agosto 1883), *L'Italia insulare* (1880) e altri ancora, che, con il maggior periodico sardo di allora, *L'Avvenire di Sardegna*, continuarono a sostenere la presenza e le attività degli italiani in Tunisia nell'auspicato pieno rispetto dell'indipendenza del Paese.

L'intera politica italiana non ebbe successo; la Tunisia divenne rapidamente una colonia della Francia, sotto l'etichetta del protettorato, e la storia parve dimenticarsi di queste vicende. Oggi però, rimane l'esigenza di meglio conoscere questi anni cruciali che dovevano concludersi per la Tunisia con la notte fonda del colonialismo e che servono a meglio capire una politica dell'Italia che certamente anticipava i tempi.

Romain H. Rrainero

APPELLO (traduzione italiana)

Ai popoli arabi per i quali la luna della fortuna della Nazione araba, dopo aver innalzato il suo vessillo in Oriente e in Occidente, era tramontata tra gli astri dell'erudizione e della scienza, ma tuttora risplende un ultimo bagliore della sua gloria passata che annuncia alle sue tenebre l'avvento del re della luce. Essa s'è destata dal suo sonno profondo, salda di fronte agli assalti di schiere di conquistatori e il suo spirito la dichiara la nobile Nazione che, un tempo, ha illuminato come il sole d'Oriente le tenebre delle terre d'Occidente. Le avversità e i rovesci del tempo insieme alla calamità dei vari fanatismi religiosi con i loro eccessi, avevano distrutto la sua antica grandezza che è andata scomparendo dalle pagine della sua storia, così non ci inganniamo quando stigmatizziamo i suoi sistemi di governo che reggono più di cento milioni di Arabi, stirpe di cui, nelle epoche passate, l'Europa ha riconosciuto i meriti e l'erudizione. La stampa araba non è in grado di combattere l'indolenza e la negligenza attuali, la sua voce è fioca ed è solo un sussurro, la sua spada è smussata e riposta nel fodero. Per questo le critiche alla politica dei governi arabi sono rare, si è giunti a trattarla come si fa con gli avvenimenti passati: li si osserva ma non ci capiscono più. Tuttavia noi riconosciamo i meriti della maggior parte di questi giornali che si sono messi, per quanto possibile, a rilevare questa carente situazione e a porvi rimedio. Ci siamo pertanto decisi a fondare un giornale arabo dal titolo *el-Mostaqil*, il quale ha visto la luce all'inizio di questo nuovo anno. Per gli indifferenti esso sarà un chiaro ammonitore, per gli smarriti un pungolo unificatore, esso percorrerà le distese dei paesi arabi e i loro deserti, facendo conoscere le situazioni e le vicende che li travagliano che esso desidera discutere civilmente e in modo soddisfacente. La sua imparzialità rifiuta l'odio dei fanatismi religiosi nella speranza di ridare vita allo spirito di fratellanza fra le fazioni e le correnti antagoniste. Dato che la libertà di pensiero è indispensabile e nello stesso tempo pericolosa abbiamo pensato di sta-



bilirci in un regno libero. La sua causa è affidata a una città nel centro del Mediterraneo, al fine di facilitare la diffusione delle sue idee tra le genti della verde Tunisi, di Tripoli d'Occidente e di Algeri e affinché esse si propaghino nei territori egiziani e siriani, sui quali il sole della civiltà e del progresso dell'Occidente è già sorto. Le porte di *el-Mostaqil* sono aperte a tutti,

qualunque sia la loro fede. Saranno benvenute tutte le corrispondenze che giungeranno riguardanti gli avvenimenti politici e finanziari degli Arabi e che si opporranno ai sistemi despotici e alle leggi confuse o improduttive. Esso pubblicherà di volta in volta notizie sui loro maggiori e notabili, riconoscendo i meriti degli uni e biasimando le malefatte degli altri.

el-Mostaqil viene pubblicato a Cagliari, città d'Italia, capitale della Sardegna; esce una volta alla settimana, il giorno di domenica. I suoi fondatori baderanno a pubblicizzarne gli insegnamenti e a farlo progredire nella speranza che il giornale cresca e abbia lunga vita. L'abbonamento sarà al minimo di un anno, al prezzo di 25 riyal tunisini o di 15 franchi, comprese le spese di spedizione. Può essere richiesta a Tunisi presso la Posta italiana e, per gli altri paesi, presso la direzione del giornale a Cagliari, Bastione S. Croce n. 3. Vorremmo poter ottenere il compiacimento e la solidarietà della gente e speriamo che essa possa guardare al nostro operato con favore e soddisfazione.

Cagliari, 27 Adar (marzo) 1880

el Mostaqil, 28 marzo 1880, N. 1

(Questo Appello è ristampato anche nel n. 2 e nel n. 4)

UN AIUTO IN CLASSE

Nella pagina di destra, in senso orario, tre testate ottocentesche indirizzate ai maestri: *Il risveglio educativo*, *Scuola italiana moderna* e *Guida dell'educatore*.

I GIORNALI PER INSEGNANTI

DOPO L'UNITÀ D'ITALIA, PER FARE GLI ITALIANI, OCCORREVA "MANDARLI A SCUOLA"

LA FABBRICA DEI MAESTRI

L'AUMENTO DELLA SCOLARIZZAZIONE MOSTRÒ COME IL PAESE NON FOSSE PREPARATO ALLE NUOVE SFIDE. NACQUERO COSÌ DECINE DI RIVISTE PER AIUTARE I NUOVI EDUCATORI

di *GIORGIO CHIOSSO*

Verso la metà del XIX secolo cominciarono a diffondersi un nuovo genere di pubblicistica: i giornali destinati ai maestri. Questa novità era il risultato di un doppio processo. Come era già accaduto in Inghilterra, in Francia e in Germania, anche da noi l'aumento della scolarizzazione infantile e adulta richiese un gran numero di maestri senza che ci fosse il tempo per prepararli.

I promotori della lotta contro l'ignoranza pensarono che la formula del "giornale pratico d'istruzione" potesse rappresentare uno strumento efficace attraverso cui colmare le lacune più vistose dei maestri, rendere un minimo omogenea una scuola che rifletteva realtà sociali e situazioni politiche molto differenziate e far cir-

colare notizie pedagogiche e informazioni ministeriali. Per "fare gli Italiani" bisognava prima "fare i maestri".

Come indicava l'impiego dell'aggettivo "pratico" i giornali per i maestri non si occupavano di "alta pedagogia", ma rispondevano ad aspettative concrete e a esigenze immediate della professione. Nella sezione didattica, la più cospicua e la più letta, erano presentati, distribuiti giorno per giorno, compiti e lezioni da proporre agli alunni: di lingua e di aritmetica (i problemi prevedevano spesso anche la soluzione) oltre a nozioni di storia, geografia e scienze, letture morali, dettati, modelli di corrispondenza. Lo scopo era di orientare e aiutare i maestri nel loro quotidiano lavoro.

Le annate dei giornali opportunamente conser-

vate costituivano una miniera di suggerimenti che si potevano utilizzare in ogni momento. Edmondo De Amicis ne *Il Romanzo di un maestro* ci presenta il protagonista che, a lume di candela, consulta i giornali via via accuratamente raccolti.

Tra il 1860 e il 1866 uscirono ben 35 giornali scolastici, ma soltanto poco più di una dozzina riuscirono a non rappresentare una fugace meteora e pochissimi ebbero una circolazione non solo municipalistica: *L'Educatore italiano* di Milano, *L'Amico delle scuole popolari* di Napoli e i torinesi *L'Istituto*, *La Guida del maestro elementare italiano* e *L'Osservatore scolastico*. Nell'agosto del 1863 uscì a Firenze anche il primo periodico per le maestre, *L'Educatrice italiana*, giornale per le scuole femminili e le famiglie.

Stando ai dati della monografia di Giuseppe Ottino sulla stampa periodica, nel 1873 i giornali scolastici stampavano settimanalmente quasi 21 mila copie. I maestri in servizio erano allora poco più di 45 mila e dunque usciva in media una copia ogni due insegnanti: una diffusione pressoché capillare.

Dall'artigianato all'imprenditoria editoriale. Gli animatori della prima stagione dei giornali



per maestri erano personalità dai profili diversi: studiosi e politici come Domenico Berti, poi ministro dell'Istruzione; letterati e giornalisti come Vincenzo De Castro; professori di pedagogia come Giuseppe Sacchi, Pietro Dazzi e Luisa Amalia Paladini, ma anche semplici maestri che mettevano a disposizione dei colleghi meno esperti la loro competenza didattica.

In questa fase aurorale *L'Istituto* rappresentò l'unico caso di giornale pubblicato da un vero e proprio editore (Paravia). Non era un caso: nell'ex capitale fin dagli anni Cinquanta si era sviluppata una rigogliosa editoria per la scuola. In tutti gli altri casi si trattava di iniziative animate da "società di insegnanti" ovvero gruppi di maestri tra loro

I GIORNALI PER INSEGNANTI

associati e interessati alla diffusione dei loro libri di testo allo scopo di creare una virtuosa sinergia tra pubblicistica e manualistica.

Una intuizione inizialmente gestita in forme artigianali che ben presto gli editori scolastici, fiutato l'affare, avrebbero sfruttato in prospettiva imprenditoriale. Soltanto Firenze e Milano, più tardi Roma, riuscirono a concorrere con Torino. Il peso dell'editoria fiorentina (Paggi-Bemporad per la scuola elementare, Barbèra, Le Monnier e Sansoni nell'istruzione secondaria) fu notevole, ma nel campo pubblicistico non riuscì a erodere la supremazia dei periodici torinesi. Nessun giornale seppe tenere il passo della *Guida dell'educatore*, il primo importante caso di rivista pedagogica, uscita tra il 1836 e il 1845, per iniziativa di Raffaello Lambruschini.

Dopo il 1870 a Milano si verificò, invece, non solo un progressivo incremento di testate scolastiche (fino a contarne 17 a fine secolo), ma un notevole salto di qualità. Le due riviste più note e antiche, *L'Educatore italiano* diretto da Ignazio Cantù e *Patria e famiglia* di Giuseppe Sacchi, lasciarono spazio a nuove esperienze editoriali che risentivano della visione ad ampio raggio dell'impegno editoriale e imprenditoriale di Sonzogno e Treves. Fu in questo contesto che prese fisionomia e trasse linfa *Il risveglio educativo* diretto da Guido Antonio Marcati. Avviato nel 1884, il foglio del

Marcati si presentò con una veste alquanto diversa rispetto agli altri giornali per maestri, associando ai tradizionali interessi didattici anche un forte impegno politico e rivendicativo (nel 1882 i maestri erano entrati a far parte del corpo elettorale). La categoria magistrale cominciava a far sentire la propria voce, contando sul fatto che le forze politiche, di destra e di sinistra, ambivano a ottenerne l'appoggio. Le società e le associazioni magistrali che, soprattutto dopo il 1870, si erano moltiplicate un po' dovunque con scopi anche di tutela nei confronti delle frequenti inadempienze dei Comuni, cominciarono da quel momento a diventare centri di elaborazione politico scolastica.

Ma *Il risveglio* (che uscì fino al 1901) fu esperienza importante non solo per i suoi contenuti, ma anche sul piano editoriale. Intorno al giornale

si costituì un vero e proprio polo produttivo con testi di pedagogia, letture per l'infanzia (il supplemento *Frugolino*), riviste per altre categorie di docenti (*La scuola secondaria italiana*). Le vicende del periodico milanese, associate ai fruttiferi investimenti pubblicitari della casa editrice Paravia a favore di numerose testate locali, dimostrarono che era maturo il tempo perché i giornali per i maestri potessero interessare i grandi editori.

A Palermo, fin dal 1886, Sandron si era impegnato nella pubblicazione de *L'Avvenire Educa-*



Qui sotto, Edmondo De Amicis. Nel suo *Il romanzo di un maestro*, il protagonista, al lume di candela, consulta i giornali accuratamente conservati. Nella pagina a fianco, il primo giornale al femminile: *Corriere delle maestre*.

tivo, una delle voci più interessanti e ambiziose della scuola nel Mezzogiorno. Nel 1889 a Torino Grato Scioldo avviò, in concorrenza con Paravia, *La scuola nazionale*, e nel 1895 Bemporad a sua volta diede vita a *La Rassegna scolastica*. Per restare a Milano, seguirono, a breve distanza, *Il Corriere delle maestre* nel 1897 per iniziativa di Antonio Vallardi e *Il Pensiero dei maestri* dell'editore Trevisini nel 1898. Paravia, desideroso di rafforzare il proprio peso nel sud dell'Italia, lanciò *La Gazzetta scolastica* di Napoli (già nel 1881 aveva promosso a Roma, e non più a Torino, un altro periodico importante, *Il nuovo educatore*).

Tutte voci significative sostenute da cospicue risorse finanziarie, capaci di assicurare un prodotto più ricco e vario di quello offerto dalle testate locali, destinate a un forte ri-dimensionamento e infine alla scomparsa.

Una stampa più impegnata per maestri più preparati. Nel 1890 sorse l'Associazione della stampa scolastica nazionale che aderì al Circolo dei giornalisti italiani. La decisione di dar vita al sodalizio rifletteva una realtà proiettata verso esperienze editoriali più ambiziose: un giornale non più solo didattico e associativo, ma fatto anche di notizie politiche, informazioni letterarie e di varia umanità.

A livello, almeno, delle élites magistrali si stava

consolidando la consapevolezza più specifica del ruolo del maestro e della funzione sociale della scuola. Ne sono indizi la lievitazione di una nuova generazione di insegnanti che, nati tra gli anni Settanta e Ottanta, frequentano a fine secolo la scuola normale, si iscrivono, i migliori, all'università (nel 1905 si apriranno, poi, le prime Scuole pedagogiche presso le Facoltà di Lettere), mentre si schiudono nuove prospettive di carriera con la diffusione della figura del direttore didattico. Grandi scrittori (da De Amicis a Serao) celebrano la forza civilizzatrice della scuola e ne denunciano, al tempo stesso, le lacune e la trascuratezza.

L'attività magistrale evolve gradualmente verso la professione intellettuale, coinvolgendo un numero sempre maggiore di donne: nel 1875-

1876 per la prima volta l'organico delle maestre superò quello dei maestri (con 23.818 donne contro 23.267 uomini). All'inizio del nuovo secolo le maestre rappresentavano ormai i due terzi di tutti gli insegnanti elementari in servizio (44.561 maestre a fronte dei 21.178 maestri).

Maestre e maestri si diletano di scrittura, praticano il giornalismo, si misurano con l'erudizione locale, migliorano le loro conoscenze scientifiche; insomma entrano a far parte della piccola intellettualità di provincia. Il giornale didattico-scolastico fatto in casa è ormai alle



spalle, le aspettative sono altre. Il punto di maturazione più significativo di questi cambiamenti fu l'uscita de *I Diritti della scuola*, il cui primo numero apparve alla vigilia del nuovo secolo, il 7 ottobre 1899.

Forte dell'esperienza del *Risveglio*, il Marcati, promotore e animatore anche del nuovo periodico, organizzò una società editoriale *ad hoc* e riunì in una sola pubblicazione contenuti molteplici così da offrire uno strumento informativo che stava a metà strada tra il giornale didattico e la rivista di larga divulgazione pedagogica e letteraria. Per raggiungere questo scopo si accaparrò firme prestigiose che sottrasse ad altre riviste, come Ida Baccini e Luigi Capuana per le rubriche di letture femminili e letterarie e Pietro Pasquali e Annibale Tona per la sezione didattica.

Pur in assenza del sostegno di un grande editore, *I Diritti* si mossero entro un'ottica di mercato assai avanzata, basata sui principi propri di qualsiasi attività

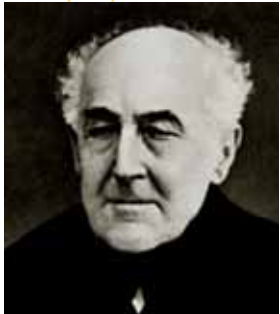
imprenditoriale: offrire un prodotto atteso dal pubblico, garantirne la qualità, metterlo sul mercato a un prezzo accessibile, battere la concorrenza.

Come il modello praticato da *I Diritti* – e analogo impianto ebbe il vallardiano *Corriere delle maestre* – segnasse la strada del futuro e, dunque, come fosse necessario darsi una solida organizzazione per resistere sul mercato è documentato dal fatto che gli ambienti cattolici bresciani, desiderosi di assicurare una vita dignitosa a una rivista magistrale (*Scuola Italiana Moderna*) in grado di rappresentare un contraltare alle voci laiche, dopo varie e stentate vicende si convinsero che l'impresa sarebbe stata possibile solo se si fosse creata una vera e propria (per quanto inizialmente modesta) casa editrice. A tal fine nel 1904 sorse La Scuola editrice.

Di qui in poi le grandi testate calamitarono gli interessi dei maestri e si verificò una graduale quanto inesorabile concentrazione di testate, con la scomparsa, in specie, di quei “giornali pratici d'istruzione” che avevano segnato per tanto tempo la vita magistrale.

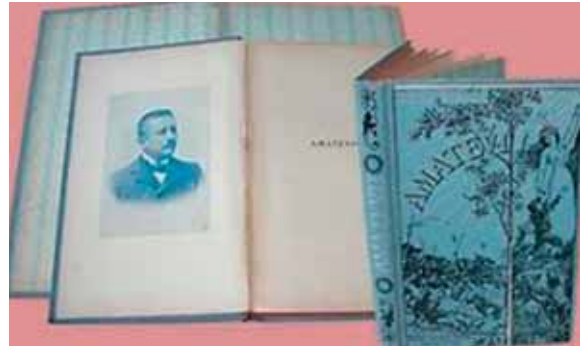
Neppure una rivista di notevole peso culturale e pedagogico come *La nostra scuola* (1913-1923) incoraggiata da Giuseppe Lombardo Radice, Giovanni Gentile e sostenuta inizialmente da Giuseppe Prezzolini, riuscì a indebolire le voci maggiori intorno alle quali si andò canalizzando ai primi del Novecento il mondo dei maestri: quelli di simpatie laiche e democratiche raccolti intorno a *I Diritti*, le maestre vicine al *Corriere*, gli insegnanti cattolici sotto la bandiera di *Scuola Italiana Moderna*.

Un comune destino: soccombere al fascismo. Un duro colpo alle poche testate didattiche arti-



I PROTAGONISTI

Nella pagina di sinistra, dall'alto, Luigi Capuana, Raffaello Lambruschini e Domenico Berti. Qui sotto, Vincenzo De Castro e, a destra, Guido Fabiani.



gianali residue giunse negli anni della guerra dalle restrizioni imposte, anche in campo editoriale e tipografico (per esempio con il contingentamento della carta). Al ritorno della pace lo scenario era ulteriormente semplificato, anche se le voci locali – ormai spente a livello di offerta didattica – continuarono fino agli anni del fascismo a restare vive come espressione dell'associazione magistrale e delle rivendicazioni professionali della categoria. Questa rigogliosa e varia presenza pubblicistica era destinata a sbriciolarsi nel breve spazio compreso tra il 1924 e il 1926. La conquista dei gior-

nali costituì infatti uno dei primi obiettivi del fascismo, e non mancarono analogie tra la strategia perseguita nel campo della stampa in generale e i rapporti tra fascismo, pubblicistica scolastica e associazionismo dei docenti.

I fascisti muovevano agli insegnanti e ai sodalizi che li rappresentavano l'accusa di essere prigionieri di interessi particolaristici e dunque condizionati dai ristretti orizzonti dei problemi di categoria (in specie di tipo rivendicativo) senza riuscire a innalzarsi a una visione "nazionale", come si diceva allora, della questione scolastica. Ma soprattutto lamentavano le loro mai nascoste simpatie per una visione politica spesso vicina al socialismo riformista e sicuramente schierata per una democrazia progressista. Per spezzare queste resistenze il fascismo si organizzò in duplice senso, dando vita a giornali appositamente creati per incidere sull'opinione pubblica magistrale e creando varie forme di condizionamento in modo da eliminare ogni voce di esplicito dissenso. In tal modo la libera stampa magistrale fu liquidata e sostituita dal conformismo del regime con i maestri costretti al silenzio.

Giorgio Chiosso

L'INDUSTRIA DELLA MODA
E MODA (1928-1941)

VESTIVAMO ALL'ITALIANA

IL GIORNALE DELLA FEDERAZIONE NAZIONALE
FASCISTA DELL'INDUSTRIA DELL'ABBIGLIAMENTO
NASCE COME BOLLETTINO TECNICO E DIVENTA
UN MENSILE PER LE SIGNORE DELL'ALTA SOCIETÀ

di MICHELE AVERSA



ARTISTI IN COPERTINA

In queste pagine, copertine della rivista. A sinistra (novembre 1929) e in alto a destra (ottobre 1933), l'illustratore è Mario Vignolo; qui a fianco (aprile 1937), l'illustrazione è di Ester Sormani.

