

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

NUMERO 23 - MAGGIO 2024

PreText

Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003 (convertito in Legge 27/02/2004, n° 46) art. 1, comma 1, LO/M1

«I LIBRI PER BAMBINI
PIÙ BELLI DEL MONDO»

QUANDO ROSELLINA ARCHINTO FONDÒ LA EMME EDIZIONI

PreText

NUMERO 23 - MAGGIO 2024

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

PreText n. 23 – Maggio 2024

Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Redazione
editing e iconografia

Maria Canella, Antonella Minetto
Nexo, Milano

Comitato scientifico

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

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

© 2024 Centro Studi per la Storia dell'Editoria e del Giornalismo
Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, a uso interno e didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore.

L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali
iconografici non individuati.

Istituto Lombardo di Storia Contemporanea

PreText è scaricabile in PDF gratuitamente dai siti:

www.ilscmilano.it

www.bookcitymilano.it

Per ricevere la rivista stampata in contrassegno scrivere a:
istituto@ilscmilano.it

ISBN 9791281313064

In copertina, Paola Pallottino, illustrazione per *La barca*, Milano, Emme Edizioni, 1976, particolare.

DI QUESTO NUMERO DI **PreText**
SONO STATE STAMPATE
N. 1000 COPIE

IL RUOLO DEI GIORNALI NELL'ASSASSINIO
CHE SEGNÒ IL DESTINO DELL'ITALIA

IL CASO MATTEOTTI

NEI GIORNI SUCCESSIVI L'OMICIDIO,
LA STAMPA SI OCCUPÒ AMPIAMENTE
DEL CASO. MA C'È UN FATTO CHE
VIENE POCO SOTTOLINEATO NELLA
RICOSTRUZIONE DELL'EVENTO:
IL RUOLO CHE ALCUNI QUOTIDIANI
EBBERO PROPRIO NELLA DECISIONE
DI "LIQUIDARE" IL SEGRETARIO
DEL PARTITO SOCIALISTA UNITARIO

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

L'

assassinio di Giacomo Matteotti ha molto a che fare con i giornali dell'epoca. Non solo per come venne trattato dal quotidiano fascista per antonomasia, *Il Popolo d'Italia* fondato qualche anno prima da Benito Mussolini, o dal *Corriere della Sera*, che proprio per le sue critiche di lì a poco avrebbe cambiato proprietà, ma anche perché tra le varie motivazioni del barbaro omicidio vi era la necessità di chiudere la bocca al segretario del Partito socialista unitario che aveva raccolto le prove di un giro di tangenti destinate a finanziare alcuni giornali di regime. Non a caso, molti fogli legati al partito fascista non si allinearono: non certo perché ritenessero esecrabile il fatto ma perché si sentivano esclusi dalla loro quota di finanziamento occulto. Cent'anni fa, quindi, l'ex direttore massimalista dell'*Avanti!* gettava la maschera e prendendosi la responsabilità morale della ferocia fascista ordiva il colpo di Stato che si era solo parzialmente realizzato con la Marcia su Roma. Insieme alle leggi fascistissime che imprigionarono l'Italia, negli anni

successivi mise il bavaglio a tutti gli organi di stampa chiudendone alcuni e di altri facendo trasferire la proprietà a imprenditori organici al regime.

A quel tragico evento ne sarebbero seguiti molti altri, dall'assassinio di Amendola al pestaggio mortale di Gobetti fino all'imboscata fatale in Francia dei fratelli Rosselli. L'Italia nata dagli ideali del Risorgimento si spegneva nell'abbraccio mortale del regime, ma il martirio di Matteotti avrebbe continuato a ispirare i fuochi rimasti accesi sotto la cenere. Per questo, oltre agli articoli contenuti in *PreText*, abbiamo realizzato anche il primo dei "Quaderni di *PreText*" dedicato a un'opera teatrale realizzata per raccontare

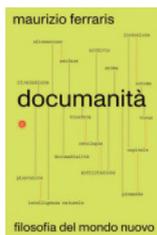
A DIECI ANNI DALLA NASCITA, PRETEXT SI RIFÀ IL VESTITO: LA GRAFICA È RINNOVATA, MA L'ANIMA RESTA LA STESSA

agli studenti il coraggio della libertà che animò tutta la vita e l'azione di Matteotti.

P.S. A dieci anni dalla nascita di *PreText* abbiamo deciso di dare una rinfrescata all'abito della rivista. L'anima resta sempre la stessa.