«**U**na nuova rivista? Nuova... E vecchia. Nuova, come veste e scopi; vecchia, o almeno adulta, se si guarda alle sue origini. Infatti, l'*Industria della Moda* non è che la nostra *Rassegna dell'Abbigliamento*, nata dieci anni or sono piccolo bollettino che oggi perfeziona i suoi mezzi per soddisfare i nuovi e più complessi bisogni creati all'industria dalla sua crescente importanza e dalle maggiori responsabilità conferitele dall'ordinamento sindacale, privilegio e vanto dell'Italia fascista». Tali parole – risalenti al dicembre 1928 – introducono i lettori al primo numero de *L'Industria della Moda*, rivista tecnica della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria dell'Abbigliamento; quest'ultima era nata a Milano nel 1924 per riunire e tutelare sia le case di moda – che all'epoca dominavano il settore vestimentario italiano – sia i laboratori confezionisti, cioè le aziende dedite alla produzione di abbigliamento in serie.

Gli scopi del mensile – le cui redazioni si trovavano a Milano e Roma – sono delineati nell'editoriale sopracitato dal direttore Carmine Cialfi, che ricopriva anche il ruolo di segretario della Federazione: «Il carattere stesso della rivista, a chi l'osservi, dice chiaro che noi desideriamo fare di essa una fonte di informazioni e di idee per i produttori d'oggetti d'abbigliamento: di informazioni su tutto quanto riguarda l'industria e il commercio di tali oggetti sia in Italia che all'estero, e in particolare sui centri di produzione e di consumo, sulle materie prime, sulle dogane, sui trasporti, ecc.; di idee sulla tecnica e l'estetica della moda, sulla sua evoluzione, le sue tendenze, la sua organizzazione industriale, i suoi sistemi commerciali, il suo insegnamento professionale». Le dichiarazioni di Cialfi trovano piena corrispondenza nell'indice del primo numero,



comprendente cinque sezioni (abbigliamento femminile e maschile, abbigliamento nei mercati esteri, giurisprudenza del lavoro, imposte e tasse): tra i vari articoli – scritti da “addetti ai lavori” come il sarto per uomo Domenico Caraceni e il disegnatore di cravatte Nicky Chini – spiccano *L'industria della moda in Italia* e *Creazioni moderne di gusto antico*, firmati rispettivamente da Vittorio Montano e Mario Vigolo. Se l'autore del primo – direttore dell'esclusiva sartoria milanese Ventura nonché terzo presidente della Federazione dell'Abbigliamento – ribadisce come in Italia la questione della moda sia «un problema di organizzazione industriale e commerciale, oltre che di sensibilità artistica e di genialità creativa», all'interno del secondo l'illustratore e giornalista Vigolo disegna quattro

PUBBLICITÀ E AUTARCHIA

Publicità della lana autarchica
Lanital, prodotta da Snia
Viscosa (*Moda*, dicembre 1937).

figurini femminili ispirati ad altrettanti costumi storici. Così un morbido abito drappeggiato rievoca «le semplici tuniche» delle matrone romane, mentre un mantello in lamé d'oro si rifà «alle ricche toelette delle nostre belle castellane trecentesche». Dal 1928 in poi simili illustrazioni appaiono spesso sul periodico, documentando un esplicito favore per la ripresa di fogge del passato nella moda femminile attestato in Italia sin dagli inizi del XX secolo.

Al Rinascimento – epoca d'oro della moda italiana – e all'arte greco-romana guarda anche il futurista Thyacht (al secolo Ernesto Michahelles) per le sue proposte di abbigliamento femminile e maschile, pubblicate su *L'Industria della Moda* dal gennaio all'ottobre 1929: già inventore del vestito monopezzo denominato Tuta e di numerosi figurini per la *couturière* parigina Madeleine Vionnet, egli collabora infatti alla rivista con illustrazioni di abiti che traggono spunto tanto dal David di Andrea del Verrocchio quanto dalla statuaria antica. Sempre su *L'Industria della Moda* Thyacht propone poi disegni per abiti e accessori da uomo concepiti seguendo la via tracciata da Giacomo Balla nel 1914 con il manifesto *Il vestito antineutrale*: dai calzoncini corti sportivi battezzati con il nome di Femorali ai Cennatori, guanti bicolori per la guida dell'automobile, tali capi erano espressione di quella “moda solare” – ossia pratica, dinamica e giovanile – teorizzata dall'artista in un omonimo articolo edito sul numero di giugno. Al suo interno Thyacht afferma patriotticamente che «noi Italiani dell'Era Fascista dobbiamo avere il coraggio di creare un vestire italiano, che sia legato intimamente col nostro stesso paesaggio e che in esso risalti per gaiezza, e sia la nota di massima vitalità»; ciò lo porta poi a scagliarsi contro l'esterofilia imperan-



te in fatto di abbigliamento, esaltando nello specifico l'influenza del futurismo italiano sulla couture francese: «Vedete quel cappellino a spicchi irregolari di feltro, di paglia o di raso con una freccia metallica da un lato? Quello è un cappello futurista! Avrebbe potuto essere una novità italiana: è invece una realizzazione francese di idee venute originariamente dall'Italia». Non stupisce che le rivendicazioni di Thyacht abbiano trovato posto sul mensile della Federazione dell'Abbigliamento, sostenitore fin dal primo numero della moda italiana: se nel dicembre 1928 Domenico Caraceni celebrava infatti il successo internazionale degli abiti per signori made in Italy, sull'uscita di giugno 1929 la collega milanese Marta Palmer commenta così le sfilate delle sartorie d'alta moda femminile, tenutesi in aprile alla Fiera Campionaria: «Lo sfor-

zo dei sarti italiani è meraviglioso. Se qualche critico cieco non può comprendere la strada che percorriamo, non importa: il tempo ci darà ragione e la superba anima italiana, in un giorno che non credo tanto lontano, trionferà come in un passato che nessuno ci può negare, ma sul quale tutti hanno studiato e tanto copiato».

Pochi mesi dopo, nel novembre 1929, *L'Industria della Moda* cambia titolo diventando semplicemente *Moda*; la trasformazione porta con sé un mutamento della linea editoriale, volto a estendere il pubblico dei lettori e testimoniato da un annuncio della redazione che sancisce l'abbandono degli argomenti tecnici (cioè economici e legali) in favore di altri «su cui il fenomeno moda esercita la sua influenza»: arti figurative, letteratura, mondanità, spettacolo, arredamento d'interni ecc. Così, a poco più di un anno dalla sua nascita, il periodico assume un impianto simile a quello di eleganti riviste dell'epoca come *Lidel* e *Fantasie d'Italia*, destinate alle signore della nobiltà e dell'alta borghesia.

Anche con il nuovo assetto l'abbigliamento femminile resta il tema principale, declinato in una moltitudine di servizi spesso a cura dei disegnatori e cronisti di moda Mario Vigolo ed Ester Sormani: già attivi su *L'Industria della Moda*, Vigolo e Sormani popolano infatti copertine e pagine del periodico di aggraziati ed estrosi figurini fino al 1941, quando esso termina le sue pubblicazioni. Nel corso di più di dieci anni le manequin create dai due artisti sfilano ogni mese sulla loro passerella cartacea, indossando i vestiti che la “volubile dea” – ossia la moda secondo una definizione ricorrente all'interno della rivista – stabilisce in base a ciascuna occasione: scafandri per gli sport invernali, costumi e pigiami da spiaggia, sfarzosi abiti lunghi ecc. Dal punto di

vista stilistico i figurini di Vigolo esprimono un singolare ideale di femminilità, sospeso tra la robusta “donna italiana” vagheggiata dal regime fascista e la vamp hollywoodiana; il risultato è una glaciale sirena, il cui fascino androgino risulta accentuato dalle spalle possenti e squadrate. I disegni di Sormani mostrano invece caratteristiche differenti: oltre a utilizzare un tratto meno incisivo rispetto a quello del collega, in essi l'illustratrice dà vita infatti a donne più giovanili e rassicuranti, rese con garbata delicatezza.

Altri due giornalisti che dal 1930 collaborano in maniera continuativa a *Moda* sono Olindo Giacobbe ed Emidio Bissi: se il primo si occupa de *La vetrina del libraio* – cioè lo spazio mensile dedicato alla recensione di opere letterarie, con particolare riguardo verso autori vicini al fascismo come lo scrittore e critico d'arte Francesco Saporì – il secondo contribuisce al periodico con due diverse rubriche. Al periodo 1931-1934 è riferibile il ciclo di interventi umoristici illustrato da vignette autografe che, stando all'autore, aveva l'obiettivo «di far sorridere un poco tutte le nostre belle lettrici» mediante una leggera satira di costume; il 1935 vede invece Bissi inaugurare *La donna nell'arte moderna*, serie che per un anno ospita su *Moda* i ritratti femminili di dieci artisti italiani contemporanei (nove pittori e uno scultore). Questi ultimi – dal post-scapiagliato Guido Tallone ai novecentisti Anselmo Bucci e Francesco Messina – sono rappresentati sul mensile tramite immagini di signore e signorine altolocate, eseguite all'insegna di un elegante naturalismo molto apprezzato dalla buona società milanese degli anni Trenta. Effettivamente, scorrendo gli episodi de *La donna nell'arte moderna*, si trovano immortalate alcune fra le più note protagoniste della mondanità ambrosiana fra

DALL'ARTIGIANATO ALL'ARTE

Qui sotto, Edda Ciano fotografata da Ghitta Carell (febbraio 1937). A destra: in alto, la prima copertina della rivista; il David del Verrocchio ispira Thayah in tavola *Suggerimenti per l'estate* (febbraio-marzo 1929); tavola di Thayah per i Cennatori (agosto 1929). Sotto, la contessa Cina Raggio (bronzo di Francesco Messina, febbraio 1936).

LE RIVISTE DI SETTORE E LA LORO EVOLUZIONE

le due guerre, dalle sorelle Wally e Wanda Toscanini – figlie del direttore d'orchestra Arturo – alle contesse Nicoletta Visconti di Modrone Arrivabene e Beatrice Frigerio De Gasser, sostenitrici dei partigiani durante la Resistenza. Inoltre, fin dal 1930, le gentildonne che leggevano *Moda* potevano apparire sul periodico anche inviando le foto del loro matrimonio o posando come mannequin: persino Edda Ciano Mussolini si lascia conquistare da tale tendenza, come testimonia lo scatto risalente al febbraio 1937 nel quale la primogenita

del Duce gioca a fare l'indossatrice fasciata in un raffinato abito nero della sartoria Ventura.

In aggiunta all'arte figurativa il mensile riserva poi ampio spazio all'arredamento degli interni domestici; le due principali rubriche su questo argomento pubblicate in *Moda* sono *Note sulla casa* (1931) e *La casa nuova* (1932), a cura rispettivamente della "Vestale" e di Mary Tibaldi Chiesa.

Se dietro la prima giornalista si cela Lidia Morelli, autrice del saggio *La casa che vorrei avere* (Milano, Hoepli, 1931), la seconda era figlia di Eugenio Chiesa, deputato repubblicano esiliato da Mussolini per la sua opposizione al fascismo; al termine del secondo conflitto mondiale Tibaldi Chiesa avrebbe proseguito l'attività paterna



diventando la prima parlamentare repubblicana d'Italia. Lo spazio della "Vestale" si configura come una guida all'arredamento domestico, in cui Morelli propende per uno stile moderatamente moderno individuando nella linea Domus Nova una soluzione perfetta: essa era costituita infatti da mobili prodotti in serie per la media borghesia milanese, che l'architetto Gio Ponti aveva progettato ispirandosi al neoclassicismo lombardo d'inizio Ottocento. Un'impostazione molto diversa caratterizza invece *La casa*

nuova di Mary Tibaldi Chiesa, serie di colloqui con tre architetti nella quale la giornalista non elargisce consigli sull'interior design ma permette alle lettrici di conoscere teorie e opere degli intervistati, commentandole con viva partecipazione. I protagonisti della rubrica sono Piero Bottoni, Franco Albini ed Enrico Agostino Grifini, illustri esponenti di quel nascente razionalismo italiano che – guardando a maestri come Le Corbusier e Walter Gropius – si poneva l'obiettivo di rinnovare la cultura architettonica del Paese nel segno della modernità. Ecco quindi Tibaldi Chiesa elogiare i pratici mobili di Bottoni paragonandone gli originali accostamenti cromatici a tonalità musicali, o sottolineare come nei suoi Albini ami sperimentare materiali etero-



genei (masonite, linoleum, metallo ecc.). Per quanto riguarda il più anziano Griffini l'autrice si concentra invece sull'attività di divulgatore dei principi architettonici razionalisti, che egli portò avanti sia mediante articoli su riviste specializzate sia scrivendo libri. A Tibaldi Chiesa è forse da riferire anche la rubrica *Mobili moderni* (1932-1935), dedicata agli arredi di progettisti all'avanguardia quali Luigi Figini e Gino Pollini, Luciano Baldessari e Giancarlo Palanti.

Tornando alla moda, come già accennato il mensile promuove l'abbigliamento nazionale fin dallo scadere degli anni Venti, documentando le sfilate che le sartorie italiane tenevano in varie location – la Fiera Campionaria di Milano, Villa d'Este a Como e l'Hotel Excelsior di Venezia – e ospitando sulle sue pagine le loro creazioni. Ed è proprio allo scopo di favorire la nascita e lo sviluppo di una moda libera dall'influenza straniera che due anni più tardi Mussolini fonda a Torino un apposito Ente, incaricandolo di organizzare nel capoluogo piemontese rassegne per esibire al pubblico due volte l'anno (in prima-

vera e in autunno) il meglio della produzione vestimentaria nazionale. Il Duce scelse il capoluogo piemontese come sede dell'Ente e delle relative esposizioni perché la città era già stata teatro nello stesso anno della Mostra della Moda e dell'Ambientazione, allestita da un gruppo di giovani architetti razionalisti comprendente Umberto Cuzzi e Gino Levi Montalcini. Un'altra ragione che probabilmente spinse Mussolini a fare di Torino la capitale della moda nazionale fu la volontà di frenare le ambizioni del Consorzio

Industriale Mostre Abbigliamento (1929), nato a Milano con gli stessi obiettivi dell'Ente fascista ma ritenuto troppo sensibile all'influenza della couture francese.

Patrocinate dalla regina Elena di Savoia, le sei Mostre Nazionali della Moda (aprile 1933-ottobre 1935) furono ospitate nel parco del Valentino, all'interno di un preesistente edificio ampliato e modernizzato dal già citato Umberto Cuzzi: egli ne mascherò infatti la facciata neobarocca con un nitido muro color ocra, dotandolo inoltre di due ali laterali destinate a ospitare



LE RIVISTE DI SETTORE E LA LORO EVOLUZIONE

LA MODA IN MOSTRA

La facciata del Palazzo della Moda di Torino, progettato da Umberto Cuzzi (*Architettura*, giugno 1933).




gli stand dei soggetti espositori. Essi comprendevano sia le sartorie d'alta moda sia i laboratori per la produzione di vestiario in serie, così come le ditte tessili e i fabbricanti di accessori. Il periodico della Federazione dell'Abbigliamento segue con interesse le rassegne torinesi, dedicando loro numerosi articoli volti a metterne in luce gli aspetti più rilevanti: durante la seconda fu lanciata per esempio la Cartella Ufficiale dei Colori, creata per fornire ogni stagione agli operatori del settore abbigliamento gamme cromatiche standard, con appositi nomi italiani diversi da quelli stranieri. La propaganda di governo relativa al "vestire italianamente" – cioè con abiti ideati e prodotti da maestranze nazionali – aumentò nella seconda metà degli anni Trenta, quando con l'avvento dell'autarchia l'Ente della Moda emanò etichette quali la Marca di Garanzia e il marchio Texorit, che per legge dovevano contrassegnare i vestiti e i filati prodotti in Italia; fra

questi ultimi, oltre alla canapa e all'orbace, spiccava il Lanital, fibra ricavata dalla caseina a cui il fondatore del futurismo Filippo Tommaso Marinetti dedicò persino una poesia.

Nonostante le enfatiche affermazioni sulla necessità di estendere il primato della moda italiana all'estero, riportate sulla rivista nell'estate 1940 in occasione della Mostra dell'Abbigliamento Autarchico di Torino, le relazioni preparatorie di un convegno nazionale che avrebbe dovuto concludere l'evento dimostrano che molti operatori del settore non ritenevano l'autarchia ad oltranza dell'Ente mussoliniano (e i suoi inefficaci marchi) la strategia migliore per lo sviluppo di uno stile italiano nel vestire. All'organismo – risorto nel dopoguerra e attivo fino al 1977 – va comunque riconosciuto il merito di aver istituzionalizzato per la prima volta il sistema moda italiano, gettando le basi per la sua affermazione mondiale a partire dagli anni Cinquanta.

La vicenda editoriale del mensile della Federazione dell'Abbigliamento si conclude invece nel 1941, quando il Duce designa come mensile ufficiale dell'alta moda italiana il periodico *Bellezza*, pubblicato per oltre vent'anni prima a Torino e poi a Milano: alla redazione di *Moda* non resta quindi che congedarsi «dalla fedele e affezionata schiera delle sue lettrici», salutando «con commosso affetto quelli che le furono compagni sin dalla vigilia».

Michele Aversa



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



UNA GUIDA

In basso, il catalogo del Fondo Fabbri: *La biblioteca perduta di Luigi Fabbri* (Bologna, Bononia University Press, 2015).

PATRIMONI SALVATI

LA BIBLIOTECA DI LIBRI E RARI OPUSCOLI DI LUIGI FABBRI

L'ANARCHIA NEI LIBRI

LA COLLEZIONE DEL MAESTRO-GIORNALISTA CHE FONDÒ IL QUINDICINALE *IL PENSIERO* E MORÌ IN ESILIO IN FUGA DAL FASCISMO. ORA CONSULTABILE A IMOLA AL CENTRO STUDI STORIA DEL LAVORO

di ANTONIO CASTRONUOVO

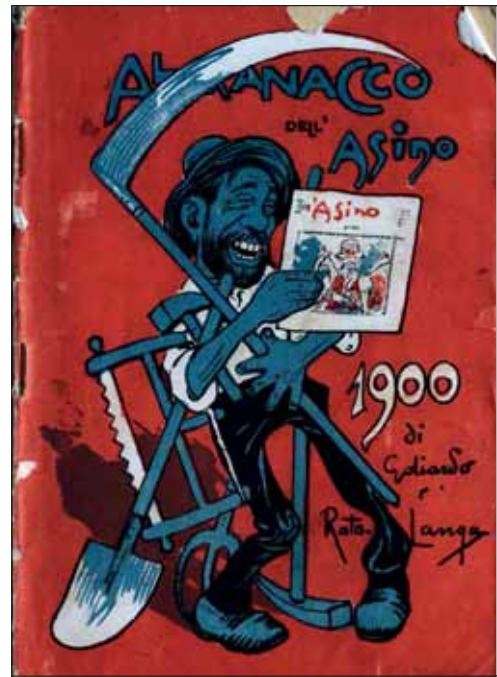
Per chi non conosce la storia del movimento anarchico italiano, il nome di Luigi Fabbri suona insignificante: e invece ne fu figura di punta. Nato a Fabriano nel 1877, lavorò come maestro elementare e si avvicinò presto al movimento, diventandone esponente di rilievo. Fondò il quindicinale *Il Pensiero*, rimarchevole strumento di idee progressiste, sindacali e anticlericali di inizio Novecento. Ma fu collaboratore di molte altre testate che all'epoca esprimevano il libero pensiero, producendo articoli e polemiche sempre caratterizzati da una prosa pacata e meditata. Il

fulcro del suo pensiero – in armonia con quello di Errico Malatesta – era la necessità di diffondere tra le classi subalterne, come massimo strumento di soluzione della questione sociale, l'ideale anarchico, che non doveva, secondo lui, asserragliarsi in uno sterile isolamento: strategia che ha storicamente condannato il pensiero anarchico alla marginalità. Intanto il fascismo, giunto al potere, prese anche piede all'interno della società italiana e, quando cominciò a pretendere da chi aveva funzioni pubbliche – insegnanti compresi – l'atto di sottomissione mediante una dichiarazione di fedeltà al regime, Fabbri semplicemente negò,



Goliardo e Rata-Langa, *Almanacco dell'Asino 1900* (satirico e anticlericale). I nomi degli autori sono pseudonimi dei due direttori: Guido Podrecca e Gabriele Galantara. Sotto, *Riflessioni di un operaio ovvero La libera unione*, Pisa, Tipografia Valenti, 1892. Redatto da anonimo che si firma "Teresa". Questa del Fondo Fabbri è la sola copia nota in Italia.

perse il lavoro e fu costretto all'esilio. Alla fine del 1926 espatriò prima in Svizzera e Francia, poi nel 1929 partì per l'Uruguay e nella capitale Montevideo morì nel 1935, a 58 anni, per un'ulcera gastrica (ottime biografie di Fabbri sono i lunghi lemmi a lui dedicati dal *Dizionario biografico degli anarchici italiani* edito dalla Biblioteca Franco Serantini, e dal rinomato *Dizionario biografico degli Italiani* dell'Istituto Treccani). Se Fabbri ebbe un'esistenza decisamente movimentata, altrettanto avventurosa è la vicenda della sua preziosa biblioteca, nata dal fatto che, occupandosi di recensioni, gli giungevano con regolarità i libri di "area". Come fa ogni buon bibliofilo, egli conservava ogni cosa che gli giungeva e costituì, pian piano, una collezione che, specializzata sul tema libertario, costituisce oggi un esempio quasi unico di privata collezione anarchica in Italia. Quella biblioteca – o meglio quel che ne resta – è stata oggi acquisita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Imola, che le ha fornito un'adeguata sistemazione inserendola tra le raccolte del Centro Studi Storia del Lavoro. Come membro del consiglio scientifico del Centro posso nutrire un pizzico di orgoglio per aver votato anche io "sì" all'acquisizione del fondo, ma il merito della stuzzicante, forse anche esaltante, avventura del ritrovamento va a Massimo Ortalli, uno dei responsabili dell'Archivio Storico della Federazione Anarchica Italiana (che dopo alcuni anni di permanenza a Pisa presso la Biblioteca Franco Serantini è stato trasferito nella città di Imola), studioso e collezionista del movimento anarchico italiano: se oggi il fondo Fabbri è riunito, catalogato e anche a disposizione del pubblico, si deve a



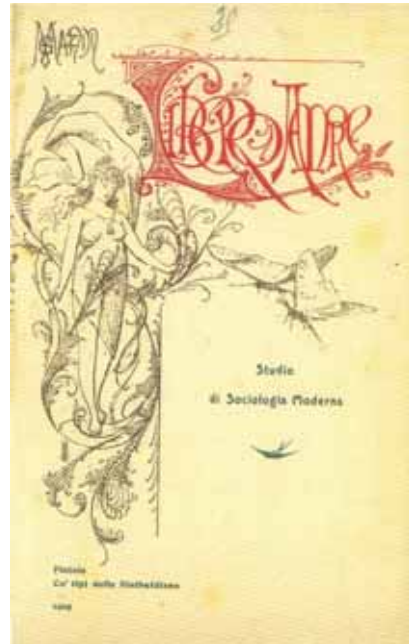
lui. È stato anche pubblicato nel 2015 dalla Bohnia University Press, a cura dello stesso Ortalli, il catalogo della collezione: *La biblioteca perduta di Luigi Fabbri. Mille titoli di editoria sociale (1871-1926)*.

Ma ecco la vicenda, che per un qualunque bibliofilo assume di certo i caratteri di un'avventura tormentata, ma elettrizzante. Tutto ebbe inizio quando il proprietario della biblioteca, dovendo clandestinamente espatriare nel 1926, volle affidare la massa dei libri e opuscoli, affinché li custodisse, all'avvocato Torquato

Giuseppe Manzini, *Libero amore*. Pistoia, Sinibuldiana, 1905. Questo libretto di tema scabroso fu scritto dal padre della scrittrice Gianna Manzini. Il Fondo Fabbri conserva la seconda copia nota in Italia. Sotto, *Come avverrà l'anarchia*: opuscolo la cui unica copia è nel fondo Fabbri. Una firma autografa attesta che l'autore è lo stesso Luigi Fabbri.

entrò in ballo l'Università di Bologna, che pochi mesi dopo (all'inizio del 1954) acquistò le carte e le collocò come Fondo Fabbri presso la biblioteca dell'Archiginnasio della città felsinea. A questa acquisizione seguì in un secondo momento la donazione, da parte di Luce, di ulteriori materiali. Questa porzione residua della collezione Fabbri consiste oggi di alcune migliaia di numeri bibliografici, materiale di assoluto pregio e grande rarità a disposizione degli studiosi. E di nuovo la vicenda di quei libri sembrò conclusa: tutto ciò che di Fabbri si era salvato dalla guerra e dai saccheggi era ora in mani pubbliche sicure. Ma anche adesso, e di nuovo incredibilmente, la realtà era diversa.

È in questo passaggio della vicenda che entra in ballo Massimo Ortalli, guidato dal suo fiuto e dalla grande sensibilità di collezionista di materiali dell'anarchismo italiano. Nei primi anni Novanta Luce Fabbri venne di nuovo in Italia e manifestò il desiderio di recarsi a Santa Sofia per rivedere gli amici Nanni. Intanto Ortalli era entrato per vie laterali in rapporti amichevoli con Luce e in quell'occasione si offrì di accompagnarla nella cittadina romagnola. A casa Nanni non fu per lui difficile accorgersi che la ben fornita libreria di casa custodiva migliaia di volumi, e mescolati tra questi c'erano centinaia di libri e opuscoli di soggetto anarchico e socialista. Fu subito chiaro che buona parte dell'antica collezione di Nanni si era salvata ed era stata mescolata, forse inconsapevolmente, alla biblioteca di casa. La cosa finì nel silenzio, se non fosse che il vero bibliofilo è un tale che "non molla". Passarono gli anni, e nel 2013 Ortalli decise di contattare ancora i Nanni, che gli misero a disposizione la schedatura dei libri di casa, dalla quale fu infine evidente che un numero assai consisten-



CONSULENTE DEI QUOTIDIANI

Sotto, Luisa Michel, *La Comune*, Milano, Casa Ed. Sociale, 1922. A destra, Filippo Daudet, *Profumi maledetti*, Roma, Ed. di "Fede"!, 1924; Max Nettau, Miguel A. Bakunin, *Un esbozo biografico*, Grupo Ricardo Flores Magon, 1925. sotto, Errico Malatesta, *Al caffè. Conversazioni sull'anarchismo*, Bologna, Ed. di "Volontà", 1922.

PATRIMONI SALVATI

te della collezione di Fabbri, mescolandosi ai libri di una privata biblioteca, si era salvata. Invece di tentare l'acquisto "interessato" del bibliofilo, mirando ad acquisire i pezzi che mancavano alla sua personale collezione, Ortalli fece di meglio: coinvolse una istituzione di prestigio, la Fondazione Cassa di Risparmio di Imola, che formulò, mediante il suo Centro Studi Storia del Lavoro, un'offerta. Gli eredi Nanni accettarono e oggi un ampio corpus della collezione Fabbri è entrato a far parte del patrimonio librario dell'istituto imolese.

Si tratta di un fondo riguardante la storia e il pensiero dell'anarchismo, del socialismo, del sindacalismo e del comunismo internazionale, anche mediante alcuni pezzi di diretto tenore letterario. Il suo carattere internazionale è provato dal fatto che circa la metà delle edizioni presenti furono pubblicate all'estero, presso stampatori o piccole case editrici espressione della diaspora del movimento. La consistenza è di circa mille pezzi, suddivisi tra libri, opuscoli, estratti e miscellanee, che coprono un arco cronologico che dal tardo Ottocento si distende fino al 1926, anno in cui Fabbri lasciò l'Italia e cessò di incrementare la collezione.

Molti gli autori rappresentati, e alcuni in consistente numero di pezzi. Tra questi, i classici Proudhon, Kropotkin, Sorel, Malatesta, Filippo Turati e Claudio Treves, ma anche nomi più vicini alla biografia di Fabbri, come quel Pietro Gori che fu assiduo collaboratore de

IL VALORE DEL FONDO STA SOPRATTUTTO NELLA RARITÀ DEL MATERIALE E NELLA PRESENZA DI ALMENO UNA DECINA DI OPUSCOLI CHE VI APPAIONO IN COPIA UNICA, VALE A DIRE NON REPERIBILI IN NESSUN'ALTRA COLLEZIONE

Il Pensiero e del quale il fondo conserva circa trenta titoli. Non mancano ovviamente gli scritti

– circa una ventina – dello stesso Fabbri, presente con molti opuscoli, che si attestano al massimo sulle cinquanta pagine, ma anche con le voluminose opere *Generazione cosciente* (edita da Il Pensiero di Firenze nel 1914) e *Dittatura e rivoluzione* (edita da Bitelli ad Ancona nel 1921; presente anche nella traduzione argentina *Dictadura y revolución* pubblicata dall'Editorial Argonauta di Buenos Aires nel 1923). Il valore del fondo, sul piano meramente bibliofilo, va soprattutto misurato sull'assidua rarità del materiale e sulla presenza di una decina di opuscoli che vi appaiono in copia unica, vale a dire non reperi-

bili in nessun'altra collezione (tra questi l'opuscolo anonimo *Come avverrà l'anarchia* pubblicato dal Circolo Libertario Studi Sociali di





Rimini nel 1898, che Fabbri attribuisce a se stesso con una nota autografa).

La prefazione di Ortalli al citato catalogo del fondo costituisce una eccellente guida all'individuazione non solo degli autori, ma anche delle tematiche (come quelle ben rappresentate dell'anticlericalismo e del libero pensiero) e delle rare collane editoriali presenti, tra cui le milanesi Edizioni dell'Avanti! e della rivista *Critica Sociale* di Turati, quelle dell'editore francese Stock e i materiali di studio della Escuela Moderna di Barcellona. Le traversie di quest'ultimo istituto, diretto dal pedagogista libertario Francisco Ferrer, meritano una pausa, utile anche a segnalare il valore delle sue pubblicazioni. Fucilato dopo i moti di Barcellona del 1909 con l'ingiusta accusa di averli fomentati, la vera ragione della condanna di Ferrer era stata proprio la creazione

dell'Escuela che, forte di migliaia di allievi, mirava a scalzare il monopolio del clero nel sistema dell'istruzione pubblica. Le pubblicazioni dell'Escuela furono giudicate travianti per una gioventù destinata alle sole verità governative e ciò, oltre a renderle di buon valore storico, ne garantisce anche la massima rarità: perché tutto ciò che non aggrada ai regimi viene di norma fatto sparire. Oggi i materiali dell'Escuela sono in buona parte consultabili nello straordinario fondo di Luigi Fabbri, una perla per i bibliofili e per gli studiosi dei movimenti politici.

Antonio Castronuovo



Ringrazio la Fondazione Cassa di Risparmio di Imola per la concessione delle immagini e Massimo Ortalli per la consulenza storica relativa al Fondo Fabbri.

DAL PENNELLO DI VELLANI MARCHI

A destra, Cesarino Branduani,
libraio di Hoepli e giurato, 1949, e Filippo De Pisis, 1946.
Sotto, Giorgio De Chirico, 1941.

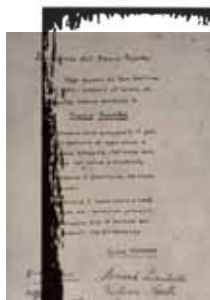
I CAPOLAVORI DEL BAGUTTA

IL PRIMO PREMIO
LETTERARIO NATO IN ITALIA

ARTISTI CONVIVIALI

QUANDO UN GRUPPO DI SCRITTORI E ARTISTI,
IN UN RISTORANTE MILANESE, SCRISSERO
IL REGOLAMENTO CHE DIEDE VITA A QUALCOSA,
FINO AD ALLORA, "TIPICAMENTE FRANCESE"

di ANDREA KERBAKER



I FONDATORI

Il documento
di fondazione, redatto
nel novembre 1927
da Adolfo Franci.
A fianco, gli undici
fondatori ritratti
dal pittore Mario
Vellani Marchi.



E pensare che è iniziato tutto quasi per gioco. Una sera nebbiosa di novembre, a Milano, nel 1927; un gruppo di giovani che oggi si definirebbero intellettuali, ma allora si chiamavano semplicemente artisti, gente di molte idee, buone ambizioni, nessun soldo in tasca; una cena alla trattoria Bagutta, aperta da poco nella via omonima da un proprietario di origini toscane trapiantato a Milano, certo Pepori, ospitale, incessante fornitore di buoni piatti a buoni prezzi.

Quella sera, lì a Bagutta, sono in undici. C'è Orio Vergani, ventinovenne giornalista già al *Corriere della Sera*, dove scrive di cronaca culturale e mille altri argomenti; c'è Paolo Monelli, un autore oggi dimenticato, ma autore di almeno un libro di ottima fama, *Le scarpe al sole*; c'è uno scrittore di origine bolognese, trentacinque anni, fisico impo-



nente, Riccardo Bacchelli, che non è ancora quello del *Mulino del Po*, ma ha già alle spalle numerosi romanzi di buona e ottima qualità. C'è un artista, Mario Vellani Marchi, che fisserà quel consesso in una tavola poi riprodotta mille volte, dove i giudici sono ritratti come all'ultima cena: in mezzo il monumentale Bacchelli, gli altri a gruppetti, proprio come gli apostoli del cenacolo

di Leonardo; e pazienza se per fare 13 ne mancherebbero due, la perfezione non è di questo mondo, e certamente non del Bagutta.

Comincia quasi per gioco, con i giurati che scrivono il regolamento su un foglio di carta qualsiasi (tre punti per un totale di dieci righe, quanto basta e basterà per settantacinque anni), si tassano di cento lire a testa (chissà dove le trovano, poveri in canna come sono) per finanziare la prima edizione ed escono ilari sotto la pioggia. Agli amici che

EDIZIONI "SPECIALI"

Qui sotto, Paolo Monelli, giurato, tra gli 11 fondatori, 1928.

Nella pagina di destra: sopra, Antonio Baldini, scrittore, vince un'edizione speciale del premio dedicato alla pasta, 1950; sotto, Giuseppe D'Ors, critico d'arte, 1950.

I CAPOLAVORI DEL BAGUTTA

chiedono «Cos'avete combinato stasera?», rispondono «Abbiamo fondato un premio letterario», e gli interlocutori li guardano stupefatti, perché allora in Italia di premi letterari non ce n'è neppure uno, è una cosa da francesi, e quindi l'idea è proprio inedita. E infatti, ancora oggi, se vi capita di leggere da qualche parte che Bagutta è il primo premio letterario italiano, è la pura verità.

Comincia per gioco e per gioco va avanti, con il primo riconoscimento che viene assegnato a un bravo letterato, Giovan Battista Angioletti, e poi si procede con riunioni informali, sempre tenute alla tavola della trattoria, dove gli undici mangiano, bevono, si divertono e discutono di libri. E che titoli, mamma mia, se uno dei primi premi, quello del 1932, va a un ingegnere sconosciutissimo ai più che ha scritto un paio di romanzi letti da nessuno - ma dai baguttiani sì, e li hanno molto amati. L'ingegnere risponde al nome di Carlo Emilio Gadda, il libro è *La madonna dei filosofi*; per ricevere un altro premio l'autore, snobbato dal mondo con suo gran dispetto, dovrà pazientare una trentina d'anni.

Gli altri premiati hanno forse minore blasone internazionale, ma non sono certo dei minori: ci sono Giovanni Comisso, Vincenzo Cardarelli o Leonida Répaci, tutti di gran penna, perché Bagutta sarà anche un gioco quasi senza regole, ma per quei giurati la qualità è sacra, e guai a chi non la sa riconoscere.

Comincia per gioco, e come tutti i giochi veri ha l'aria ludica ma non troppo. E così quando, in quel clima di regime, certi suggerimenti da parte della politica fascista si fanno troppo insistenti, i giurati si guardano negli occhi: «Vogliamo davvero un premio in orbace, con il podestà che presenza in camicia nera e tutti quegli orpelli che a



noi non garbano proprio?». Nossignori, *another cup of tea*, direbbero gli inglesi. E allora, arimortis, il gioco si autosospende, si riprenderà quando ce ne saranno le condizioni; e ci piacerebbe capire quanti degli intellettuali che dopo la guerra sono passati alla storia dell'antifascismo militante avrebbero preso una decisione simile, sotto il regime imperante a suon di olio di ricino e manganelli.

Così si riprende nel 1947; ovviamente, nel frattempo la giuria è piuttosto cambiata. Bacchelli e



Vergani ci sono ancora, ci mancherebbe, ma accanto, ecco gli innesti di nuovi giornalisti e scrittori, e anche personaggi di quella che oggi chiamiamo la società civile: per esempio, un libraio come Cesarino Branduani, mitico nume tutelare della Hoepli, o un bibliofilo come Marino Parenti, uno che scova edizioni rare negli anfratti più strani e, tra una riunione e l'altra, va compilando la più grande bibliografia delle lettere italiane, che sfortunatamente non andrà oltre le prime lettere dell'alfabeto.

Nuovi giurati, nuove professioni, ma ancora lo stesso clima, tra i giurati e anche fuori, con quella informalità che continua a caratterizzare le riunioni. E così un candidato alla vittoria che ancora non sa se verrà selezionato può permettersi di scrivere a un giurato, Branduani, in questi termini: «Caro Cesarino, fammi una piccola confidenza destinata a restare fra me e te: questo famoso Bagutta lo rinviava solo per non darmelo? O cos'altro c'è sotto?... Ora, se tu mi dici: il Bagutta quest'anno non si dà; oppure: si dà, ma non a te, io ti prometto di serbare il segreto». Il mittente scrive da via Solferino, si chiama Indro Montanelli, ed effettivamente vincerà il premio in quel 1951 con uno dei suoi mitici libri di ri-

tratti, *Pantheon minore*.

È cominciato per gioco, per gioco continua. Mentre altri premi nati sotto stelle diverse, pieni di sussiego, varano cinque ufficiali, all'ombra delle quali si combattono lotte senza quartiere, la giuria di Bagutta continua le sue riunioni davanti a piatti di pasta (monumentali quelli di Bacchelli, riferiscono unanimi le cronache) anche se ormai i suoi componenti sono signori per lo più di mezza età, tutti variamente affermati, come lo sono i premiati, dove passa tutta la migliore produzione letteraria di quegli anni. Ecco Vitaliano Brancati con *Il bell'Antonio*, Alfonso Gatto con *La forza degli occhi*, Italo Calvino non ancora



C'ERANO PROPRIO TUTTI

Qui a fianco, Giuseppe Ungaretti, Curzio Malaparte, Indro Montanelli, Guido Piovene e Fausto Coppi. Sotto, Eugenio Montale e la ballerina Yvette Chauviré, *étoile* dell'Opéra di Parigi.



quarantenne con i suoi *Racconti*... Per tutti, oltre al riconoscimento, una tavola firmata dall'inconfondibile, amabile tratto di Vellani Marchi, che riunione dopo riunione va anche immortalando altri ospiti della trattoria, da Fausto Coppi sceso per un istante dalla sua bicicletta a Filippo De Pisis o alla prima ballerina dell'Opéra di Parigi, Yvette Chauviré. Sono in

massima parte personaggi del mondo culturale; ogni tanto ci può scappare qualche imprenditore, tra quelli che finanziano il premio; politici no, nessuno, mai; con quella tipica idiosincrasia dei giurati per i signori che a Milano abitano a Palazzo Marino. Per carità, niente in contrario, ora che il fascismo è sparito; ma più se ne stanno distanti, meglio si sta. Nel frattempo, quei ritratti di Vellani Marchi vengono appesi, uno dopo l'altro, sulle pareti della trattoria, che diventano una specie di galleria d'arte,

per i gridolini d'ammirazione dei turisti stranieri. Il gioco prosegue anche nei difficili tardi anni Sessanta e Settanta, quando neppure i premi letterari sono immuni dalla contestazione, anche da parte di letterati serissimi, che rifiutano il concetto stesso di competizione. Orio Vergani non c'è più, è morto giovane nel 1960, ma lo ha sostituito suo figlio Guido, Guidone per gli amici, appena venticinquenne – ma che importa, lui alle riunioni c'è sempre andato, per accompagnare il padre, l'avvicendamento avviene con una natu-

ralezza che neanche nelle famiglie reali. Con lui, con altri giurati che si chiamano Eugenio Montale, Giuliano Gramigna o Giulio Nascimbene, Bagutta va avanti imperterrito, nello stesso clima impermeabile alle intemperie esterne. L'unica assenza di rilievo che si può rilevare in quegli anni, riguarda un vincitore refrattario ai premi in generale (è il solo, a mia memoria, che rifiutasse qualunque genere di presentazione sulle alette dei libri), Tommaso Landolfi, che vince con *Rien va*, ma non si presenta alla premiazione e invia un telegramma: «Deploro mia assenza», documento che non è più agli atti, ed è un peccato, perché avrebbe meritato un premio a parte per la capacità di interpretare lo



spirito baguttiano.