SOMMARIO

PreText n. 23 – Maggio 2024



8 / Paolo Costa
Vivere nell'iperstoria

EDITORI

18 / Renato Pasta
Libri e lettori nell'Italia del Settecento

26 / Domenico Del Coco
Come sedurre il giovan lettore

34 / Maria Canella
Pennellate d'artista per creare l'incanto

40 / Oliviero Ponte di Pino
Nella tana del Pulcinoelefante

46 / Massimo Gatta
Crimini in libreria

54 / Riccardo A. Vigliermo
Le versioni del *Corano*

GIORNALISMO

64 / Andrea Moroni
Il dovere di parlare

72 / Simone Campanozzi
Una difesa colpevole

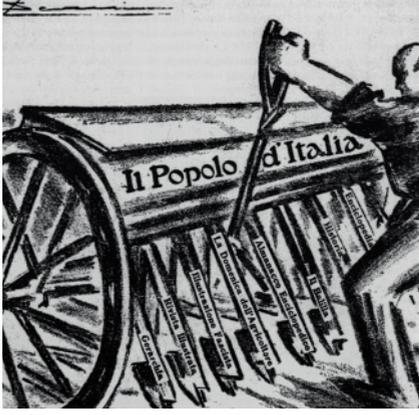
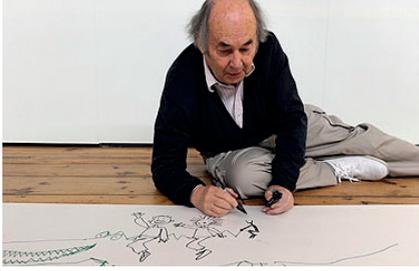
78 / Mariachiara Fugazza
La difficile conquista

84 / Romain H. Rainero
L'oscuro caso di *Jihad*

LETTURA

92 / Patrizia Caccia
Artisti della stampa

100 / Marta Sironi
La matita che faceva sognare



104 / Antonio Gastronuovo
Il tenue bibliomane

110 / Maria Canella
Il genio eclettico

118 / Francesco Ciaponi
Realismo capitalista

124 / Carlo Carotti
Al servizio di editori e librai

130 / Guido Mura
L'estetica del disgusto

138 / Giangiacomo Schiavi
La Valle dei libri



LA SCELTA FRA «SALVA» E «CANCELLA»

VIVERE NELL'IPERSTORIA

IL LIBRO TIPOGRAFICO HA DEFINITO IL REGIME DELLA MEMORIA DEL MONDO MODERNO. I DISPOSITIVI DIGITALI DI REGISTRAZIONE E SCRITTURA FONDANO OGGI UNA NUOVA DOCUMENTALITÀ. RICORDIAMO TROPPO, MA POSSIAMO ANCHE DIMENTICARE TUTTO

di PAOLO COSTA

Scusate se vi parlo di mio padre. Bruno Costa aveva nove anni quando la Storia attraversò con furia la sua vita. La famiglia viveva nel piccolo centro di Cotignola, sulla riva sinistra del fiume Senio, dove il fronte italiano della Seconda guerra mondiale si arrestò per sei mesi, nell'inverno del 1944. Nonostante il parziale sfondamento della Linea Gotica nell'Appennino Faentino e Forlivese, le armate alleate che risalivano la Penisola rimasero bloccate fino al 9 aprile 1945, quando Cotignola

fu liberata dalle truppe neozelandesi. In quei sei mesi la città fu rasa al suolo e i suoi abitanti ridotti in condizioni di carestia. Così racconta mio padre – che aveva cercato protezione insieme ad altri, all'interno di un improvvisato ricovero – l'offensiva finale del 9 aprile: «Gli scoppi scuotevano le pareti del rifugio, malcontenute da assi di legno, sballandoci l'uno contro l'altro e facendo piovere terra sulle teste, in faccia, dentro le vesti. Un rombo assordante copriva le nostre grida. Ogni tanto, fra uno scuotimento e l'altro,



e che incomincia sempre già sensibilmente a cancellarsi ogni giorno che passa? Io sono stato? Spesso me lo domando. O, piuttosto, colui di cui ho questo o quel ricordo, è stato? Dov'era questo "io"? Non ne so niente» (*Où cela s'est-il passé?*, Paris-Caen, Imec, 2011; trad. it. *Dov'è successo?*, Tricase, Kainos Edizioni, 2014, p. 20).

L'ipotesi che intendo qui formulare parte dall'osservazione dei profondi cambiamenti relativi al sistema di conoscenza del mondo di cui l'umanità si è dotata e, nello specifico, ai suoi due architravi: il libro e l'archivio. Nel mio ragionamento non alludo solo all'archivio in senso proprio, ossia al complesso dei documenti prodotti o acquisiti da un soggetto nello svolgimento della sua attività. Assimilo all'archivio la biblioteca, pur consapevole che in altri ambiti discorsivi le due entità non vadano concettualmente confuse. L'ipotesi è la seguente: la questione della memoria – intesa come virtù collettiva, ma anche come disciplina tecnica (il metodo storico) – va radicalmente ridefinita in un mondo nel quale tutto è diventato registrabile. Per approfondire tale supposizione, suggerisco di considerare la natura dei cambiamenti che riguardano il libro e l'archivio. Credo che entrambi vadano considerati nella loro caratteristica di dispositivi, ossia per la loro capacità «di gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini» (Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 20).