E poi, e poi, ci sono nuove giurie e nuovi presidenti, Mario Soldati che arriva dalla sua Torino o da Tellerio e, concluse libagioni e discussioni letterarie, trattiene alcuni giurati per l'intero pomeriggio, impegnandoli in interminabili partite di scopone. Più tardi Emilio Tadini, l'Emilio, del quale tutti ricordano le grandi risate, con alcuni dei giurati storici di quella presidenza, Peppo Pontiggia e Dario Del Corno; infine Giovanni Raboni, che però fa in tempo a rimanere troppi



pochi anni, portato via così presto alla poesia italiana. I premiati, è quasi inutile menzionarli: scorro l'elenco e mi accorgo che non c'è un letterato di primo piano che manchi all'appello. Nel triennio tra l'82 e l'84, per esempio, si succedono Vittorio Sereni, Giorgio Bassani e Natalia Ginzburg.

Gli anni scorrono, le giurie si alternano, passiamo anche il giro di boa del millennio. E così arriviamo all'ultimo decennio con una squadra per molti versi nuova, aperta alle donne (udite, udite!), anzi validamente capitanata da una di loro, Isabella Bossi Fedrigotti, e una giuria piuttosto varia, da un filosofo come Umberto Galimberti a un poeta come Mario Santagostini, dove un nuovo giovane Vergani, Orio jr, ha preso il posto di Guidone. Una squadra che di quelle che l'hanno preceduta ha ereditato le idee e lo spirito, e infatti continua con quel criterio giocoso, dove le stelle polari sono due sole, l'indipendenza della giuria e la qualità dei libri in lizza. Su questo aspetto, a volte, si scatenano discussioni memorabili, ma quale gioco è indenne da discussioni? L'importante è che alla fine, scorrendo la lista dei premiati, anche per questi ultimi dieci anni si

trovi la qualità di quelli precedenti. Ma i giochi, si sa, sono fragili, rischiano di rompersi, soprattutto dopo una certa età. Così, un brutto giorno della primavera di questo 2016, l'ultimo dei Pepori, nipote del fondatore della trattoria, ci dice: «Scusate signori, non ce la facciamo più: il ristorante chiude». Ci guardiamo in faccia sgomenti: e ora? Possibile che il gioco si rompa? Andiamo anche a consultarci da Francesco Micheli, l'imprenditore che da vent'anni finanzia il cospicuo riconoscimento del vincitore senza chiedere nulla in cambio, per pura generosità e simpatia verso il premio e quello che rappresenta. Siamo nei suoi uffici, in via



Giovannino De Grassi. Micheli ci guarda, ci ascolta concentrato. «E perché non venite qui?», propone semplice. «Davvero?». Davvero. E così da qualche mese, a ristorante chiuso, la giuria ha potuto continuare a riunirsi sotto il nuovo tetto, all'insegna della medesima ospitalità. E lì, per la prima volta all'inizio dell'anno prossimo si terrà la cerimonia di premiazione. Festeggeremo così i nostri 90 anni; con l'energia e la felicità di chi ha ancora voglia di giocare.

Andrea Kerbaker

L'UOMO CHE APPARECCHIÒ LA TAVOLA CON UN TRICOLORE

A destra, centro pagina, l'unico ritratto fotografico di Pellegrino Artusi, allegato alla 13ª edizione (1909). Sopra, caricatura inserita nella *Intervista in ritardo a... Pellegrino Artusi, La Stampa* (7-6-1962). Le foto sono tratte dal Catalogo della mostra *Pellegrino Artusi e l'Unità d'Italia in cucina*, a cura del Comune di Forlimpopoli.

CASI LETTERARI

LA SCIENZA IN CUCINA DI PELLEGRINO ARTUSI OVVERO LA RICETTA DI UN LONG SELLER

L'ITALIA UNITA (IN CUCINA)

È SOPRAVVISSUTO A TUTTI I CAMBIAMENTI DELLA SOCIETÀ ITALIANA, ALLE PRIVAZIONI DI DUE GUERRE, A CRITICHE FEROCI E ALLA CONCORRENZA DI ALTRI TESTI SACRI. ECCO COME E PERCHÉ

di SILVIA MORGANA

Nel 1931 Alfredo Panzini, mettendo a registro la voce Artusi nel suo *Dizionario moderno*, commentava: «Artusi: per antonomasia libro di cucina. Che gloria! Il libro che diventa nome! A quanti letterati toccò tale sorte? [...]». In quell'anno *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, pubblicato a Firenze nel 1891 dal settantenne Pellegrino Artusi, aveva ormai raggiunto la 32esima edizione e anche Panzini ne doveva decretare il successo e la popolarità. Una popolarità di incredibile durata, perché ancora oggi l'Artusi è l'unico libro di cucina ottocentesco «che – continuativamente – si stampa, si vende, si compra, si usa» (Montanari). Ed è ormai riconosciuto come uno dei primi bestseller dell'Italia unita, e insieme a *Cuore* e a *Pinocchio*

uno dei «libri che hanno fatto gli Italiani» (Osola): «Nel fervido dilatarsi di ricette, dalle 475 della prima edizione (Firenze 1891) alle 790 della tredicesima edizione (Firenze 1909), la *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi è stato il breviario di sapienza e di arte culinaria, di lingua e di memorie rituali della festa che davvero ha unificato l'Italia».

Il successo dell'Artusi avrebbe attraversato tutto il Novecento per arrivare fino ai nostri giorni, sempre «rieditato, copiato, piratato, tradotto in molte lingue». Così Alberto Capatti, che nella sua ricchissima e rigorosa edizione della *Scienza in cucina* (2010) ricostruisce magistralmente la storia e la fortuna del manuale artusiano: un testo che è passato indenne attraverso le privazioni alimentari di due conflitti mondiali (la 37esima

edizione, del 1942, è tirata in 306.000 copie), ha resistito a temibili concorrenti (come *Il talismano della felicità* e *Il cucchiaino d'argento*) e alle dissacrazioni operate da nuove mode gastronomiche e nuovi stili alimentari (a partire dalla cucina futurista) e all'attuale invasione di libri, di programmi televisivi, di blog di cucina, di proposte mediatiche.

Momenti recenti di grande e rinnovata fortuna dell'Artusi, grazie anche alla qualificata attività promozionale di Casa Artusi a Forlimpopoli (www.pellegrinoartusi.it) sono stati le celebrazioni del 2011 per l'Unità d'Italia e i numerosi eventi legati a Expo 2015, in cui si sono svolti convegni, realizzate mostre e il libro è stato riedito, ripresentato nelle sedi più diverse (dai supermercati all'università), trasformato anche in audiolibro, interpretato dalla voce ironica dell'indimenticabile Paolo Poli (nella collana Audiolibri di Luisanna Messeri, Emons edizioni, 2014).

Ma torniamo indietro, a quel «ventennio artusiano» (Capatti) in cui nasce e si costruisce progressivamente (dal 1891 al 1911) quel libro di ricette dal titolo positivisticco *La Scienza in cucina* e si determina la sua fortuna. Davvero singolare l'avventura editoriale di questo scapolo borghese di idee liberali, romagnolo di nascita ma trasferito a Firenze dal 1851: prima ricco commerciante e poi appassionato cultore di letteratura (una *Vita di Ugo Foscolo* e le *Osservazioni in appendice a trenta lettere di Giuseppe Giusti*, pubblicate tra il 1878 e il 1881) e di gastronomia. A Firenze fu ideata e composta *La Scienza in cucina* da un Artusi ormai settantenne,



nel signorile appartamento di Piazza d'Azeglio 25 dove abitava con i due gatti (dedicataria della prima edizione) e con i suoi collaboratori, la cuoca toscana Marietta Sabatini e il domestico romagnolo Francesco Ruffilli, da lui nominati eredi dei diritti d'autore.

Gli esordi di quel libro non erano certo stati né facili né promettenti. Lo racconta lo stesso Artusi nella *Storia di un libro che assomiglia alla Storia della Cenerentola*, premessa alla sesta edizione (1902), di 698 ricette. Qui il nostro, forte ormai della tiratura raggiunta di 14.000 copie, rievoca con *humor* la sentenza infausta del suo «dotto amico», il professore Francesco Trevisan intorno al suo «culinario lavoro» («Questo è un libro che avrà poco esito»), il rifiuto di case editrici importanti di Firenze e Milano (Barbera, Treves, Ricordi), quindi la decisione di farlo stampare nel 1891 a proprie spese a Firenze dal tipografo Salvatore Landi (lo stesso dei fortunati Manuali Hoepli) in 1000 copie, al prezzo di L.3, che resterà immutato per tutto il ventennio; infine, dopo le «mortificazioni» e le «bastonature» iniziali, gli incoraggiamenti di personaggi autorevoli come Paolo Mantegazza, i primi successi del suo manuale («quanto più invecchiava più acquistava favore e la richiesta si faceva sempre più viva»). Il favore del resto

era testimoniato, oltre che dalle tirature crescenti, anche dalle edizioni pirata (già dalla terza edizione) e dai plagi dell'editore Salani (*La cucina di famiglia e l'arte di mangiar bene*, 1905), contro cui Artusi e il suo distributore, Bemporad, saranno costretti a un'azione legale. Quando scompare, novantenne, Artusi aveva curato personalmente e pubblicato ben 15 edizioni del suo *Manuale pratico per le famiglie*, con tirature crescenti (dalle 1000 della prima edizione alle 58.000 della 15esima) e l'aggiunta progressiva di ricette che passano da 475 a 790. Inoltre nella quarta edizione (1899) aveva inserito *Alcune norme di igiene*, confermandosi nel ruolo di autore «igienista» quanto all'alimentazione conferitogli dall'amico e ammiratore Paolo Mantegazza (*Almanacco igienico popolare*, 1893); e nella quattordicesima (1910) anche l'*Appendice Cucina per gli stomaci deboli* («la quale pare sia venuta di moda. Bisognerà quindi dirne due parole senza pretendere co' miei precetti né di rinforzare, né di appagare questi stomaci di carta»).

Ma quali sono state, allora, le ragioni del successo incredibile del libro, anche dopo la morte del suo autore? Come ha fatto la *Scienza in cucina* a diventare l'Artusi? Il primo fattore è stato senza dubbio il progetto gastronomico, semplice e alla portata di tutti, fondato sull'esperienza della cucina di casa e sintetizzato nel frontespizio: un *Manuale pratico per le famiglie, Igiene - Economia - Buon gusto*, realizzato in 790 ricette che costituiscono «il primo profilo gastronomico nazionale, col quale tutti gli autori successivi dovranno misurarsi» (Montanari). Un libro fondato sulla pratica domestica, scritto «fra lo studio e la cucina, la penna e le pentole. Si provavano le ricette, tutte, una ad una», come racconterà Marietta Sabatini in una intervista a *La Cucina*

Italiana del 15 febbraio 1932, raccolta da Rina Simonetta. Inoltre, colpisce la capacità di individuare il suo pubblico: Artusi si rivolge alle famiglie borghesi dell'Italia appena unificata per costruire una nuova cultura della cucina e illustrare il variegato e ricco patrimonio alimentare della nazione, valorizzando e mettendo in condivisione le diversità e le specificità delle culture locali: quelle conosciute direttamente, dalle sue letture e anche attraverso i viaggi in carrozza e in treno. Questa geografia personale spazia da Firenze e la Toscana all'Emilia e alla Romagna, alla Lombardia, a Torino e a Trieste, ma verso sud arriva fino a Roma e non oltre Napoli (e il quadro delle tradizioni gastronomiche regionali non potrà essere esaustivo, specie per il Meridione e le isole). E poi le conoscenze acquisite tramite la preziosa e attiva collaborazione di lettori e lettrici di tutta Italia, che integrano e arricchiscono, seppure in modo casuale e non sistematico, la sua cultura gastronomica. Ecco, ad esempio, come viene introdotta la ricetta n. 88 *Maccheroni con le sarde alla siciliana*: «Di questa minestra vo debitore a una vedova e spiritosa signora il cui marito, siciliano, si divertiva a manipolare alcuni piatti del suo paese, fra i quali il nasello alla siciliana e il pesce a taglio in umido».

Il dialogo a distanza con il suo pubblico, che gli chiede consigli e invia suggerimenti e nuove ricette, è reso possibile da un mezzo fondamentale per l'unificazione della neonata nazione: il servizio postale, che funzionava benissimo. Lettori e lettrici gli scrivono al sempre più noto indirizzo fiorentino di Piazza d'Azeglio 25, dove si possono ordinare le copie del libro. Questo importante materiale epistolare, custodito presso l'Archivio di Forlimpopoli, documenta come la *Scienza* diventi un'opera collettiva che cresce nel



TESTO SACRO

Copertina della prima edizione (1891)
de *La Scienza in cucina e*

l'Arte di mangiar bene (1000 copie, con 475 ricette).

tempo, scritta non solo «per gli italiani ma dagli italiani»: un risultato ottenuto grazie al rapporto interattivo con i lettori, che consente «la circolazione di esperienze locali che mantengono, ciascuna, la propria individualità» e che anticipa in modo sorprendente le attuali modalità di condivisione attraverso i nuovi media e i blog di cucina (Montanari). Ecco un esempio, la lettera di Federico Trevisanato (1906), riferita alla ricetta n. 192, *Fritto di Chifels* (inserita nella sesta edizione del 1902): «Egregio signore, che sono veramente i chifels? Parmi avere capito che sono una specie di ciambelle che i pasticciieri vendono fatte. I pasticciieri si intende di Firenze, che qui a Venezia non si trovano e non capiscono» (Fabretti).

L'altro elemento importante della fortuna del libro è stato individuato nella collaborazione tra Pellegrino Artusi e Marietta Sabatini, la sua cuoca toscana, mediatrice tra campagna e città, tra la cultura alimentare della popolazione contadina (ancora in grandissima parte analfabeta) e la cultura borghese di fine Ottocento: e l'apporto di una cultura popolare è ben visibile, ad esempio, nella ricca presenza di minestre («Questa zuppa che, per modestia, si fa dare l'epiteto di contadina, sono persuaso che sarà gradita da tutti, anche dai signori», ricetta n. 58, *Zuppa toscana di magro alla contadina*). Grazie a questa doppia anima, il manuale artusiano, scritto per le famiglie borghesi di città, col progresso dell'alfabetismo nel Novecento potrà diventare un best seller anche per le classi popolari: «Quando anche i contadini incominciano a comprare il manuale di Artusi come dono nuziale per le figlie e gli emigranti lo portano con sé all'estero, perché in quel libro riconoscono la propria cultura, le proprie ricette,

la propria storia. Quindi la *Scienza in cucina* rappresenta la nazione Italia, non solo in senso orizzontale, perché mette insieme le tradizioni di tanti luoghi diversi – non tutti evidentemente, ma potenzialmente tutti, come metodo –; ma anche perché rappresenta in maniera verticale le componenti di culture diverse alte e basse della società» (Morgana, Solimene).

Così l'Artusi, che esce dall'Italia nelle valigie degli emigranti, giocherà un ruolo significativo per la diffusione dell'italiano fuori d'Italia: molte parole della cucina di origine italiana sono entrate nelle lingue straniere attraverso l'emigrazione italiana, che ha diffuso nel mondo non solo la lingua della cultura alta (della letteratura, dell'arte, della musica) ma la lingua di tagliatelle e tortellini.

A Marietta è dedicata la ricetta del panettone (n. 604, *Panettone Marietta*), che Artusi non volle mai etichettare «alla Milanese» («La Marietta è una brava cuoca e tanto buona ed onesta da meritare che io intitoli questo dolce col nome suo, avendolo imparato da lei»); ma il suo ruolo va ben oltre, sarà anche quello di preziosa informante di lingua viva toscana e consulente di Artusi nel suo progetto di rinnovamento della lingua della cucina, fondato sull'esigenza di semplificazione, chiarezza e razionalizzazione del lessico gastronomico. Già, perché proprio la lingua e lo stile sono ingredienti niente affatto secondari della ricetta del successo artusiano. Il modello linguistico è il fiorentino di tono medio, parlato e scritto, sulla linea di Manzoni e di bestseller come *Pinocchio* di Collodi (1881-83) e *Cuore* di De Amicis (1886). Una lingua scorrevole e naturale, che Artusi contribuì con il suo libro a diffondere nelle case degli italiani (Frosini). Molto ampio l'inventario dell'uso fiorentino parlato, di

RICETTE PROVATE

Nella pagina di destra,
la preparazione della pasta sfoglia
(ricetta 154, 1911).

CASI LETTERARI

cui basta dare qualche esempio: briccica “sciocchezza”, “cosa da nulla”; caldana “luogo caldo dove si pone a lievitare il pane”; ciocchetta e ciocchettina “rametto”: «alcune ciocchette di ramerino», «qualche ciocchettina di salvia»; fare fogo “andare di traverso”, “far male” (detto di un alimento); garbare “piacere”; gocciolo; gola: tornare a gola (detto di un cibo); e dei termini tecnici codificati da Artusi e ancora in uso: alzare il bollire; mettere al fuoco; prendere colore; rosolare; unire (un ingrediente a un altro); battere (la carne); cuocere a bagno-maria; digrassare “sgrassare”; fare un battuto, un soffritto, un impasto; frollare; lardellare; legare (l’arrosto); pestare (nel mortaio); ridurre; spolverizzare («con zucchero a velo»). È viva nella *Scienza* la polemica contro la tradizionale terminologia infranciosata dei ricettari: «Certi cuochi, per darsi aria, strapazzano il frasario dei nostri poco benevoli vicini con nomi che rimbombano e non dicono nulla, quindi, secondo loro, questa che sto descrivendo, avrei dovuto chiamarla zuppa mitonnee. [...] Ma io, per la dignità di noi stessi, sforzandomi a tutto potere di usare la nostra bella ed armoniosa lingua paesana, mi è piaciuto di chiamarla col suo nome semplice e naturale» (ric. 38, *Zuppa sul sugo di carne*).

Artusi si muove con equilibrio in questa direzione, senza eccessi puristici, italianizzando molti termini stranieri come bordò (vino), cotolette, maionese; dall’inglese, bistecca (anche bistecca alla fiorentina); budino, rosbiffe (ma anche roast-beef); ma accogliendo anche termini forestieri che proprio grazie ad Artusi hanno ricevuto consacrazione definitiva nel lessico culinario italiano: alkermes, brioches, canapè, champagne, cognac, dessert, krapfen, plum-cake, strudel, vol-au-vent ecc. E viva è anche l’esigenza di

unificazione della terminologia: Artusi è ben consapevole della «Babele» dei sinonimi locali per lo stesso piatto, conseguenza della frammentazione linguistica del paese, come nel caso di cacciucco e brodetto: «Dopo l’unità della patria mi sembrava logica conseguenza il pensare all’unità della lingua parlata, che pochi curano e molti osteggiano, forse per un falso amor proprio e forse anche per la lunga e inveterata consuetudine ai propri dialetti» (ric. 455, *Cacciucco*).

Ma non è solo questione di lessico e di terminologia: a rendere appetibile (è proprio il caso di dirlo) la *Scienza* è anche lo stile di Artusi: «Arguto, ironico, mai prescrittivo ma sempre complice del suo lettore», il libro non è solo un ricettario ma diventa un piacevole racconto, ricco di storie e di aneddoti, quasi un romanzo della cucina. E la capacità di Artusi narratore può spiegarci il motivo per cui, nel 2011, l’anno del centenario della sua scomparsa, Pellegrino sia perfino diventato il protagonista di un romanzo giallo (*Odore di chiuso* di Marco Malvaldi).

È inutile chiedersi quanto potrà sopravvivere l’Artusi al dilagare delle varie cucine etniche, vegetariane, vegane, crudiste ecc. Certo oggi restano però ancora validi e irrinunciabili quei principi fondamentali della cucina artusiana, che Casa Artusi ha voluto estrarre dal libro e codificare in una sorta di decalogo, in occasione della mostra realizzata dal Comune di Forlimpopoli nel 2011, *Pellegrino Artusi e l’Unità d’Italia in cucina*:

1. Rispettate gli ingredienti naturali

Amate il bello ed il buono ovunque si trovino e non tollerate di vedere straziata la grazia di Dio [*Prefazio*].

2. Usate ingredienti di qualità

Scegliete sempre per materia prima roba della

più fine, ch  questa vi far  figurare [Prefazio].

3. Usate ingredienti di stagione

[Gli ortaggi] preparateli nel colmo della raccolta, quando costano poco; per  vanno scelti di buona qualit  e giusti di maturazione [ricetta 423]. Non fate uso che di frutta sana e ben matura a seconda della stagione [Cucina per gli stomachi deboli].

4. Siate semplici

La mia cucina inclina al semplice e al delicato, sfuggendo io quanta pi  posso quelle vivande che, troppo complicate e composte di elementi eterogenei, recano imbarazzo allo stomaco [ricetta 301].

5. Mettete passione, siate attenti e precisi

Se non si ha la pretesa di diventare un cuoco di baldacchino... per riuscire... basta la passione, molta attenzione e l'avvezzarsi precisi [Prefazio].

6. Esercitatevi con pazienza

Abbiate la pazienza di far qualche prova (ne fo tante io!) [ricetta 435]. Se poi voi non vi riuscirete alla prima, non vi sgomentate; buona volont  ed insistenza vuol essere [Prefazio].

7. Variate, ma rispettando il territorio e la stagionalit 

[Il minestrone] ecco come l'avrei composto a gusto mio: padronissimi di modificarlo a modo vostro a seconda del gusto d'ogni paese e degli ortaggi che vi si trovano [ricetta 47].

8. Se variate, fatelo con semplicit  e buon gusto

... Tutte le pietanze si possono condizionare in vari modi secondo l'estro di chi le manipola; ma modificandole a piacere non si deve per  mai perder di vista il semplice, il delicato e il sapore gradevole, quindi tutta la questione sta nel buon gusto di chi le prepara [ricetta 540].

9. Valorizzate la cucina povera



Questa zuppa che, per modestia, si fa dare l'epiteto di contadina, sono persuaso che sar  gradita da tutti [ricetta 58].

10. Diffidate dei libri di cucina (anche del mio)
Diffidate dei libri che trattano di quest'arte: sono la maggior parte fallaci o incomprensibili... al pi  al pi ... potrete attingere qualche nozione utile quando l'arte la conoscete [Prefazio].

NOTA BIBLIOGRAFICA. Le citazioni sono tratte da: Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, a cura di Alberto Capatti, Milano, BUR Rizzoli, 2010; Martina Fabretti, *Pellegrino Artusi e la cucina di casa*, Quaderni di Casa Artusi, n. 3, Forlimpopoli, 2008; Giovanna Frosini, *Lo studio e la cucina, la penna e le pentole. La prassi linguistica della «Scienza in cucina» di Pellegrino Artusi*, in Storia della lingua e storia della cucina, Atti del VI Convegno Internazionale dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana, a cura di Cecilia Robustelli e Giovanna Frosini, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 311-330; Ead. *La «Scienza» degli italiani. Storie di un libro fortunato*, in Pellegrino Artusi, *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, ristampa anastatica della prima edizione 1891, Firenze, Giunti Editore, 2011, pp. 11-34; *Il secolo artusiano*, Atti del Convegno di Firenze-Forlimpopoli, 30 marzo-2 aprile 2011, a cura di Giovanna Frosini e Massimo Montanari, Firenze, Accademia della Crusca, 2012; Massimo Montanari, *L'identit  italiana in cucina*, Roma-Bari, Laterza, 2010; Silvia Morgana, Umberto Solimene, *Una mostra e una tavola rotonda per ricordare Pellegrino Artusi*, Sistema Universit  39/40, 2012, pp. 14-15; Carlo Ossola, *Libri d'Italia. 1861-2011*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2011; Alfredo Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano negli altri dizionari*, Milano, Hoepli, 1931.

Silvia Morgana

SOGNO E SON DESTO

Sotto, nella foto grande, *Il topo da biblioteca* (1850 circa) di Carl Spitzweg; a fianco, una caricatura del bibliomane. Nella pagina di destra, la biblioteca sognata da ogni bibliomane.

BIBLIOFILIA E BIBLIOMANIA

LA STORIA PARADOSSALE
DEL NOTAIO PARIGINO ANTOINE BOULARD

LA FEBBRE DEI LIBRI

IL PASSO CHE SEPARA LA PASSIONE PER
LA LETTURA DALLA FOLLIA PUÒ ESSERE BREVE.
TANTO CHE UNA SIMILE PATOLOGIA È
FINITA ANCHE NEI MANUALI DI MEDICINA

di ANTONELLO CHINDEMI





«**D**al sublime al ridicolo non v'è che un passo; e dal bibliofilo al bibliomane non v'è che una crisi», scriveva Charles Nodier nel suo *Bibliomane*. Come una febbre leggera può acutizzarsi e portare al delirio, l'amore per i libri può trasformarsi in tormento. Silenziosamente, quella passione innocua che nasce dalla lettura, dall'odore della carta e dal fruscio delle pagine sotto le dita può impossessarsi dell'animo e spingere alla frenesia. La storia della letteratura è piena di racconti di amanti delle belle lettere che si sono ammalati di libri: personaggi un po' folli e un po' eroi che si giocano la reputazione, sperperano patrimoni, rubano e ingannano per il piacere di possedere e sfogliare in solitudine preziosi manoscritti. Antoine Marie Henri Boulard, notaio parigino vissuto tra la seconda metà del Settecento e i primi dell'Ottocento, è stato un purosangue della bibliomania e la sua passione per i libri diventò una tragicomica ossessione. Boulard fu a tal punto rapito dal furore del collezionare libri da diventare un caso clinico e guadagnarsi un intero

capitolo nella *Medicina delle passioni*, l'opera più importante di Jean Baptiste Félix Descuret, celebre medico e scrittore dell'Ottocento. Nato a Parigi nel 1758, Antoine Marie Henri Boulard fu costretto a rinunciare alle sue ambizioni letterarie per seguire le orme del padre e dedicarsi alla professione notarile. «Ben diverso dai notai del nostro tempo, Boulard - scrive Descuret - non era uomo di mondo. Viveva per il suo studio, per essere la guida e l'amico dei clienti». Nel tempo libero il notaio si dedicò alla politica e diventò sindaco dell'undicesimo arrondissement parigino e deputato nell'assemblea del Corpo legislativo francese. Grazie alle sue attività e a un tenore di vita misurato, Boulard riuscì a mettere da parte una grande fortuna e nel 1808, all'età di cinquantatquattro anni, decise di cedere lo studio notarile al primo dei suoi due figli. È a questo punto che comincia la crisi di cui parla Nodier e la febbre del bibliomane attacca il mansueto Antoine. La rivoluzione francese aveva riempito le strade di Parigi di libri confiscati all'aristocrazia e al clero e favorito la crescita di biblioteche private. Antoine Boulard ha l'opportunità di sfogliare

INTERPRETAZIONI

A fianco, *El bibliófilo*, olio su tela di José Gutiérrez Solana. A destra, *Lo studio del bibliofilo* di Cesare Vianello.

preziosi codici medievali e raffinati libri rinascimentali. Sgrana gli occhi davanti alla bellezza dei capilettera ornati, si perde nei ghirigori dei testi e finisce per imbambolarsi sulle illustrazioni; è sbalordito dall'eleganza e dall'armonia del corsivo italiano e perde la testa per la xilografia cinquecentesca. Impara a riconoscere e apprezzare la qualità dei materiali e della legatura, il disegno dei caratteri e la loro disposizione nella pagina, il taglio della carta e il formato dei libri. Dimostra di essere un bibliofilo competente e di buon gusto, prediligendo le eleganti edizioni in ottavo dello stampatore rinascimentale Aldo Manuzio. Ma la febbre del bibliomane è già in incubazione e ben presto mostra i suoi sintomi.

Libero da incarichi politici e professionali, Antoine Boulard è padrone del suo tempo e si butta a capofitto nella sua passione. Passa le giornate a osservare, frugare, scartabellare, misurare e comprare libri in vecchie botteghe e mercati dell'usato. «I vecchi librai assicurano di non averlo mai veduto tornare a casa senza che portasse sotto il braccio parecchi volumi», racconta Descuret. Mentre parenti e amici cominciano a dubitare della sua salute mentale, i venditori di libri, felici di averlo come cliente, gli affibbiano il nomignolo affettuoso di «père Boulard».

Quando è a casa, l'ex notaio passa il tempo a impilare libri dappertutto: in cucina, nella sala da pranzo, nei salotti, su per le scale, negli armadi, nelle camere da letto e nel granaio. Un giorno fu scoperto a rubare dei libri in casa di un suo amico notaio al quale era andato a far visita. Un altro, stanco di vedere sempre gli stessi tomi nel negozio di un suo amico libraio, comprò in blocco tutta la sua merce per buttarla nella Senna. La fronte di Boulard comincia a scottare, la febbre si sta facendo virulenta.



Col passare dei mesi il carattere di Boulard diventa sempre meno piacevole e più misterioso. Sua moglie gli chiede di fermarsi, aggiungendo che bisogna leggere qualche libro prima di acquistarne altri. «Questo consiglio, buono tutt'al più per un bibliofilo – scrive Descuret – non andò punto a verso al nostro bibliomane». Antoine comincia a uscire prima del solito, per le sue perlustrazioni mattutine in cerca di libri; non rientra a pranzo e resta fuori la notte. Casa Boulard è ormai invasa dai libri e l'ex notaio decide di sfrattare gli inquilini da cinque appartamenti di sua proprietà per far spazio ai nuovi acquisti. La moglie, esasperata, decide di farlo spiare da due uomini, che scoprono che Antoine trascorre a volte la notte in una delle sue case ormai sfitte, avvinghiato a un mucchio di libri. Di fronte alle proteste della moglie, il bibliomane giura sulla sua «vecchia fede di notaro» di volersi dedicare alla compilazione del catalogo dei suoi libri, senza acquistarne altri se non con il consenso della

consorte. Fedele alla parola data, Boulard si mette al lavoro e inizia la sua opera di catalogazione. Ma, come si legge nella *Medicina delle passioni*, «qualche mese dopo tale animosa risoluzione, la di lui salute comincia ad alterarsi; perde a poco a poco l'appetito e le forze; dimagrisce; il suo carattere, un tempo amabile e allegro, diventa cupo e malinconico; da ultimo, roso da una febbre nervosa, è ridotto a non poter più lasciare il letto. Allora soltanto il medico che lo cura sospetta che tal febbre di consunzione possa derivare da una specie di nostalgia, dalla noia provata dall'infermo di non comprar più libri». D'accordo con il medico, la signora Boulard escogita uno stratagemma e chiede a un venditore di libri usati di piazzarsi proprio sotto la finestra del povero malato. La voce del commerciante è un canto di sirene per Antoine e sua moglie gli concede di scendere in strada per fare qualche acquisto. Malgrado il suo stato di debolezza, Boulard si precipita per le scale e raggiunge la bancarella. In ginocchio davanti al banchetto, il bibliomane sfoglia i libri, li chiude e li riapre solo per tenerli più a lungo tra le mani e alla fine li compra tutti. Alla febbre da astinenza che stava consumando l'ex notaio, i coniugi Boulard preferiscono quella del bibliomane.

Ritornato in forze, Antoine Marie Henri Boulard viene visto trafficare per diversi anni tra librerie e bancarelle dell'usato, carico di libri da parere «una torre ambulante». Il 6 maggio 1825 muore, lasciando più di mezzo milione di libri accatastati nelle sue proprietà. La collezione Boulard fu catalogata in un registro di cinque volumi redatto dai librai Jean-Antoine Bleuet di rue Maçons Saint-André e L.F. Gaudefroy del Quai des Augustins. Per la vendita fu necessario organizzare diverse aste dal 1828 al 1833. I libri di storia e di



viaggi furono acquistati in blocco da Richard Heber, il Boulard inglese, che all'epoca possedeva una delle più grandi collezioni private al mondo. La maggior parte dei libri collezionati da Antoine Boulard ritornò nelle librerie e nei mercati dell'usato della capitale francese. In una nota della *Medicina delle passioni* è riportato che «dopo la vendita della biblioteca di Boulard, i banchi di Parigi erano talmente ingombri, che per molti anni i libri d'occasione non si vendettero più che alla metà del loro consueto valore».

Pochi giorni dopo la morte di Antoine Boulard, in una stanza adiacente alla sua camera da letto fu ritrovata una montagna di opere «oscene e immorali». Secondo Descuret, l'uomo, che era molto religioso, le aveva comprate con l'intento di bruciarle ma il suo amore per i libri lo aveva portato a rinviare di volta in volta il momento della dolorosa separazione. Come diceva Franz Werfel: «Il vero bibliomane ama, più che la forma e il contenuto di un libro, la sua esistenza. Ma non è così per ogni grande amore?»

Antonello Chindemi

IL MITO DELLA SALVEZZA

Gallerie Accademia di Venezia:
Paolo Veronese, *Allegoria
della battaglia di Lepanto* (1572-1573).

NELLE PIEGHE (DIMENTICATE) DELLA STORIA

LA SORPRENDENTE INVENTIVA DI ANTON SURIAN,
L'ARMENO DELLA GRANDE BATTAGLIA

RIPENSANDO A LEPANTO

A CACCIA, TRA LIBRI ANTICHI E NUOVI, DELLA
VERA STORIA DI UN "MARTIRE" VENEZIANO CHE
SUBÌ LA PIÙ ATROCE DELLE TORTURE PER NON
SVELARE L'ARMA SEGRETA DELLA SERENISSIMA

di PIETRO KUCIUKIAN

«**L**a civiltà del passato, se non è frequentata, si guasta come l'acqua ferma, come le case disabitate». Sono state queste parole di Vittoria Corti, autrice dimenticata di importanti lavori storico-letterari e artistici, lette nella prima pagina di un libro dimenticato, *La Venezia degli Armeni. Sedici secoli tra storia e leggenda* di Aleramo Hermet e Paola Cogni Ratti Di Desio, assieme alle parole dell'ultima pagina di un nuovo libro, *Il sangue di Lepanto. 1571. La battaglia che ha cambiato il destino del Mediterraneo* di Maria Grazia Siliato, che recitano «Una pace, per cara che sia, si compra sempre a un prezzo più basso di quel che costa una guerra», a spingermi a riprendere in mano il tema della battaglia di Lepanto.

I libri nelle nostre biblioteche di casa, a volte un poco disordinati se non riusciamo, a scadenze regolari, a ricomporli con i criteri scelti all'origine, vivono di vita nuova quando ci capita, anche per caso, di riprenderli in mano dagli scaffali. È accaduto con *La Venezia degli Armeni* di Aleramo Hermet e con il romanzo storico di Maria Grazia Siliato, regalatomi dall'amico Johannis Tziros, il console di Cipro a Milano, a cui vanno, nell'ultima pagina, i ringraziamenti dell'autrice. È anche accaduto che a Venezia io abbia acquistato casualmente, nell'incredibile Libreria Acqua Alta, se libreria si può chiamare, o non piuttosto un "canale tra i libri", *La battaglia di Lepanto, appunti su uno scontro di due civiltà*, del veneziano Luigi G. Zanon, il cui incipit è: «Sono lunghe le strade che conducono dove il

cuore desidera: ora immaginiamoci quanto accadde un tempo».

Il fascino dei dipinti della battaglia di Lepanto è indiscutibile; da quello di Andrea Vicentino nel Palazzo Ducale di Venezia, con un affollamento di galee e corpi di combattenti che ci restituisce con grande forza evocativa la tragicità dello scontro, all'allegoria di Paolo Veronese, dipinto conservato nelle Gallerie dell'Accademia, che ci porta dentro il grande mito della salvezza dell'Europa cristiana dall'invasione islamica. Un mito senza dubbio sfatato dalle conseguenze politiche dell'evento, perché in realtà gli scontri sarebbero continuati e la vittoria dei cristiani a Lepanto non avrebbe raggiunto risultati politici di rilievo. Fu un episodio nel tormentato percorso storico dei rapporti tra Oriente e Occidente che aveva avuto il suo acme nelle crociate e che continuava nelle incursioni dei corsari, predoni in nome del re, sia cristiani sia musulmani, che rendevano del tutto insicuri i porti e le rotte commerciali e alimentavano un fiorente mercato degli schiavi.

L'immagine sulla quale tuttavia vorrei attirare l'attenzione è in realtà quella conservata nella Galleria delle Carte Geografiche dei Musei Vaticani. In essa sono ben visibili le galee armate secondo le direttive dell'armeno Andon Surian che a Venezia chiamano "Anton" o "Toni del Canon"; inoltre è chiaramente deducibile la strategia utilizzata nell'attacco che ha portato alla mitica vittoria.

Viviamo tempi nei quali a tratti qualcuno fa rinascere la vittoria di Lepanto sui turchi per diffondere antiche paure, per sottolineare l'impossibilità di dialogo e di riconoscimento reciproco tra culture diverse, per indicare la forza come unico mezzo per garantire la sicurezza dell'Occidente; in sintesi, come pretesto per giustificare le proprie posizioni anti-islamiche.



Per quanto mi riguarda, il mio interesse per questa pagina di storia nasce dalla lettura del libro di Maria Grazia Siliato, che mi ha poi portato a ripescare il lavoro dello scrittore armeno Aleramo Hermet. Ma nasce anche dalle mie origini armenie e dalla mia formazione in terra veneziana, nel collegio dei Padri Mechitaristi, dove, peraltro, la battaglia di Lepanto ci veniva insegnata ponendo una enfasi energica sul carattere religioso di uno scontro decisivo per la sorte della cristianità; i turchi avevano già conquistato Cipro, e con Lepanto era stata fermata l'invasione!

Mi sono appassionato alla lettura delle pagine della Siliato sull'assedio di Famagusta e su Lepanto, che hanno risvegliato in me ricordi di studi liceali e di discussioni vivaci con i nostri insegnanti sul pericolo turco.

L'autrice è una storica e archeologa svizzera, studiosa del Medio Oriente, viaggiatrice instancabile, profonda conoscitrice degli archivi di

IL FASCINO DELLA BATTAGLIA

Venezia, Palazzo Ducale:

Andrea Vicentino,

La battaglia di Lepanto (1575-1619).

NELLE PIEGHE (DIMENTICATE) DELLA STORIA

molte istituzioni. Un romanzo storico il suo, frutto di anni di ricerche e di documentazioni accurate. La voce dei protagonisti è quasi sempre, dove è stato possibile, la voce degli archivi.

Famagusta, l'imprendibile fortezza dell'isola di Cipro, e Lepanto, costituiscono i possedimenti strategici della Repubblica di Venezia. È il 1569 e il nuovo governatore militare inviato dalla Serenissima a Cipro, il generale Marcantonio Bragadin, noto per la sua durezza, dovrà gestire la guerra contro i Turchi che nessuno degli isolani vuole credere imminente. Dal canto suo, Bragadin è certo dell'arrivo delle galee con i nuovi armamenti costruiti nell'Arsenale e ogni giorno scruta il mare. Ma è l'armata ottomana, forte di più di 200.000 turchi di contro ai 7.000 uomini di Bragadin, a giungere e a stringere la fortezza di Famagusta nella morsa di un assedio che non lascia scampo. I soccorsi non arrivano, l'arma non è pronta e gli assediati muoiono ad uno ad uno. Sebastiano Venier, Capitano General da Mar, con una ostinazione colpevole aveva dichiarato: «I soccorsi a Famagusta sono buttati via».

Bragadin va incontro al supplizio supremo, lo scuoiamento da vivo. Confesso che non sono riuscito a leggere le pagine della tortura, mi risvegliavano incubi ancestrali.

L'autrice inserisce nella narrazione documenti originali tratti dagli archivi del Vaticano, della Biblioteca Marciana di Venezia, di Genova e Napoli, di Barcellona e Siviglia, di Istanbul. Inoltre ha ripercorso i luoghi degli eventi accompagnata dall'architetto Chryso Kouma che conosce Famagusta fino nei luoghi più reconditi. Ha ritrovato la collina dove si trovava il Serdar Lala Mustafà, comandante dell'armata turca, il luogo del martirio del comandante Bragadin e il sito dove furono sepolti i poveri resti del suo corpo.

L'altra parte delle misere spoglie del generale Bragadin, scuoiato vivo per non avere voluto rivelare l'arma segreta dell'Arsenale, si trova a Venezia, in un contenitore di piombo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, dove da quattro secoli sono visibili l'affresco del supplizio e il busto in marmo dell'eroico Capitano Generale di Cipro. Nel retro del busto esiste un vano dove è riposta la custodia di piombo. La Siliato, in ricognizione ufficiale accompagnata dal medico legale, l'ha aperta. All'interno il risultato del lavoro del boia, la spoglia ben conservata, della consistenza di un guanto sottile, ripiegata con cura. Scattate le fotografie e steso il verbale di apertura, l'orrore viene rinchiuso nel contenitore, saldato e riposto nell'urna dietro il busto dell'eroico Marcantonio Bragadin. «Aveva tanto amato vivere – scrive Maria Grazia Siliato – e i suoi giorni erano troncati. Ma poteva infine capire per quali ragioni aveva vissuto? “Chi mi disse, un giorno: non conta il dolore, conta ciò che nasce dentro di noi mentre lo attraversiamo?”».