L'ordine dei libri

Il libro tipografico ha definito il regime della memoria del mondo moderno. Di più: esso ha contribuito a modellare il pensiero umano, o quanto meno il pensiero della civiltà occidentale. Per la verità, il cammino è cominciato molto prima dell'invenzione della stampa, con l'avvento della scrittura. La tecnologia logografica, cinquemila anni fa, ha dato il via a quel percorso di orientamento del nostro pensiero, nella prospettiva della razionalizzazione e dell'astrazione, che è poi proseguito con l'alfabeto. Il libro tipografico ha accentuato tale assetto. Più ancora della scrittura manuale, la stampa concentra infatti l'esperienza cognitiva sul senso della vista e struttura il nostro pensiero nella prospettiva della razionalizzazione, dell'astrazione e della quantificazione, secondo la nota ipotesi di Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 e 2011; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976). Il pensiero moderno è dunque costruito su quello che Roger Chartier ha definito l'«ordine dei libri» (*L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992).

L'ordine si manifesta su due piani: macro e micro. A livello macro, il libro appare come il nodo di un sistema cognitivo più vasto. Il testo del libro «lavora» attraverso la rete di relazioni che instaura con altri testi (repertori, cataloghi, canoni, recensioni) dislocati all'esterno del libro stesso. C'è poi un livello micro, poiché il libro



scienza che produce. Perché, attraverso la conservazione del documento, ci appropriamo di un potere su di esso. E in fondo, come osserva Jacques Derrida, esiste un criterio efficace per misurare il tasso di democrazia di una società: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua creazione e all'interpretazione di quanto in esso contenuto (*Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée, 1995; trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005).

Elaborando il concetto di documentalità, Maurizio Ferraris ha suggerito l'idea che gli oggetti sociali siano l'esecuzione di atti iscritti su un qualche tipo di supporto, ossia registrati (*Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009). La società si basa non sulla comunicazione, ma sulla registrazione. E nulla di sociale esiste al di fuori del testo registrato.

Ora, secondo lo stesso Ferraris siamo al centro di una trasformazione tecnologica e sociale che rivela la centralità dei documenti: il Web è il più grande apparato di registrazione mai concepito (Maurizio Ferraris, *Documentalità. Filosofia del mondo nuovo*, Roma-Bari, Laterza, 2021). Ancora una volta, è il paradigma digitale che ci impone di considerare una serie di straordinari cambiamenti. A mio avviso ne possiamo identificare quattro.

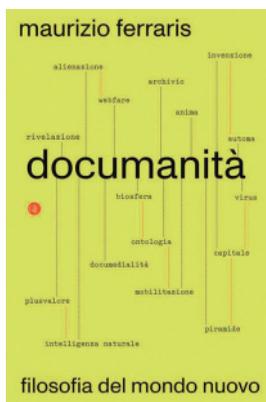
Intanto vi è una questione di quantità. Manifestatosi già a partire dal XIX secolo, il dominio del

quantitativo si afferma definitivamente con l'avvento del digitale, alimentando la crescita degli archivi in numero e dimensioni. La quantità è percepita spesso come una minaccia dalla cultura umanistica. Essa sembra opporsi alla qualità, alla capacità di generare significato e quindi al valore. Dalla sapienza alla conoscenza, e da questa all'informazione, si produce un degrado.

D'altra parte l'avvento dei modelli di *machine learning*, ovvero dell'intelligenza artificiale basata sull'inferenza statistica di cui oggi tanto si parla, sta abilitando un nuovo modello di conoscenza, nel quale la quantità non è più nemica della precisione, ma anzi la sua migliore alleata. È importante non dimenticare che tale precisione ha un limite intrinseco, per cui contribuisce alla nostra conoscenza con fatti incerti. Ma di questo era già consapevole David Hume, quando osservava che «nei nostri ragiona-

menti riguardo ai fatti esistono tutti i gradi immaginabili di certezza», per cui «l'uomo saggio [...] proporziona la sua credenza all'evidenza» (*Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, 1748).

Il secondo cambiamento riguarda l'oggetto, nel senso che l'archivio raccoglie non più solo documenti scritti, ma ogni artefatto in grado di trasmettere informazioni. In questo senso, come già detto, l'archivio non si distingue da un museo o da una biblioteca. Non a caso, proprio l'avvento



Nella pagina accanto, Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce!* Qui sotto, *!Women Art Revolution*, più di 15.000 ore di riprese video per creare la prima storia dell'arte femminista in America raccontata dalle protagoniste che hanno animato il movimento.

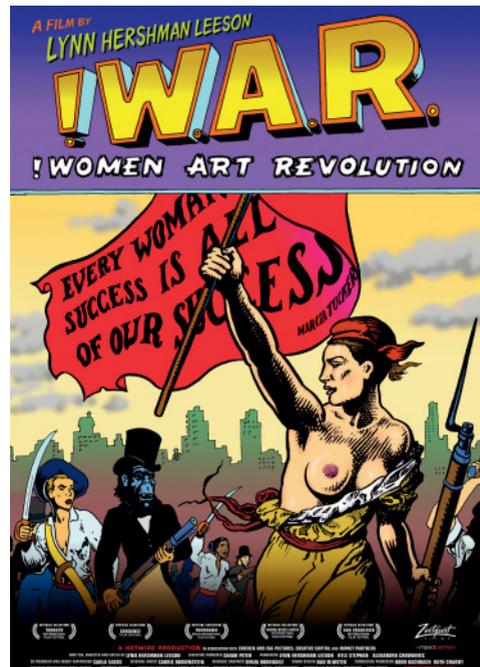
del digitale ha dato un forte impulso all'avanzata del paradigma GLAM, che comprende tutte le istituzioni della memoria di una società, le quali organizzano, curano, raccomandano, conservano e diffondono informazioni e cultura.

Non meno importante è la questione della modalità ordinativa e regolativa. A prescindere dalla loro natura – testi, immagini, filmati, audio – i documenti in formato digitale possono essere organizzati «tramite classificazioni poliedriche e con un passato riconfigurabile all'infinito» (Geoffrey C. Bowker, *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge MA, The MIT Press, 2005, p. 136; traduzione mia). È il sogno di Aby Warburg che si materializza, dimostrando a posteriori tutta la sua lucidità. Il Web, progettato nel 1989 da Tim Berners-Lee, è l'epitome del nuovo modo di intendere la classificazione dei documenti: decentrata, personalizzabile, dinamica.

Infine il digitale implica un cambiamento importante per quanto riguarda il dominio temporale della registrazione. Nella sua forma digitale, infatti, l'archivio tende a raccogliere non solo testimonianze del passato, ma anche documenti che trasmettono la nostra presenza, il nostro presente e la nostra identità. Ciò avviene, sempre di più, in tempo reale. Vale a dire: il tempo dell'accadimento coincide con il tempo della registrazione, della classificazione e dell'analisi. Dunque, se in una certa misura è corretto definire il giornalista come storico del presente, ci dovremmo domandare dove si collocherà nel prossimo futuro, dal punto di vista metodologico, la linea di demarcazione fra storico e giornalista.

Conservare è l'opzione dei default

Il già citato Floridi suggerisce che viviamo nell'iperstoria. La quale non va intesa come un'epoca, ma come una condizione. Nell'iperstoria il paradigma della documentalità giunge alle sue estreme conseguenze. Salvare è l'opzione di default, ossia il comportamento operativo automaticamente selezionato dal nostro sistema esperienziale. Il problema, dunque, diventa cancellare dalla memoria. Perché lo spazio di archiviazione e la capacità di elaborazione sono insufficienti. Ma chi decide, e in base a quali criteri,





ciò che deve essere cancellato, riscritto o eventualmente escluso dalla registrazione? Floridi fa notare che, per impostazione predefinita, il nuovo tende a scacciare il vecchio, cioè il primo che entra è il primo che esce (*The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014; trad. it. *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Cortina, 2017). L'avvento delle macchine computazionali sta comportando un modo nuovo di costruire la memoria della società. In teoria, possiamo disporre oggi di più memoria. Il modo di vivere digitale si basa su una dipendenza crescente dalle tecnologie di registrazione e archiviazione, ovvero dalla storia, intesa come ricorso a dispositivi che documentano i fatti del presente e del passato. Solo che, come appena osservato, ci troviamo a gestire una sfida inedita: per millenni abbiamo

avuto il problema di decidere che cosa registrare, ovvero che cosa «mettere dentro la storia», mentre oggi ci confrontiamo con la necessità inversa, quello di selezionare e scartare.

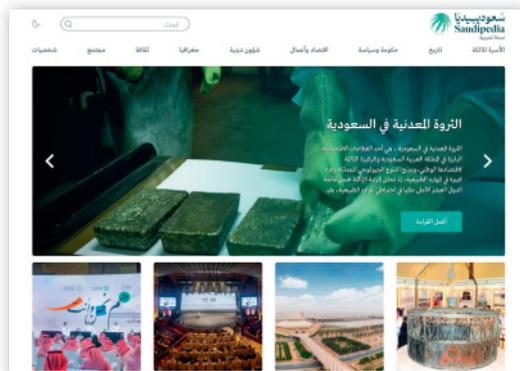
Dunque che cosa resta? La memoria digitale è, al tempo stesso, volatile e resiliente. Volatile perché il rischio della perdita di documenti e quindi della memoria stessa è molto maggiore con gli archivi digitali, rispetto a quello che corriamo con le testimonianze materiali. Resiliente in quanto le informazioni oggi sono più distribuite, per cui è più difficile esercitare su di esse un controllo esclusivo ed eventualmente cancellarle.