Quale segreto militare custodiva il comandante che aveva affrontato il supplizio più atroce dato a un essere vivente? Quello dell'arma che condurrà la Santa Liga, alla vittoria contro le armate ottomane a Lepanto.

Ed è qui che entra in campo Antonio Surian, l'armeno che all'Arsenale di Venezia stava progettando un sistema di combattimento totalmente nuovo, talmente innovatore da rimanere in vita sino ad oggi. Ed è per questo che ho ripescato dagli scaffali il libro di Aleramo Hermet, intellettuale raffinato, giornalista, fiorentino di nascita, discendente da una antica e nobile famiglia di origine armena trasferitasi prima a Venezia e poi a Trieste; scrittore prolifico, autore di numerosi saggi e volumi, tra cui l'accurata e approfondita



ricerca sulla presenza degli armeni lungo sedici secoli nella città lagunare. Un libro importante perduto nelle lontananze della memoria. Aleramo Hermet non avrebbe potuto trascurare la battaglia di Lepanto e tanto meno la figura di Andon Surian. Gli dedica infatti un intero capitolo del libro *La Venezia degli Armeni*, il decimo: *Quell'ingegner Surian alla battaglia di Lepanto*; ricostruisce la biografia del giovane pieno di ingegno, idealità, appassionato conoscitore della scienza del mare, ricco di spirito organizzativo e insieme dotato di grande umanità.

Prima dei suoi servigi resi alla Serenissima, le battaglie navali si combattevano speronando con rostri potenti le navi avversarie per poi lanciarsi all'arrembaggio con picche, scimitarre, spade, archi e frecce, pugnali. Le galee, sia quelle veneziane che quelle ottomane avevano a prora un piccolo cannone e gli equipaggi possedevano archibugi che richiedevano molto tempo per la ricarica. I rematori in genere erano schiavi incatenati. I turchi adottavano lo schieramento navale "a luna crescente" che permetteva loro di attaccare le navi nemiche lateralmente per poterle speronare con il rostro. Tale tecnica era risultata fino ad allora vincente.

Toni Surian, l'armeno di Siria il cui vero nome

era Andon Surian e, dopo la sua geniale scoperta, "Anton del Canon", era sbarcato a vent'anni sulla riva degli Schiavoni. Il 24 giugno del 1561 aveva inoltrato la sua domanda di lavoro al doge Girolamo Priuli, come si evince dall'Archivio di Stato di Venezia, e fu impiegato all'Arsenale. Si fa subito notare per competenza e intraprendenza: recupera un galeone affondato nel porto, organizza la "Tana" dove si producono corde e gomene, riordina il "Giardino di ferro", dove si conservano i cannoni. Gli danno fiducia.

Con un solido bagaglio di conoscenze militari fa costruire delle galee, grandi navi panciute e molto robuste. Sulle fiancate corazzate monta grossi cannoni da terra in doppia fila. L'equipaggio dei rematori, dotato di remi larghi e panciuti, vuole che sia composto non da galeotti incatenati ma da esperti vogatori "liberi", addestrati ad arrestare l'imbarcazione per dare modo ai cannonieri di prendere la mira e a invertire in brevissimo tempo la rotta consentendo di scaricare la potenza di fuoco dei cannoni dalle mura opposte. Invece delle ingombranti colubrine, i marinai vengono dotati di moschetti (il rumore che emettevano era quello di un mosquito), armi meno ingombranti, rapidamente ricaricabili.

È il 1571, Cipro è caduta nelle mani dei Turchi,

LE GALEAZZE DI SURIAN

Sotto, schema della
Battaglia di Lepanto conservato
nella Gallerie delle Carte Vaticane.

NELLE PIEGHE (DIMENTICATE) DELLA STORIA

o meglio, i difensori sono stati costretti alla resa, volutamente dimenticati e abbandonati dalla Serenissima; e finalmente papa Pio V e il rey Felipe di Spagna, unendo le forze pontificie, le forze di Genova, di Venezia e di molti altri Stati italiani, affidato il comando a don Giovanni d'Austria,



formano la Lega Santa e muovono con l'Invincibile Armada contro l'Impero ottomano. Siamo a Nafpaktos, Lepanto. Alì Paşa è appostato con la sua armata ottomana. Le sei formidabili galeazze al comando di Francesco Duodo, con al fianco Antonio Surian, avanzano a due a due, al

centro e alle due ali dello schieramento veneziano, vomitando fuoco dalle due mura, seminando distruzione e morte nello schieramento avversario. Alì Paşa, il comandante della galea capitana, la "Sultana" dello schieramento delle navi turche, riesce a speronare l'ammiraglia della Santa Liga del comandante don Juan de Austria, ma tutto è vano. Ben presto la testa del comandante della flotta turca Alì Paşa, con il *tulbend* ("turbante"), staccata dal busto, viene issata su un'alta picca al termine della battaglia e i suoi figli prigionieri portati a Venezia.

A Lepanto la flotta turca fu annientata, merito del geniale "ingegner". Nella stanza segreta in fondo all'Arsenale, Toni Surian, accarezzando il suo disegno con un dito, prima di imbarcarsi aveva esclamato: «Guarda... È la prima volta, per le marinierie di tutto il mondo! Io colloco questi più pesanti e potenti cannoni da terraferma, da forza sopra degli scafi di legno che navigano in mare!»; «Scafi che sembrano di ferro», aveva risposto con incontenibile entusiasmo il capo cantiere Cesco Bressan.

Quando nel 1575 scoppiò un'epidemia di peste a Venezia, a Toni Surian, ormai divenuto famoso, fu affidata la cura dei malati del quartiere veneziano di Dorsoduro. L'armeno con una medicina di sua invenzione curò intere famiglie veneziane, salvando molte vite, senza chiedere compensi, rimettendoci piuttosto del suo. Il governo della Serenissima gli riconobbe la concessione gratuita degli alimenti per il resto della vita, ma Toni l'Armeno si aspettava di più, un riconoscimento morale. Triste e deluso, si ammalò e morì a sessant'anni, nel 1591. Aleramo Hermet, nel corso delle sue ricerche presso l'Archivio di Stato di Venezia, ha scoperto che esiste un discendente di Andon Surian, Valmiro Suriano, proveniente da

Capodistria e residente nel Galles. Ha progettato modelli in miniatura di armi da fuoco e un sottomarino particolare per il recupero dei diamanti trasportati sulle coste dell’Africa del sud dalle inondazioni.

Il sangue versato a Famagusta, le violenze inaudite, le crudeltà a Lepanto da parte di entrambi gli schieramenti in conflitto, in una delle battaglie più cruente della storia, passano in secondo piano di fronte all’imponente significato simbolico che da subito è stato attribuito alla vittoria della Lega Santa: era stata difesa e salvata l’intera cristianità. Nessuna attenzione alla fragilità politica della Lega, all’assenza della Francia, alle rivalità e crisi interne tra veneziani e spagnoli, uniti nella battaglia ma sostanzialmente divisi; scarsi o nulli i pensieri dedicati alle vittime dello scontro, alle migliaia di schiavi incatenati ai remi e inabissati. Fra i numerosissimi feriti, la Siliato ricorda un combattente che diventerà famoso: Miguel De Cervantes. Colpito a una mano, di fronte a don Juan che vuole stringergli l’altra, si esprime ad alta voce: «Altezza, una mano ve l’ho già data».

«Questa battaglia – scrive la Siliato – che in quattro ore ha collaudato i Nuovi Armamenti e distrutto le vecchie strategie, lascerà – come ogni potente impresa – una scia di attacchi, polemiche, osservazioni critiche... Ciascuno racconterà la “sua” porzione di guerra, dimostrando che spesso nella storia – e nei suoi momenti più gravi – la verità va raccattata come i frammenti di un bicchiere rotto».

Oggi nella nostra contemporaneità ferita, pare profilarsi un nuovo scontro tra Oriente e Occidente, sotto altre forme e in termini diversi. Il terrorismo fondamentalista islamico non si combatte certo con la paura che genera dichiarazioni

di guerra e il fatto che l’attacco sia penetrato nel cuore della civiltà occidentale non ci deve far dimenticare che esiste un grande scontro all’interno del mondo musulmano per il controllo di tutta l’area mediorientale. E tuttavia, questo riaprire le pagine della storia passata mi spinge, fatalmente, a operare qualche confronto, forse improprio, ma che rendo esplicito al puro scopo di lasciare un problema aperto.

Nel Cinquecento la grande coalizione cristiana ha atteso che Cipro, assediata dai turchi, prolungasse un’agonia tragica, senza speranza, sotto un assedio brutale. Faide intestine, rivalità, gelosie, interessi economici, questioni di prestigio hanno diviso a lungo la coalizione che era allo stato nascente, mentre Famagusta lentamente moriva. La cristianità occidentale ha atteso la sua fine prima di muoversi, e non di certo compatta, contro il nemico islamico e raggiungere Lepanto. C’è stato bisogno di un luogo di martirio per smuovere le coscienze e indire una crociata.

In questo ultimo decennio le potenze occidentali “cristiane” nelle loro radici hanno assistito, divise, all’agonia dei cristiani d’oriente, e di tante altre etnie, massacrate perché inermi. La Siria di oggi assomiglia alla Cipro di 1500 anni fa.

Assistiamo ora a un nuovo evento: l’avvicinamento fra il papato di Roma e Mosca, la seconda Roma, dopo un lunghissimo periodo di divisione. Non sarà una vera e propria Lega Santa, ma oggi come allora abbiamo atteso, abbiamo avuto bisogno di un altro luogo martire, la Siria, per aprire gli occhi, per vincere l’indifferenza e reagire. È vero che lo spirito di crociata è finito, ma è anche vero che le risposte politiche andrebbero date senza avere bisogno di altri luoghi di martirio.

Pietro Kuciukian

DALLA PASSERELLA ALLA STRISCIA

Nella pagina di destra, una delle tavole a doppia pagina de *La ragazza indossava Dior: la sfilata* del 12 febbraio 1947 (p. 2).

PERCORSI DI CREATIVITÀ

UN RAPPORTO CHE CONDIVIDE
L'INTENSITÀ ESPRESSIVA DELL'IMMAGINE

MODA E FUMETTO? WOW!

NELLE COLLEZIONI VENGONO PROPOSTI MODELLI
ISPIRATI AI PERSONAGGI E A SEGNI GRAFICI
E LINGUISTICI DI QUEL MONDO. IN UN PROCESSO
CREATIVO CHE, PER MOLTI VERSI, SI SOMIGLIA

di VALERIA SEMPLICI

Il connubio tra fumetto e moda è stato spesso considerato esclusivamente riguardo alla *comic fashion*, ovvero quel fenomeno che ha visto l'entrata del fumetto nel mondo della moda e nelle sue creazioni in maniera unidirezionale, dove gli elementi formali di questo linguaggio, insieme ai suoi personaggi, sono stati fonte d'ispirazione per tanti stilisti.

A stagioni alterne, vengono riproposte in passerella collezioni direttamente ispirate a personaggi dei fumetti o dei *cartoons*, in cui gli stessi animando di nuova vita le stampe di abiti e accessori. Dai personaggi disneyani ai supereroi della Marvel, passando per gli elementi grafici e linguistici propri del linguaggio fumettistico (pow!, gulp!, wow, smash, bang... e tutte le altre onomatopee racchiuse nei ballons, che hanno contribuito a fare

del fumetto un linguaggio particolarissimo e altamente riconoscibile), non c'è stato un solo fumetto a cui la moda non abbia attinto, creando collezioni ironiche e dal grande impatto visivo, allo scopo di stupire e divertire il proprio pubblico, che è poi lo stesso obiettivo che si pone anche il fumetto con le sue storie.

Il rapporto tra moda e fumetto non si realizza solamente in un'unica direzione, non è a senso unico, bensì percorre molte strade diverse, si dispiega lungo percorsi inaspettati e mai attraversati prima, che talvolta si intersecano, fino a giungere a soluzioni creative innovative e originali.

Ciò è possibile perché, fumetto e moda, in qualità di linguaggi e mezzi di comunicazione, condividono l'intensità espressiva dell'immagine. Ambedue, infatti, possono considerarsi specie

narrative a dominante visiva, dove l'immagine è la principale attrice nella produzione di senso. Il fumetto, grazie all'arte sequenziale, riesce a costruire una storia disponendo in successione le vignette, al cui interno convivono in perfetta simbiosi immagine e parola; la moda, similmente, comunica un determinato messaggio, idea, modo di essere, attraverso una propria semiologia, che è di tipo lessicale, in cui la significazione del vestito non è data dai singoli capi ma nel loro essere in una composizione, in una sequenza, atta a formare il look, immagine di moda per eccellenza. Il fumetto, specialmente da quando ha riacquisito la propria dignità di genere letterario colto e adulto, grazie soprattutto al contributo del fumetto d'autore e alle ampie possibilità aperte dal formato rivoluzionario del *graphic novel*, ha dimostrato grande originalità e freschezza nell'affrontare il classico genere biografico, rivelandosi in particolare il perfetto supporto nel narrare le vite di due tra i più famosi stilisti del XX secolo: Christian Dior e Salvatore Ferragamo.

La ragazza indossava Dior dell'autrice francese Annie Goetzinger e *Salvatore Ferragamo. Nascita di un sogno* del cartoonist statunitense Frank Espinosa, sono appunto due *graphic novels* biografici che, attraverso disegni dall'incredibile fattura e una narrazione accattivante, raccontano le straordinarie vicende che hanno portato al successo mondiale i due professionisti della moda. Nel fumetto della Goetzinger, attraverso gli occhi della protagonista Clara, un personaggio fittizio in cui è però facile immedesimarsi e condividerne sogni e speranze, viene raffigurata quella meravigliosa quanto complessa macchina che è la moda durante il suo periodo più splendente, quando Dior rivoluzionò per sempre l'idea del fare moda con il suo *New Look*, uno stile iperfemminile e raffinato che riportò a sognare milioni di donne



dopo il periodo buio della guerra. Dalla prima sfilata del 12 febbraio 1947 all'improvvisa morte di Monsieur Dior a Montecatini nel 1957, il fumetto riesce mirabilmente a illustrare tutti i retroscena, i personaggi e le mirabili creazioni che hanno fatto della Maison Dior un'icona. Grazie soprattutto alla perizia e alla creatività del disegno dell'autrice, alla tecnica utilizzata con acquerelli dai delicati colori pastello e al tratto pulito delle linee, questo fumetto è stato in grado di far rivivere tutta l'eleganza, il glamour e anche la frivolezza di quelle creazioni di alta sartoria. E il lettore, rapito da queste immagini, si ritrova catapultato nella storia, godendone appieno.

Non a caso il *graphic novel* di Espinosa sulla vita di Ferragamo si intitola *Nascita di un sogno (Making of a dream)*. Il motore della storia personale di Ferragamo è infatti la nascita e la realizzazione del sogno di un piccolo artigiano proveniente dal Sud che, grazie al duro lavoro, alla perseveranza e alla grande passione, è riuscito a raggiungere le stelle di Hollywood e lasciare un

L'IMMAGINARIO DI VALENTINA

Nella pagina a fianco, Valentina e le maglie di Krizia in *Valentina alla ricerca dei vestiti perduti di Krizia*.

PERCORSI DI CREATIVITÀ

segno indelebile nel firmamento della moda made in Italy. Questo fumetto è stato realizzato per la mostra *Il Calzolaio Prodigioso*, istituita presso il Museo Ferragamo nel 2013.14 da Fondazione Ferragamo, quest'ultima da sempre impegnata a tracciare percorsi trasversali fra arte, artigianato, moda, cinema, letteratura, cultura e società, prendendo come spunto la vita e le creazioni del suo fondatore.

Il tema della mostra era la fiaba, e il fumetto non poteva di certo mancare tra le forme artistiche interpellate, in quanto più di tutti ha saputo ereditare e fare propri gli stilemi, i moduli narrativi e gli eroi delle fiabe e dei miti: i personaggi straordinari, sovraumani, le ambientazioni spesso misteriose e aliene, le storie di avventura, di lotta del Bene contro il Male, ne sono l'esempio perfetto. Le fiabe si basano su un'universalità popolare del sentire e del vedere, attuano un processo di mitizzazione come proiezione e concretizzazione nell'immagine di tendenze, aspirazioni, timori del singolo individuo o di una comunità intera. Nell'industria delle *comic strips* il processo di mitizzazione è evidente: questa letteratura di massa produce una compartecipazione popolare a un repertorio mitologico, che ha un'efficacia di persuasione e condizionamento molto alta; ne sono un esempio le mode che ne derivano e la partecipazione emotiva che scatenano certe serie e certi personaggi.

Nessun altro all'infuori di Ferragamo e della sua straordinaria esperienza personale poteva rappresentare meglio il mondo delle fiabe, dato che di vera e propria fiaba moderna pare trattarsi: l'infanzia umile, l'inizio dell'avventura in un continente oltreoceano, le tante peripezie tra crisi economiche e conflitti mondiali, il ritorno in patria, a Firenze nel Palazzo Spini Feroni, sede del suo

castello magico dove ha portato a compimento un lieto fine che dura ancora oggi. Il fumetto è nato da una lunga ricerca, da un'ampia documentazione, che l'autore ha svolto immergendosi nelle parole scritte dallo stesso Ferragamo e, soprattutto, nelle sue creazioni, nelle calzature, perché la sua arte, come per tutti gli artisti, è parte integrante della sua voce. La scelta di utilizzare il formato *graphic novel* è stata obbligata, in quanto è una forma d'arte capace di arrivare alla testa e al cuore delle persone. Per essere arte deve emozionare, non essere solo tecnica, allo stesso modo di un paio di scarpe firmate Ferragamo, le quali oltre a una fattura mirabile, sono vere e proprie opere d'arte il cui valore si basa sulle emozioni che sanno suscitare in chi le indossa.

Espinosa ha parlato poi anche di una vicinanza tra il fare fumetti e il fare scarpe: entrambi sono prodotti artigianali, in cui la mano dell'uomo è insostituibile. In una tavola in particolare, Espinosa esprime bene questo concetto attraverso le parole del giovane Salvatore nel momento in cui arriva in America, il Paese più industrializzato e consumistico dei primi del Novecento. Lì Salvatore trova un posto molto diverso da quello che si era immaginato. Non vi era più umanità, ma solo macchine che sfornavano scarpe asettiche, fredde, dure come i macchinari che le producevano. Mancava la mano dell'uomo, con il suo calore, la sua delicatezza. Le scarpe avevano bisogno di un supereroe per essere riscattate, per poter trasmettere comodità e calore umano: in Ferragamo lo avevano trovato.

È la componente visiva a farla da padrone. Sembra quasi che l'autore si sia ispirato direttamente a Ferragamo per affrontare le ventisei tavole, ricchissime dal punto di vista iconografico e cromatico. Forse ha preso spunto proprio dalle scarpe,

dai loro colori e forme avanguardistiche, in un *patchwork* di sinuosità e atmosfere. Le affinità tra l'artista, un disegnatore, e un imprenditore che ama "metterci le mani" come un umile artigiano quale era Ferragamo, non sono poche. Sia l'artista che l'artigiano prendono ispirazione da ciò che li circonda, da ciò che sentono. Lo spettro del reale per Ferragamo era una vasta tela su cui creare, come per il disegnatore lo è la tavola su cui le proprie storie prendono forma. Questo *graphic novel* riesce così a fondere un racconto dal serrato ritmo narrativo a una non comune qualità artistica del disegno, in cui la narrazione si fa via via più intuitiva e puramente visiva, mentre le tavole diventano quasi quadri di arte contemporanea.

Il fumetto non è riuscito solamente a raccontare la moda e i suoi protagonisti, ma addirittura a sfruttarla, a piegarla ai propri bisogni per caratterizzare e rendere veri e realistici i propri personaggi, contestualizzandoli storicamente e socialmente, fissandoli per sempre nella mente dei lettori.