Siamo testimoni di diversi casi emblematici di questo nuovo modo di fare storia. Di volta in volta si tratta di esperienze che muovono dal basso oppure di iniziative istituzionali. Alla prima tipologia appartengono operazioni come *!Women Art Revolution*, coordinato da Lynn Hershman



CHE COSA RESTA

The September 11 Digital Archive. La storia in più di 150.000 articoli digitali, di cui 40.000 e-mail, 40.000 storie di prima mano e 15.000 immagini.



tificarsi, per essere ciò che è, per de-limitare sé stessa e riconoscersi nel suo nome, deve – per così dire – portare il suo avversario nel suo seno. Deve assumerne i tratti, persino sopportarne il nome come un marchio negativo. E capita che l'escluso, quello i cui tratti sono pesantemente scolpiti nel seno dell'archivio, iscritti nella superficie istituzionale, finisca col divenire a sua volta colui che porta la memoria del corpo istituzionale» (Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 17).

I contenuti di Saudipedia non sono prodotti da una comunità aperta, secondo il modello di Wikipedia. L'intento propagandistico è abbastanza esplicito: «Gli argomenti sono stati scelti [...] in base alla priorità, agli algoritmi di ricerca e all'abbondanza di fonti e secondo un rigoroso ciclo di lavoro supervisionato da un comitato scientifico, e la maggior parte di essi rappresenta-

no agenzie governative con siti web indipendenti o sono collegati a Saudi Vision 2030 o uno dei settori supportati dalla visione, o sono legati agli affari nazionali, o per esprimere personalità che ricoprono una posizione attuale o precedente, hanno presentato opere nazionali o famose, hanno vinto premi famosi o sono pionieri nel loro campo» (Saudipedia.com; traduzione mia).

Ancora una volta, dunque, l'ambiguità dell'archivio: da un lato laboratorio aperto, capace di generare conoscenza; dall'altro residenza dell'arconte – dalla radice indoeuropea *APX* – «colui che detiene il potere». Da questo punto di vista, il digitale non cambia le regole del gioco, ma diventa il nuovo terreno di un conflitto che non è solo intellettuale. Sulle derive di questo scenario è difficile formulare congetture. Si può solo concordare con il pensiero espresso recentemente dal grande storico Carlo Ginzburg: «Mi guardo bene dal fare previsioni su ciò che si sta svolgendo sotto i nostri occhi. Si tratta dell'ultimo (per ora) fotogramma di un film plurisecolare. Ma questa metafora cinematografica è forse ormai superata da un'altra metafora, la schermata del computer, che sembra annullare lo spessore temporale: un sintomo (e una causa) dell'indebolimento della percezione storica nelle società contemporanee. Una perdita gravissima, ma non inevitabile: qualcosa contro cui dobbiamo lottare, servendoci anche del computer» (*La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 218-219).

IL POTERE DEL DOCUMENTO

Il portale Saudipedia presenta contenuti prodotti non da una comunità aperta come Wikipedia, ma da agenzie governative con un intento propagandistico abbastanza esplicito.

Paolo Costa 



Editori

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



LA CIRCOLAZIONE DELLE NUOVE IDEE GENERA
«UNA GRAN LIBIDINE DI STAMPARE»

LIBRI E LETTORI NELL'ITALIA DEL SETTECENTO

DA VENEZIA A NAPOLI, LE CAPITALI DELLA TIPOGRAFIA

di RENATO PASTA

Le vicende del mondo del libro accompagnano nel Settecento il combattuto passaggio della penisola italiana verso la modernità. La circolazione di nuove idee, l'influenza della *philosophie*, la trasformazione dei generi editoriali e l'organica risposta della Chiesa segnalano dopo la metà del secolo un aumento della produzione a stampa, congiunta a un'estensione – contrastata, ma reale – del pubblico. I dati quantitativi indicano un buon incremento delle unità tipografiche censite (da 45.000 a 60.000 entro la fine del secolo): una segnalazione da valutare in base alla tipologia dei prodotti, ma che rileva una non trascurabile presenza dell'Italia nell'evoluzione europea del settore, pur in presenza di elevati livelli di

analfabetismo. Del resto, un centro culturale e tipografico di rilievo, quale Napoli, riscontra un raddoppio della produzione bibliografica disponibile e registra nel 1749, secondo un testimone, «una gran libidine di stampare». Indiscussa capitale dell'editoria italiana, protagonista dal Cinquecento sui mercati internazionali, Venezia conosce un marcato aumento di libri e stampe dagli anni Sessanta, mentre un incremento segnala pure una realtà editoriale contenuta come Genova.

Osservatori e dotti, uomini di Chiesa e di Stato riflettono, perplessi o ammirati, sulla diffusione delle letture, spesso accompagnate dal timore per la partecipazione femminile alla fruizione della cultura e per il coinvolgimento dei giova-



di rilievo svolgono le grandi imprese pubbliche, talvolta protagoniste nel mondo del libro. A Roma, presso la Tipografia di Propaganda, si forma Giambattista Bodoni, principe dei tipografi italiani, poi a lungo attivo presso la Stamperia reale di Parma. A Napoli la Stamperia reale pubblica dal 1757 la magnifica edizione de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, opera di alta cultura, che dava conto delle campagne di scavo patrocinate dai Borbone e ne consolidava il prestigio fra le dinastie d'Europa. Malcerta sul piano finanziario, la Stamperia imperiale di Firenze produce testi di rilievo, contribuisce alla formazione della manodopera, realizza negli anni Ottanta i sei volumi delle opere di Niccolò Machiavelli grazie al sostegno di un mecenate illuminato, l'inglese lord George Cowper, intimo del granduca lorenese Pietro Leopoldo e titolare di un gabinetto scientifico visitato da Alessandro Volta. Ragioni simboliche d'imma-