Questo è esattamente ciò che è successo a Valentina di Guido Crepax, che soprattutto grazie al suo stile e ai suoi look, compresi quelli in intimo, ha lasciato un segno profondo nell'immaginario comune e infine nella moda. La seduttiva e avventurosa fotografa di moda non è un semplice personaggio inventato, ma una donna vera, che vive



appieno il suo tempo e, nel fare ciò, ne è la più forte testimonianza. È il simbolo della donna contemporanea ed emancipata, della Milano intellettuale e borghese degli anni Sessanta. Valentina è sensuale e al tempo stesso mascolina, dolce e aggressiva, sentimentale e razionale; ma, quello che colpisce subito di lei, è il suo aspetto, la sua fisicità e il suo stile. La sua figura ricalca l'immagine della

star del cinema muto degli anni Venti Louise Brooks, contraddistinta da un look trasgressivo e ammaliante. Il taglio di capelli, corto e corvino, è elemento d'attrazione e trasgressione rispetto alle convenzioni estetiche degli anni Sessanta, quando dominava il modello femminile biondo e fresco alla Brigitte Bardot. Eppure Valentina, insieme al suo autore, sono indiscutibilmente creature di quel vivace periodo storico. Come il suo personaggio, Crepax, attraverso l'obiettivo del suo pennino, fotografa la vita culturale, il costume e le tendenze del momento. Frugando tra i deliri della curiosa fotografa, tra le curve del suo corpo e ritraendo gli ambienti che la circondano, Crepax fornisce una testimonianza dell'arredamento, del design, degli abiti e delle mode culturali che abitavano Milano.

Dietro ogni disegno di Valentina si cela una meticolosa ricerca di abiti e accessori alla moda che Crepax carpiva sfogliando le pagine di libri di costume e riviste di moda o passeggiando tra le

raffinate vetrine milanesi. Attraverso il suo guardaroba, allestito lungo gli anni della presenza delle sue storie sulla scena del fumetto italiano, si possono ripercorrere tre decenni della storia della moda: si ritrovano le minigonne e gli abitini dalle fantasie optical alla Emilio Pucci, oppure vestiti dai materiali inconsueti come la plastica e il metallo lanciati da Paco Rabanne proprio negli anni Sessanta; maglie, trasparenze, trench e abiti lunghi segnano lo stile radical chic della moda italiana anni Settanta, mentre negli anni Ottanta-Novanta ruba direttamente tailleur dal taglio maschile e giacche importanti dalle sfilate di Armani. Crepax ha omaggiato profusamente l'arte, il design, la moda e i suoi protagonisti nelle sue opere, ponendosi come l'esempio più riuscito di una virtuosa contaminazione tra le diverse forme espressive; maneggiandole e facendole dialogare tra loro attraverso la propria arte, ovvero il fumetto.

La moda ha trovato posto anche in storie a fumetti più impegnate e dalle forti istanze politiche e ideologiche, come *Persepolis. Histoire d'une femme insoumise* di Marjane Satrapi. In questa storia a metà tra il reportage giornalistico e l'autobiografia, dove le vicende personali dell'autrice si intersecano ai drammatici episodi che hanno segnato il suo paese, l'Iran, negli ultimi trent'anni, la moda ha trovato spazio rivelandosi un potente strumento ideologico. La questione del velo aveva genera-

to tra la gente iraniana due tipi di reazioni: l'uomo e la donna integralisti e l'uomo e la donna progressisti, laici e moderni. Questi ultimi in particolare, riuscirono a sfruttare a proprio vantaggio l'imposizione del velo e le regole vestimentarie per dimostrare la propria ribellione e dissidenza verso il regime islamico: le donne lasciando trapelare dal velo qualche ciocca di capelli oppure utilizzando il *make up*, gli uomini invece indossando la cravatta, la camicia nei pantaloni e radendosi. Questa è la dimostrazione di come la moda e l'abbigliamento in generale possano assumere le istanze di veri e propri fenomeni sociali, rifletterne i mutamenti, i fermenti e le correnti sociali, politiche e culturali.

La moda è stata una componente fondamentale anche del fumetto *La Casati. La musa egoista* di Vanna Vinci, in cui viene narrata la mitica biografia della marchesa Luisa Casati Stampa, che come una meteora si è spinta verso l'inevitabile caduta e l'oblio, in un viaggio totalmente autoreferenziale all'inseguimento dell'ideale decadentista di fare della propria vita un'opera d'arte, adibendo il proprio corpo a tela su cui creare l'opera d'arte della sua persona. Il fumetto tocca tutte le tappe della sua esistenza attraverso le testimonianze di chi l'ha incontrata, amata e soprattutto ritratta in inestimabili opere d'arte. L'autrice è riuscita a far rivivere questa donna trasgressiva ed eccessiva,



strappandola dall'immobilità dei numerosi ritratti, per mezzo di acquerelli dai colori intensi e pastello nero, morbido, sfumato e sporco, con cui ricrea perfettamente i toni decadenti della Belle Époque. Il racconto si dispiega lungo l'evoluzione del suo look eccentrico e teatrale, in cui i vestiti assumevano il ruolo di costumi scenici con cui mettere in scena la performance della sua vita. L'autrice ricrea perfettamente con il suo disegno gli abiti più iconici: dalle mise gotiche ottocentesche di Worth, ai vestiti fascianti e avvolgenti con drappaggi e plissé della Vionnet e di Mariano Fortuny, fino agli abiti dal gusto esotico e orientaleggiante di Paul Poiret e Léon Bakst, costumista dei balletti russi.

Il felice connubio tra la moda e il fumetto ha dato poi i suoi frutti soprattutto nel campo della pubblicità. Il fumetto ha mostrato sin dalle origini grandi potenzialità commerciali, grazie al suo linguaggio dall'immediata comprensione e alla forza iconografica dei suoi protagonisti. Esso inoltre si è rivelato inaspettatamente un perfetto strumento nel risaltare l'immagine di moda. Negli ultimi anni, infatti, molti brand di moda hanno individuato nel fumetto d'autore un'arma vincente per rinnovare la propria immagine, conferendole freschezza ma anche grande qualità. Quella della moda è una sorta di pubblicità al quadrato, in quanto deve esaltare l'immagine collettiva e pubblica di un marchio e costruire l'immagine futura, personale e privata, di chi andrà a indossare quei determinati abiti. La rappresentazione dell'immagine di moda è andata sempre più richiedendo una partecipazione attiva del consumatore, o del lettore di una rivista, stimolandone le possibilità interpretative grazie alla narrativizzazione della stessa. Come il fumetto presuppone necessariamente la collaborazione attiva dell'im-

maginazione del lettore per rendere l'illusione del reale nella sequenza di vignette fisse, così le campagne pubblicitarie fanno leva sulla creazione di storie e immagini suggestive dal potere evocativo, per riportare alla mente sensazioni, stati d'animo e attitudini, in modo tale che, chi indosserà quegli abiti, rifletta degli specifici modi di essere.

Ecco allora che l'esperienza e l'arte dei fumettisti nella narrazione di storie e nell'evocazione della realtà, si prestano bene a connotare di nuovi significati l'oggetto di moda attraverso l'illustrazione. Le collaborazioni sono molte e varie; tra i più famosi e conosciuti meritano una menzione Hugo Pratt e Milo Manara. Il personaggio più iconico del fumetto italiano, Corto Maltese, è stato spesso testimonial di campagne pubblicitarie grazie al bagaglio di ideali che incarna e al suo stile inconfondibile tra l'esotico e il trasgressivo, ma di un'eleganza senza tempo. Per questi motivi è stato il volto perfetto per i poster pubblicitari del profumo Eau Sauvage di Dior, riuscendo in modo diretto e incisivo a comunicare l'ideale dell'uomo Dior: classico, senza tempo, dal fascino mediterraneo, audace e selvaggio.

Milo Manara, l'autore che ha fatto delle donne e della loro sessualità il cuore pulsante della sua poetica, è riuscito a trasformare dei semplici cataloghi in album da collezione. I disegni delle sue ragazze hanno esaltato più di ogni servizio fotografico la sensualità, la malizia e l'aria sbarazzina del prodotto, ad esempio nel catalogo primavera-estate 2007 di Yamamay. Manara ha contribuito anche alla realizzazione dello spot del profumo Chanel N°5 girato da Luc Besson, disegnandone lo storyboard, nel quale esce ancora di più l'anima anticonformista e sensuale della donna Chanel, che non teme nemmeno i lupi nella notte.

Valeria Semplici

COSÌ DIABOLIK SFIDÒ I BENPENSANTI ITALIANI
ED ENTRÒ NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO

L'ICONA INTRAMONTABILE

NEI PRIMI ANNI 60 DUE SORELLE INVENTANO
UN PERSONAGGIO CHE SCONVOLGE IL PANORAMA
EDITORIALE ITALIANO: DA QUEL MOMENTO
L'IMMAGINE DELL'EROE NON SARÀ PIÙ LA STESSA

di GRETA FALASCA

Primo novembre 1962, esce nelle edicole del nord Italia *Il Re del Terrore*, albo d'esordio di una nuova serie a fumetti destinata a fare la storia dell'universo dei *comics* nazionale: *Diabolik*. Ideato dalle sorelle Angela e Luciana Giusani, fondatrici della casa editrice Astorina, questo personaggio è una vera rivoluzione nel panorama editoriale italiano degli anni Sessanta e sbaraglia gli eroi positivi, sino ad allora apprezzatissimi dal pubblico di lettori, imponendo un nuovo modello di protagonista malvagio che sfida la giustizia per denunciare la corruzione della società consumistica. L'iconico personaggio è inoltre indiscusso iniziatore del filone del fumetto nero italiano, particolarmente vivace a cavallo tra la metà degli anni Sessanta e il decennio successivo.



Il primo di novembre del 1962, le sorelle Giussani mandano in edicola il primo numero di *Diabolik: Il re del terrore* e decretano la fine dell'eroe positivo (le immagini sono state concesse da WOW Spazio Fumetto. Museo del fumetto, dell'illustrazione e dell'immagine animata di Milano).



Ai suoi esordi, la casa editrice delle sorelle Giussani si occupava prevalentemente della distribuzione di materiale ludico per ragazzi (ricordiamo, ad esempio, *I Gettoni* oppure *Il Gioco del Calcio*) ed era approdata al mondo del fumetto solo nel 1961 con la pubblicazione delle avventure del pugile dal cuore d'oro Big Ben, creato dall'illustratore statunitense John Cullen Murphy.

Dal momento che il successo della rivista tardava tuttavia ad arrivare, Angela Giussani decise di avviare una ricerca di mercato attenta ai gusti dei pendolari, gruppo sociale in sensibile aumento nel capoluogo lombardo agli albori degli anni Sessanta. Per poterne soddisfare le preferenze di lettura e le esigenze, lo staff della casa editrice decise quindi di puntare su una pubblicazione non eccessivamente impegnata e il fumetto fu subito considerato il mezzo migliore per poter realizzare dei racconti di svago di alta qualità.

Per lanciare sul mercato un prodotto vincente e di facile fruizione, inoltre, venne stabilito di realizzare delle storie i cui tempi di lettura coincidessero, all'incirca, con quelli di un viaggio in treno; poiché il formato della rivista doveva essere pratico e maneggevole, furono ideati, per la prima volta nel nostro Paese, degli albi tascabili della dimensione di 12x17 cm e composti da centoventotto pagine circa.

Una volta stabilita la veste grafica del fumetto, le Giussani si interessarono alla tipologia di storie maggiormente apprezzate dai lettori. Pensarono quindi di sfruttare i resi di Big Ben per farne dei ricopertinati (alcuni con un uomo mascherato in prima di copertina e altri con un ranger texano) da distribuire nuovamente sul mercato. I dati di vendita parlarono chiaro: gli eroi positivi avevano ormai fatto la loro storia e il pubblico chiedeva avventure in cui il mistero

e i delitti fossero gli ingredienti principali.

Dovendo creare un protagonista negativo, Angela e Luciana decisero di prendere spunto dal modello offerto dai celebri antieroi del romanzo d'appendice francese, primo tra tutti il noto Fantômas, ma anche Rocambole e Zigomar. Alcuni esperti non esitano peraltro a sottolineare un probabile parallelismo tra la componente di critica sociale presente nelle storie di *Diabolik* e i romanzi de *La Primula Rossa*, scritti all'inizio del XX secolo dalla baronessa Emma Orczy. In questi testi, infatti, un nobile inglese giunge nella Francia rivoluzionaria per aiutare gli aristocratici a sfuggire alle catture imposte da Robespierre e dal Comitato di Salute Pubblica.

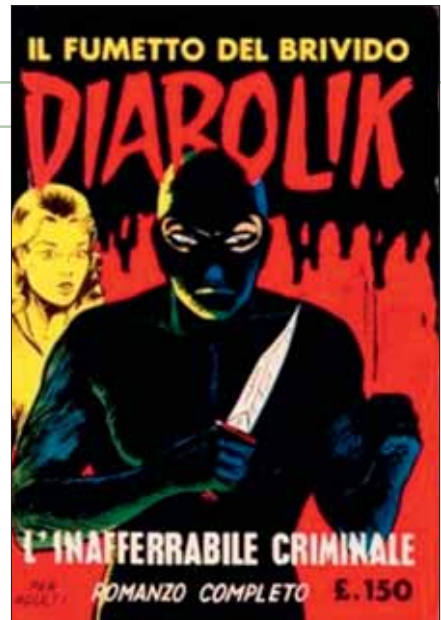
Una volta ideato il crudele personaggio, lo staff di Astorina decise di puntare sulla realizzazione di storie complesse e verosimili accompagnate da immagini realistiche e di alto livello. Per poter raggiungere tale obiettivo, si stabilì di far uso della linea modulata, ovvero di una linea che varia il proprio spessore nel corso del tratto rendendo le immagini più realistiche e dinamiche, e di una tessitura (ovvero l'elemento grafico necessario per introdurre luci e ombre nelle vignette) resa sia tramite il tratteggio sia grazie all'impiego del retino. Questo strumento, che consiste in una vera e propria superficie da sovrapporre alle vignette, fu tra l'altro introdotto in Italia proprio dalle sorelle Giussani, le quali ne apprezzavano l'utilizzo sin dai tempi di Big Ben. Nelle tavole di *Diabolik*, inoltre, venne privilegiata la prospettiva realistica, similare alla distribuzione realistica degli spazi, talvolta accompagnata dalla prospettiva aerea che sottolinea il soggetto posto in primo o secondo piano mantenendo gli altri elementi della vignetta illustrati in modo meno evidente. Ad eccezione di prima e quarta di coper-

tina si preferì impiegare il bianco e nero, mentre, per quanto concerneva la struttura delle tavole, la casa editrice decise infine di puntare sulla gabbia a quattro, composta da vignette di forma rettangolare e disposte in coppia su due strisce.

Nonostante le intenzioni di Astorina, tuttavia, i primi numeri di *Diabolik* non vantarono affatto una buona qualità grafica, in quanto i fumettisti che si cimentarono nella loro realizzazione non erano illustratori professionisti. *Il Re del Terrore*, primo albo di *Diabolik*, fu illustrato dal misterioso Zarcone, mentre la signora Calissa Giacobini realizzò le vignette de *L'inafferrabile criminale*. L'inesperienza dei due fumettisti è evidente nel loro tratto incerto (spezzato e spigoloso per Zarcone, molle e deformato per la Giacobini) e nella realizzazione abbozzata e approssimativa tanto dei personaggi quanto degli sfondi.

Il primo artista professionista che lavorò alle tavole di *Diabolik* fu Luigi Marchesi, che esordì con lo storico *Diabolik* n. 3 *L'arresto di Diabolik*, in cui fece la sua prima comparsa anche la straordinaria complice del terribile criminale: Eva Kant. Marchesi assicurò alla testata la dignità grafica di cui essa necessitava e si impegnò a ridisegnare completamente *Il Re del Terrore* in occasione della ristampa dei primi diciassette numeri avviata nel 1964. Il collega Aulo Lino Brazzoduro intervenne invece su *L'inafferrabile criminale*.

Nel 1963, a causa del crescente successo della pubblicazione, iniziò a collaborare con la casa editrice il talentuoso Enzo Facciolo, storico vignettista celebre per il suo stile realistico e fotografico. Egli fu rapidamente affiancato da altri illustratori di grande calibro quali Edgardo Dell'Acqua, Ferdinando Corbella, Lino Jeva, Victor Hugo Arias, Eros Kara e Flavio Bozzoli,



artisti grazie ai quali crebbe a dismisura il successo della testata. Altro disegnatore particolarmente degno di nota fu, infine, Sergio Zaniboni, considerato come il vero ideatore dell'aspetto definitivo dei personaggi principali del fumetto. A partire dalla metà degli anni Sessanta la testata poté quindi vantare la collaborazione di disegnatori abilissimi grazie ai quali raggiunse uno stile realistico, dettagliato e in grado di affascinare i lettori di tutte le generazioni. Nonostante le trasformazioni tecnologiche e l'impiego di strumentazioni computerizzate per la realizzazione dei disegni, Astorina tutt'ora si impegna peraltro a mantenere il più possibile inalterato l'aspetto grafico delle tavole del celebre fumetto. Le storie di *Diabolik* erano invece ideate da un valente staff di creativi, di cui facevano parte anche le stesse Giussani. Sempre attenti a generare trame accattivanti ma verosimili, i soggetti che fecero la storia della pubblicazione furono:

IL VOLTO DELLA PAURA

Le copertine del secondo e del terzo albo di *Diabolik*: *L'inafferrabile criminale* e *L'arresto di Diabolik*.



Pier Carpi, Mario Gomboli, Alfredo Castelli, Patricia Martinelli, Michele Gazzarri, Giorgio Corbetta, Luigi Locatelli, Giancarlo Malagutti e Angelo Palmas, i quali avviarono la loro collaborazione con Astorina tra la fine degli anni Sessanta e la metà del decennio successivo. L'evoluzione grafica del fumetto, inoltre, va di pari passo col cambiamento e l'approfondimento dei suoi contenuti: ai suoi esordi, infatti, il genio del male era del tutto privo di scrupoli e questa sua caratteristica scandalizzò la società italiana conservatrice e perbenista dei primi anni Sessanta. A partire dalla metà del decennio, anche a causa dell'ingresso sul mercato di numerosi altri fumetti neri, le Giussani decisero di "smorzare i toni" della loro pubblicazione, ridimensionando la componente *horror-noir* delle loro storie per approdare al genere poliziesco. Da quel momento *Diabolik* subì un cambiamento, si fece meno violento e dichiarò apertamente che i suoi atti

criminali non erano privi di significato, ma atti a denunciare la società capitalista, sempre più avida di denaro e priva di valori. Al contempo Eva, inizialmente spalla del partner, iniziò il lungo ma fondamentale cammino che la renderà effettiva protagonista femminile della serie e icona indiscussa dell'emancipazione femminile.

Negli anni Settanta, infine, la vera svolta: le Giussani decisero di utilizzare il loro fumetto per mostrare i problemi della nostra società e, da allora, diverse sono state le storie pubblicate che illustrano e denunciano realtà quali la prostituzione, l'omofobia, il mondo della droga, la violenza sugli animali, eccetera. Accanto a questo impegno, che prosegue tutt'oggi, la casa editrice si è anche dedicata alla realizzazione di molteplici campagne sociali e ciò, anche a causa dei cambiamenti a cui è andata incontro la società attuale, ha contribuito a rendere *Diabolik*, nell'immaginario collettivo, un personaggio "diversamente positivo".

Oggi, a seguito della tragica scomparsa di Angela Giussani e della sorella Luciana, la direzione della casa editrice è passata a Mario Gomboli, storico soggettista della serie. Lo staff dei disegnatori, dei soggettisti e degli sceneggiatori ha inoltre potuto vantare un adeguato arricchimento e ricambio generazionale, assumendo anche nuovi collaboratori di grande talento.

A più di cinquant'anni dalla prima pubblicazione di *Diabolik*, Astorina appare più vitale e propositiva che mai, e lo ha recentemente dimostrato lanciando sul mercato, a partire dal novembre 2015, *DK*, nuova serie a fumetti. Essa, pur ispirandosi alla pubblicazione storica del terribile criminale, ne propone nuove e sorprendenti avventure in grande formato, con grafica rinnovata e a colori.

Greta Falasca

IN AFRICA

Nella pagina a fianco, Riccardo Canella, a 63 anni, fotografato con una leonessa prima di essere internato nel campo di concentramento.

STORIE & MEMORIE

DIARIO DI UN ITALIANO IN UN CAMPO DI CONCENTRAMENTO INGLESE IN AFRICA

PER NON DIMENTICARE

RICCARDO CANELLA, INGEGNERE VENETO, SCRIVE
E DISEGNA LA SUA ESPERIENZA DURANTE
LA SECONDA GUERRA MONDIALE. LO FA "PER
RICORDARE" CHI C'ERA. E PER CHI NON C'ERA

a cura di GENTUCCA CANELLA

Negli ultimi decenni si è notevolmente ampliato l'interesse della storiografia italiana "per le forme primarie di scrittura" (corrispondenze di carattere privato, quali diari, autobiografie, memorialistica, lettere familiari, d'amicitia, di lavoro), nella consapevolezza dell'importanza di tali testimonianze come fonti dell'analisi della dialettica privato-pubblico in percorsi essenziali sia di personalità di rilievo nella vita politica, sociale, culturale e religiosa, sia di personaggi appartenenti ai ceti professionali con un profilo più appartato rispetto alla dimensione pubblica.