gine o di promozione culturale affiancano sovente un'editoria minore non chiusa alle logiche del mercato. La Stamperia reale di Torino non si limita ai testi di cultura, ma produce libri scolastici e religiosi in quantità, in buona parte destinati all'esportazione negli Stati italiani o, via Genova, nella penisola iberica. L'istituzione di una officina regia fallisce invece a Milano, nonostante l'interessamento della Corte di Vienna. Libri e letture scontano, ancora nel Settecento, regole severe e divieti alla libera fruizione. Inquisizione e Indice, le istituzioni cinquecentesche nate per combattere l'eresia, mantengono un ruolo incisivo e temuto, pur se in declino nel corso degli anni. L'anticurialismo di molti Stati, la crisi e poi la soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773, spingono la Chiesa a rivedere le proprie strategie di contrasto al libero pensiero muovendo dalla repressione verso più duttili strumenti di persuasione e orientamento,

LA RIVOLUZIONE DELLA LETTURA

François Xavier Vispré, *Uomo che legge sul sofà*, 1765 circa, Oxford, Ashmolean Museum
e François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1756, particolare,
Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek



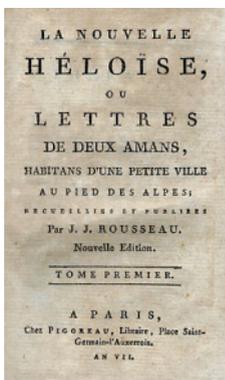
re a comportamenti devianti, ardui da reprimere. Il richiamo all'intimità, stimolata dal romanzo o dal teatro, può alimentare la conversazione, lo scambio con cavalieri o cicisbei o la fuga incontrollata nella fantasia, tanto temuta dai direttori di coscienza. Henry Fielding, Samuel Richardson, Laurence Sterne raggiungono così le mani di molti e quelle femminili, in traduzione o nell'originale, come avviene per l'acclamatissima *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, uno dei pochi testi dei Lumi a finire all'Indice solo nel 1806. Non è difficile rinvenire testimonianze di questa lettura effusiva, partecipe, fondata sull'identificazione tra fruitore e personaggi. Come avviene a Verona, negli anni Ottanta, dove la colta nobildonna Elisabetta Mosconi Contarini plasma la propria esperienza erotica nel carteggio con l'amante, il poeta e letterato Aurelio de' Giorgi Bertola, sulla falsariga delle *Letters from Yorick to Eliza* di Sterne. E

a Venezia, nel 1790, la gentildonna Marianna Bellati persiste nel leggere, secondo il marito, «i libri peggiori» in tema di morale e sentimento, sempre alla ricerca della propria indipendenza dalla sfera familiare.

Difficile arrestare il profluvio di stampe, se alle dogane veneziane

tra il 1750 e il 1800 pervengono ben 60.000 opere da fuori Stato, un sesto delle quali in francese. Inquisizione e Indice e, accanto a loro a Roma, il Maestro del sacro palazzo, mantengono parte della propria efficacia, pur se contenuta dai poteri laici. A metà secolo un'inchiesta di Benedetto XIV individua negli Stati Pontifici ben nove circoscrizioni territoriali dotate di tribunali inquisitoriali, con 2.814 dipendenti nei vari ruoli. L'Inquisizione sopravvive in Piemonte e Veneto, dove è chiamata a contrastare i diffusi fermenti libertini e materialisti. Del resto, le scelte giurisdizionaliste degli Stati limitavano l'operato del Sant'Uffizio, ma potevano affiancarlo nella difesa della religione, della morale e dei diritti del principe. Le riforme sabaude degli anni Venti affidavano a un ente regio, il Magistrato della riforma, la sovrintendenza sulle stampe; ma promuovevano poi un'intesa cordiale tra la monarchia, l'arcivescovo e l'Inquisizione nella difesa dell'ordine e della fede, con stretti vincoli alla libertà di espressione: un mondo chiuso, abbandonato da molti letterati, incluso Vittorio Alfieri.

Si colloca in questo contesto la battaglia della Chiesa non solo verso i testi illuministi, ma contro i fermenti anticuriali, febroniani, giansenisti o massonici che minacciavano la sovranità del pontificato. Non mancano così i roghi di libri, più frequenti negli Stati romani, ma accesi anche da revisori laici: come avviene a Venezia, dove una censura pur attenta alle ragioni del



RICHIAMO ALL'INTIMITÀ

Frontespizio di *Julie ou la Nouvelle Héloïse*

di Jean-Jacques Rousseau, acclamatissima opera per il richiamo all'amore e all'enfatizzazione delle passioni.