Lo scavo delle fonti in questione, favorendo una circolarità delle fonti semiotico-letterarie, storiche, antropologiche e sociologiche, consente infatti di

ricostruire tanto le scansioni fondamentali di vicende biografiche, quanto la rete delle relazioni familiari e dei rapporti sociali. Recuperare e leggere tali fonti primarie significa compiere un'operazione di interpretazione, sia per chi "possiede" la memoria, sia per chi voglia utilizzarla come fonte storica. E se la testimonianza individuale non consente di ricostruire con certezza assoluta fatti, azioni, cronologie, (ma può essere un utile strumento di confronto dei documenti ufficiali), essa può offrire allo storico l'opportunità di indagare risvolti nell'atteggiamento, nel modo di vivere e interpretare gli avvenimenti da parte di protagonisti e comparse: in una parola, di connotare, contestualizzare i fatti, individuando i tempi, i luoghi, gli scopi che solo la memoria può restituire. In questo senso può essere utile il recupero di que-

ste pagine del diario di Riccardo Canella, che nel 1942 annotò su un piccolo quaderno di scuola alcuni momenti della sua reclusione in un campo di concentramento degli Alleati in Africa Orientale, corredandole di schizzi e disegni.



Riccardo Canella (Venezia 1879-Milano 1959) laureato a Padova in ingegneria idraulica, si trasferì a Bucarest in Romania dal 1921 al 1935 chiamato come consulente dal governo rumeno per una serie di progetti sul regime delle acque, tra i quali si ricordano le bonifiche agrarie, il progetto di canale navigabile tra i fiumi Arges e Danubio passante per Bucarest, il progetto di bonifica e di trasformazione in parco di loisir dei laghi di Băneasa e Herăstrău. A Bucarest giunse con la moglie Maria Bebé Pizzini e i tre figli Cleofe, Luciano, Gentucca. Gli ultimi due figli, Ida e Guido, nacquero in Romania nel 1927 e nel 1931. Alla fine del 1935, in seguito alle sanzioni economiche al governo fascista, deliberate dalla Società delle Nazioni in risposta all'attacco dell'Italia contro l'Etiopia, fu costretto a ritornare in patria. Come ricorda il figlio Guido: «Tale trasferimento avvenne in un periodo critico delle politiche nazionali e internazionali, per cui mio padre, che vantava ingenti crediti dal governo rumeno allora in carica, fu estromesso dai lavori in corso e costretto a rimpatriare con la famiglia». Nel febbraio 1937 ripartì dall'Italia in piroscalo per la Somalia, grazie un'offerta di lavoro a Mogadiscio, per realizzare delle opere idrauliche sul fiume Giuba. Trasferitosi poi in Etiopia venne fatto prigioniero dagli inglesi ad Addis Abeba e nel febbraio 1942 deportato nel campo di concentramento di Mandera a Dire Daua. Rientrò in Italia nel giugno dello stesso anno, sul piroscalo Giulio Cesare, nella missione speciale di rimpatrio dei civili, consentita dai britannici ma con l'obbligo del lungo periplo dell'Africa, un viaggio della durata di oltre due mesi, non essendo allora consentito l'attraversamento dell'area strategica di Suez.

Diario di prigionia

[Prime pagine precedenti alla prigionia]

Molti hanno scritto e scrivo anch'io. Scrivo quel poco che ricordo dei tempi passati in Africa. Non è ch'io cerchi d'essere interessante e tanto meno di

essere ritenuto un uomo fuori dall'ordinario, scrivo per dare qualche notizia che per alcuni può essere anche nuova, ma più che tutto per ricordare ai miei compagni qualche ritaglio di tempi passati insieme, e per dare anche ai miei figli una pagina scritta della mia vita passata. Partii dall'Italia nel febbraio 1937 diretto a Mogadiscio, e la attraversata fu per me viaggio di piacere perché era la prima volta che gustavo il dolce vivere tranquillo di chi pur facendo il proprio dovere, gode di quella spensieratezza riposante in ambiente familiare, con la distrazione della vita di mare, che per me, allora, dava un continuo variarsi d'emozioni prodotte, sia dal panorama vario, sia dalla stessa compagnia, sia dall'ambiente stesso. Per quanto avessi fatto poche conoscenze in piroscalo, pur tuttavia, con tutti e a tutti parlavo e più ancora ascoltavo, direi quasi con curiosità in quanto credo che molti erano come me nuovi del genere di vita, e di quella strana convivenza direi quasi familiare che è dovuta al vivere per qualche giorno in un ambiente ristretto che procede veloce nel gran mondo. Musica, cinema, lettura, gioco, conversazione, passeggiate, contemplazioni... ma la vita di 15 giorni e più, passata fra cielo e acqua, colla distrazione di tanto in tanto di qualche città nuova, di qualche frettolosa visita a terra di costumi, negozi, facce mai viste. L'idea poi di andare in una regione del tutto diversa, della quale si avevano sì e no, notizie esatte, che alcuni la facevano bella, altri ostica e dura, l'idea, dirò, quasi dell'i-

VERSO L'INTERNAMENTO

Trasferimento su camion e ferrovia; la messa e la baracca adattata a cappella; punizioni ai militari sudanesi; arrivi nei campi di concentramento.



gnoto, non so perché mi attraeva, e se non fosse stato perché avevo lasciata la famiglia, forse sarei stato anche più soddisfatto di recarmi laggiù, che per me rappresentava il nuovo, o per meglio dire, l'incognito.

Il distacco da Napoli fu un po' triste, lascio l'Italia... e più ancora la famiglia... ma poi al muoversi del piroscafo, subentrarono altre emozioni, altri pensieri... e comincio per me la vita nuova.

A bordo fui subito considerato persona di riguardo e questo mi fece tranquillo per vari motivi. Abituato ad una vita di sacrifici e di lotte, dove tutto e tutti sono ostici e contrari, dove tutti tendono a sorpassarti, a dar di gomito per avanzare, dove nulla è limpido, nulla è spontaneo e tanto meno generoso, là, in quel piccolo mondo, fra persone che nulla hanno a che vedere col tuo io, ma ognuno ha, come suol dirsi, il suo proprio itinerario, il suo compito speciale, diverso, e dove sai che in quell'ambiente ognuno si mostra quale si è, vederti trattato gentilmente, correttamente, con riguardo, ti par di vivere un'altra vita, assai più serena, assai più facile, la quale veramente ti fa bene, ti riposa. E così dopo un tragitto di 15 giorni eccoti a destinazione, eccoti nel nuovo mondo, in quel mondo torrido ma limpido nel quale entri e dici a te stesso: «Ebbene eccomi qui».

Napoli, Messina, Porto Said... A Porto Said si fece una rapida visita alla città, e da buoni compagni, eravamo in quattro: Nello Nelli, l'avv. Santini, Baliceffi ed io. Entrammo in una specie di birreria, prendemmo luogo ad un tavolo e ordinammo un caffè. Si presentò un tipo che subito ci interessò, in quanto coi suoi prestigi ci intratteneva... cose nuove, per me almeno!

[Le prime pagine del diario si interrompono e riprendono con la descrizione dei mesi passati nel campo di concentramento]

11 gennaio 1942. E qui comincia la dolorosa storia! All'1 il camion ci attende scortato da 4 sudanesi. Presto in sacca le ultime cosucce rimasteci, un vestito, un paio di camicie, qualche calzetto, ecc. ecc., poche cose perché quasi tutto s'è venduto per avere a disposizione qualche quattrino! Alla partenza, saluti e arrivederci! dove? mah! Si parte per il campo di concentramento per poi continuare verso Diredaua e poi? mah!

Dopo un percorso di circa mezz'ora, e cioè dalla zona industriale al campo di concentramento, giù tutti e ciascuno coi propri bagagli va alla camerata che gli è stata indicata. Ognuno deve portarsi i suoi bagagli e non c'è verso di avere un aiuto! La nostra moneta non è considerata ed i Sigg.ri Sudanesi non si degnano di dare una mano neppure ai vecchi che con grande fatica arrivano al posto assegnato.

Entriamo nella camerata n° 1 o 2 o 3: non ricordo più perché sono tutte eguali e nessuna porta un numero. Una camerata lunga una sessantina di metri con letti dai lati ed in mezzo, la camerata è capace di oltre cento persone. La camerata comprende circa un centinaio di castelli a quattro letti, e ciascun castello è formato da due ripiani con 2 letti per ripiano. Ogni letto ha una rete metallica o una rete di canapa o una tela tirata ai lati ed una coperta. Di conseguenza ognuno di noi cerca alla bene meglio di improvvisarsi un mezzo di dormire. E così si aspetta di esser chiamati per il rancio. Ognuno narra la sua storia, o meglio come fu preso alla sprovvista lungo la via, o al caffè, o in altro luogo e, senza tanti complimenti, impaccato e portato al campo di concentramento. «Io non ho che il vestito che ho indossato, mi presero in piazza



5 Maggio, e su... via». «Io ero entrato in un negozio e m'ero nascosto dietro al banco concessomi gentilmente dalla signora del negozio». «Io... Io...». Però quello che maggiormente ha indisposto tutti indistintamente, si fu che queste retate furono dirette e sorvegliate da neri indigeni con tanto di fucile e frusta... e non c'era verso... Fu veramente una umiliazione delle massime! E così, ognuno colla sua croce attende le ore 5 che è ora di rancio! Al campo di concentramento sono già arrivate da ieri altre vittime, in massima parte donne e bambini che sono partiti alla mattina del giorno del nostro arrivo.

Alle cinque chiamata al rancio. Un vasto capannone in muratura contenente quattro lunghi tavoli e sedie, capace di dare posto ad oltre 200 e più persone, ci raggruppa tutti, e stretti uno all'altro si mangia una minestra ed un secondo di carne. Ognuno sporge il piatto fornitoci e riceve la sua razione. Descrivere ogni cosa sarebbe cosa lunga, è sufficiente qualche schizzo per dimostrare come fummo trattati!

O bene o male, rifocillati più o meno, eccoci inviati alla camerata. Ognuno fa il suo letto e poi si chiacchiera, qualcuno canta, altro suona la chitarra, altri fanno la box, altri infine intonano qualche canzone, da prima qualche canzonetta napoletana e poi canti patriottici! I "giambo" ci sorvegliano ed eccettuata qualche spalleggiata per indicare di non oltrepassare certo limite, il tutto e tutti finiscono nel silenzio e nel sonno per chi fortunatamente lo prende a volo!

Alla mattina si crede di partire, e tutti su alle 5, ma non si parte. Una giornata ancora ad Addis Abeba racchiusi nel campo. Ore eterne, caldo, mosche, aria pesante ecc. ecc. Il campo offre ben poca allegria. Dicono che alle 2 arrivano altri evacuandi! E le camerate si riempiono. Proteste poche, adattamento molto!

Il giorno dopo, 13 gennaio, partenza, ma prima di partire disinfezione ai bagagli, disinfezione personale ecc. ecc. Fatti i bagagli alle 5 di mattina, ciascuno portando a spalla e a mano ogni suo avere, se ne va al campo prospiciente la disinfezione e là, dopo un attendere di ben 4 ore, ci mettono in fila per entrare nel tanto penoso posto di disinfezione.

Per primo, visita bagagli. Un capitano inglese aiutato dai suoi dipendenti passa in visita ogni cosa. Collaudato il passabile, si passa in una stanza ove ci fanno spogliare nudi, e lasciando tutti gli indumenti, come Dio ci fece, si passa alle docce, ove ben saponati e più ancora disinfettati, si attende l'uscita. Fuori, all'aria e al sole cocente, nudi ancora, si attendono le vesti passate alla disinfezione, che finalmente disinfettati e cocenti si indossano per attendere ancora l'uscita delle valigie e dei bagagli, pur essi passati alla disinfezione. Con tutto che ci fu concesso si passa alla parca mensa (ore 11 circa) e poi al cortile prospiciente l'uscita. Ben oltre tre ore di attesa.

I camion vengono caricati dei bagagli e noi in altri camion, e si parte per la stazione. Alla stazione colla massima sorveglianza, ogni camion di persone col rispettivo bagaglio (camion di scorta) passa nel rispettivo vagone merci-bestiami. Ed eccoci arrivati! Non c'è una panca, non c'è nulla, solamente da una parte quattro teli tesi a forma di

IMMAGINI DI PRIGIONIA

Da sinistra: panorama di Port Elizabeth e di Las Palmas; il campo di bocce; latrine e docce nei campi di concentramento.

STORIE & MEMORIE

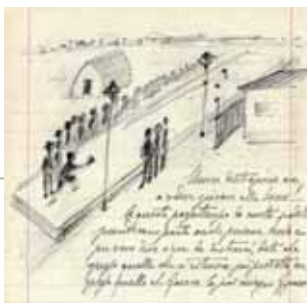
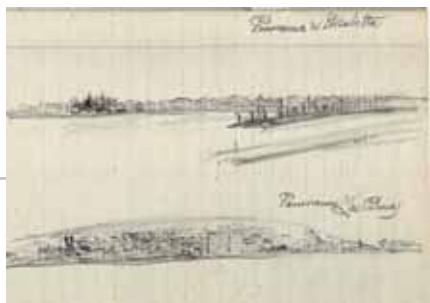
letto per 4 persone, e cioè per quei quattro che non possono reggersi in piedi, e gli altri? Siamo partiti alle 2½ circa del giorno 13 febbraio '42, e per ben 24 ore, si continuò ininterrottamente sino a Diredaau, salvo un caffè e latte. La notte fu lunga e penosa! Arrivammo a Diredaau e dal vagone al campo Avio si passò in linea sorvegliati a destra e sinistra da sudanesi armati. Al campo Avio ci fu dato un caffè e latte e dopo 4 ore sotto sole, fummo caricati sopra dei camion e portati al campo di concentramento artiglieria, attraversando la cittadina di Diredaau, sempre sorvegliati, nonché guardati dagli abitanti di Diredaau, come fossimo dei veri malfattori. I camion erano scoperti.

Il campo di concentramento ex artiglieria di Mandera, è situato in una vasta pianura circondata da due lati e ad una certa distanza da colline, sulle quali sono disposti alcuni luoghi di sorveglianza fatta sempre da sudanesi. Nel campo non c'è si può dire nessuna costruzione in muratura, tolti due tre capannoni assai rustici e malandati, ricoperti per l'occasione da lamiere. Il fabbricato infermeria è forse l'unico che abbia ancora un aspetto discreto e, del resto capannoni improvvisati tutt'altro che estetici! Per quanto riguarda poi i letti, fu una vera miseria, tutt'altro che decorosa e comoda... il nudo terreno per la maggior parte funziona da materasso e nulla più. Ognuno di noi si arrangiò alla meglio, chi poté avere una brandina da ammalati, chi una semplice lamiera (fusti di benzina, tolti i fondi ed aperti), chi poi si adattò a coricarsi sulla nuda terra.

Fu comica la scena, per non dire pietosa, alle 7 di sera già sull'imbrunire, si vedevano vagare qua e là entro il campo, uomini in cerca di un qualsiasi mezzo da tra il corpo e il nudo terreno. E così furono trattati gli invalidi e gli uomini aventi più di 60 anni! Entrando nella famose camerate si ve-

devano a perdita d'occhio file di sdraiati per terra, aventi al massimo una lamiera, o una semplice barella, o nulla del tutto che li difendeva dal nudo terreno che nella maggior parte era seminato da formicai, termiti ed altro. Non parliamo poi delle latrine, che a parte l'igiene, erano ciò che si può dire di più ributtante ed indecente. Una lunga fossa ricoperta da tavole e di tanto in tanto un buco! Nel campo di concentramento eravamo più di 300 e durante il giorno, spesse volte, ben più di 20 o 30 esponevano in comune le loro forme, facendo in comune cose per cui ognuno, che sente un po' di dignità, ama racchiudersi in luogo appartato.

Le docce, naturalmente erano in comune, costituite da un semplice tubo che partendo da un serbatoio d'acqua, portava questa ai vari rubinetti. Tutti all'aperto e in vista di tutti. Uomini di una certa età, di una certa posizione sociale, abituati ad un regime dignitoso e serio, dovevano per forza adattarsi a simili costumi di comunità ed indecenza. Ogni giorno alle 6 di sera c'era il cambio della guardia sudanese. Una novantina di uomini marciavano lungo il centro del campo e, facendo semplici esercizi di presentarmi, facevano bella mostra per circa mezzora! E con quale serietà e come erano compresi della loro missione; movimenti cadenzati e stigmatizzati con tanto di battuta del tallone a terra e contro tallone! Mah! E tutto per incuterci quel certo timore, e farci comprendere sempre più a quale stato di umiliazione ci avessimo posto. Non parlo poi delle punizioni che ci infliggevano per la più piccola mancanza! Chiusi in una piccola camerata a pane ed acqua per giorni e giorni, e alla mattina accompagnati alla latrina dal sudanese, e fare pulizia al campo sempre sotto rigorosissima sorveglianza! D'altra parte le punizioni che si davano i sudanesi, fra loro, erano veramente faticose, esse consistevano nel far tenere



per ore e ore il fucile sollevato sopra la testa e correre o camminare secondo quanto imponeva il sorvegliante, il quale impartiva gli ordini con tanto di frusta.

Alla mattina ogni camerata riceveva una tanica piena di caffè che veniva distribuita ai componenti la camerata. Poi a mezzogiorno si faceva la fila per andare a prelevare il rancio, e qui erano gomitate e spintoni per lasciar posto ai più affamati! Così pure alla sera, e non v'era da proferir parola, perché tutti eravamo considerati a numero, non c'era nessuna distinzione, né d'età, né di professione, né di grado. Debbo dire che eravamo nel vero bolscevismo. Non c'era che da adattarsi e lasciar posto al più ineducato, al più prepotente e questo per evitare discussioni e liti che certamente sarebbero finite a danno del più debole che si può dir sempre avrebbe avuto ragione.

E così, giorno per giorno, la stessa vita, lo stesso trattamento, le stesse cose. Ognuno doveva lavarsi la propria biancheria, ed era un corri corri ai vari posti liberi, per poi stendere il bucato ove si poteva, intrattenendosi sul posto sino a che fosse asciutto. Unica distrazione era l'arrivo di compagni o la partenza per Mandera di altri.

In seguito fu data libera uscita dalle 10 antimeridiane alle 4 dopo mezzogiorno, e chi aveva qualche conoscenza a Diredaua, o qualche amico o parente al campo avio, usciva, ben inteso pensando al mangiare, in quanto non c'era da ritenere che alcuno pensasse a conservare all'amico o compagno il frugale pasto che del resto veniva distribuito a persona presente.

E così passarono 30 giorni! Durante questo tempo non vi furono novità che meritano di essere ricor-

date. Vi furono purtroppo un'infinità di insetti che davano veramente noia.

Le pulci, le cimici, le zanzare, le mosche, era un vero martirio notte e giorno. Confesso che nelle prime notti ritenni di aver preso la rogna, tanto prurito sentii alle braccia, al corpo tutto che mi sembrava di essere veramente infetto da una simile malattia, e mi preoccupai al punto di farmi speciali insaponamenti.

Alla domenica alle 8 di mattina c'era la Messa del campo. Alla sera tutti i giorni si recitava il S.S. Rosario e molti concorrevano alla recitazione. In ultimo tempo fu dedicata a Chiesa una camerata che per vero dire dava l'impressione nell'interno di essere ai tempi antichi durante le persecuzioni. Unica distrazione era a veder giocare alle bocce! A questo passatempo da molti gradito prendevano parte anche persone serie e per vero dire c'era da distrarsi, dato che spesso quello che si riteneva più provetto era spesso quello che faceva la più magra figura.

Al 14 febbraio partenza per Mandera. Alle 4 di mattina di detto giorno cominciarono le prime voci e le prime preparazioni per la partenza. Una fila di ben 20 camion ci attendeva.

[Nel maggio del 1942 Riccardo Canella venne imbarcato nel Porto di Berbera su una delle "navi bianche", la Giulio Cesare, che, con una traversata di circa un mese in condizioni durissime, dopo aver circumnavigato l'Africa e dopo aver toccato Port Elizabeth, Las Palmas e Gibilterra, nel giugno dello stesso anno giunse in Italia].

a cura di Gentucca Canella

Finito di stampare
nel mese di novembre 2016
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