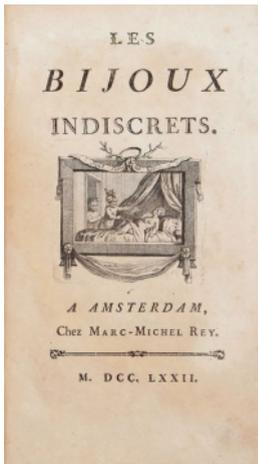


si affrettò a cederne la copia «ad uno meno scrupoloso di me». Ed è nota la funzione autocensoria svolta da Pietro Verri nei riguardi de *Il Caffè*, il battagliero foglio degli illuministi lombardi. Verri avrebbe anche emendato le punte anticuriali della sua *Storia di Milano* nell'intento di evitarne la messa all'Indice. Per parte sua Cesare Beccaria fece sopprimere il frontespizio della terza edizione de *Dei delitti e delle pene*, dove per la prima volta compariva il nome dell'autore, dopo la condanna del libro nel 1766.

Preoccupazione trasversale per laici ed ecclesiastici era comunque la diffusione di messaggi inappropriati entro un pubblico eterogeneo e più vasto che in passato. Se per Antonio Genovesi il libro era strumento dirimente di formazione dell'opinione pubblica, che Gaetano Filangieri teorizzerà poi come diritto di libertà funzionale all'incivilimento, le cautele non mancarono anche tra le personalità illuminate. Pelli, per qualche tempo censore granducale, auspicava la più ampia libertà per i lettori colti e di professione, ma sconsigliò sempre la circolazione dei testi verso il basso. Nel 1769 il gesuita Giambattista Roberti proponeva una strategia rinnovata contro gli «spiriti forti», rivolta non solo alle opere di filosofia e «metafisica», ma contro i libri «di divertimento», i romanzi in primo luogo, capaci di raggiungere ragazzi e servitori, soldati e donne, la cui capacità di seduzione arrivava a coinvolgere persino «i romitori». Il controllo del discorso coinvolgeva i poteri laici. A Milano la riforma della censura del 1768 sostituì ai revisori domenicani più severi funzionari statali, con irrigidimen-

ti lamentati da Pietro Verri. A Venezia, nel 1766, il revisore Gaspero Gozzi si oppose alla stampa di un opuscolo contro Rousseau, che includeva ampi estratti di testi del ginevrino in italiano, nel timore che essi finissero «per le mani di ognuno». Ma la secolarizzazione procedeva inarrestabile, se nel 1788 un libraio veneziano poteva annunciare i propri testi proibiti sulla *Gazzetta urbana veneta*. A Roma, pur soggetta a molteplici e caotici controlli, le opere di Montesquieu si vendevano «sui muriccioli» e nelle biblioteche, per Alessandro Verri, «vi si trova di tutto».

Il Settecento è stato definito l'età dell'oro delle biblioteche italiane. E le testimonianze non mancano. Biblioteche ecclesiastiche e cardinalizie di tradizione affiancano splendide librerie di aristocratici, le collezioni di accademie e società dotte, le università e le iniziative «a pubblica utilità» dei governi, spesso divenute luoghi d'incontro e scambio. I libri di Pietro Verri non superano le 300 unità, ma egli può ricorrere ai fondi del patriziato milanese, all'Ambrosiana e a Brera, riorganizzata ad uso pubblico da Maria Teresa sulla base del lascito dei gesuiti a seguito della soppressione dell'ordine. E può contare sulla biblioteca del conte Carlo di Firmian, plenipotenziario della Lombardia austriaca, folta di 40.000 volumi e ben fornita di testi illuministi e radicali, di attualità politica, economia e governo. Firmian incarna un amor di libro comune a molti aristocratici, per ragioni culturali, di prestigio o di polemica. A Venezia la biblioteca di Ludovico Rezzonico, procuratore di San Marco e nipote di papa Clemente XIII, non sospetto di simpatie il-



IVIZI DI UNA SOCIETÀ LIBERTINA

Frontespizio e tavola interna del volume *Les bijoux indiscrets* di Denis Diderot, pubblicato per la prima volta in forma anonima nel 1748.

luministe, conserva gran parte dell'arsenale della *philosophie*, dal *Dictionnaire philosophique* di Voltaire al *Du contrat social* di Rousseau. Ma anche clienti più modesti potevano fruire delle reti del commercio librario, non di rado clandestine. In area veneta i Remondini di Bassano, titolari di una delle maggiori imprese tipografiche d'Europa, propongono nel 1784 un catalogo di vendita di 12.000 libri, di cui un migliaio in francese. Accanto a loro e ai grandi librai-stampatori operano figure minori, che nutrono l'offerta in gran parte della Penisola. A governare buona parte del traffico internazionale, spesso proibito, furono sino agli anni Ottanta i librai francesi, presenti nelle principali città italiane e originari per lo più del Delfinato. Bene inseriti nei contesti locali, essi mantengono legami con la patria d'origine, l'Olanda e la Svizzera, protagonista di una impetuosa crescita editoriale. A Torino la Fratelli Reycends, & Guibert, titolare di una cospicua filiale milanese, trasforma il Piemonte nello snodo del traffico transalpino, in gran parte votato alla riesportazione in Italia e nella penisola iberica. I loro cataloghi di vendita mostrano un'incidenza del libro in francese superiore al

70%, ma i testi più sulfurei, destinati ad amatori e curiosi, sono trattati da operatori marginali, in genere non privi di appoggi. A Roma, la grande bottega al Corso di Bouchard & Gravier vende liberamente titoli vietati, correddati da asterischi che richiedono al cliente il permesso di lettura. L'organizzazione dei librai francesi oltrepassa la Penisola, copre il Mediterraneo occidentale e tocca Cadice e Lisbona, con diramazioni nell'America meridionale. Di fronte a interdetti ormai poco efficaci, altri protagonisti promuovono il libro estero, spesso importato da Ginevra, Neuchâtel, Yverdon, Losanna. La biblioteca di Beccaria, figlia dei Lumi, proviene dal grande libraio ginevrino Barthélemy Chirol, e verrà ceduta nel 1777 ai torinesi Reycends. Ma due testi, severamente proibiti, le *Opere* latine di Thomas Hobbes e il *Systema intellectuale* di Ralph Cudworth, giungono invece dal ricco mercante e libraio ebreo Moisè Biniamin Foà di Reggio Emilia, protetto da Francesco III di Modena e fornitore della Biblioteca Estense, della Palatina di Parma e dell'Accademia Virgiliana di Mantova. Figura poliedrica e affascinante, ben inserito nel contesto internazionale, Foà avvia nel 1771, con capitali ebraici, la Società Tipografica, ancora attiva agli inizi dell'Ottocento. Le frequentazioni altolocate gli guadagnano l'autorizzazione ecclesiastica a trattare i libri proibiti. E la decina dei suoi cataloghi mostra entro fine secolo una straordinaria offerta culturale, a conferma di una diffusione urbana degli stampati senza precedenti nella Penisola.

Renato Pasta



LA MONDADORI ALL'ATTACCO SUL FRONTE DEI LIBRI PER RAGAZZI

COME SEDURRE IL GIOVIN LETTORE

UNA PIOGGIA DI COLLANE DAL 1988 AD OGGI PER RISPONDERE AI SUCCESSI DEGLI "ISTRICI" SALANI

di DOMENICO DEL COCO

È il 1988 quando Mondadori decide di rispondere a Salani, editrice dei fortunatissimi "Istrici", sul terreno cruciale dei libri per bambini. Compiono così sul mercato gli Junior Mondadori. Le prime collane, "-8" (banda color verde), "-10" (color azzurro), "+10" (color rosso), "Superjunior" e "Gaia", suscitano al loro apparire un grande interesse da parte dei piccoli lettori. Le scelte risulteranno azzeccate. Dal 1990 escono altre collane che rimarranno impresse soprattutto nei lettori *young adult*. È del 1990 la collana "Giallo", mentre l'anno seguente

si avrà "Natura" e nel 1992 "Fiabe". Nel 1993 infine esce una collana che affronta tematiche talvolta delicate: "Supertrend. Miti speranze tendenze dei giovani d'oggi". Questa collana include autori dei vari Junior Mondadori, ma presenta titoli per un pubblico *young adult* di età compresa tra i quattordici e i diciassette anni.

L'anno di svolta nella scelta di nuove collane è però il 1994, quando Mondadori ne propone due molto innovative: "Avventura Junior" e "Master Junior". Sarà solo nel 1997 che si ricorrerà ai termini Giallo, Horror, Fantascienza e Fantasy per





la perfezione, ma piuttosto l'espressività. Non si sofferma troppo sui dettagli, preferendo catturare l'essenza dei suoi soggetti. Per le illustrazioni a colori, Blake utilizza spesso gli acquerelli. I colori, applicati in modo leggero e trasparente, aggiungono un ulteriore livello di vivacità senza sovrastare le linee di inchiostro. Una sua cifra fondamentale è l'attenzione all'espressività dei personaggi: anche con poche linee, riesce a trasmettere emozioni e personalità. Blake integra spesso i suoi personaggi con lo sfondo in modo che sembrino parte di un unico mondo coeso.

Temi scottanti

Tematiche destinate oggi per lo più a un pubblico adulto, ma che hanno suscitato un certo interesse nei lettori giovani, emergono nelle collane "Gaia" e "Giallo". Sebbene la prima sia rivolta prettamente a un pubblico femminile, Mondadori, anticipando i tempi e cercando di non fare distinzione tra lettori maschi e lettrici femmine, consiglia la lettura a «chi ha superato la soglia degli 11 anni». "Gaia", che ha per lo più protagonisti pre-ado-

lescenti, adolescenti e giovani, è da considerarsi una delle collane cardine degli Junior Mondadori tanto che i volumi verranno proposti sino al 2011. Le prime copertine sono vere e proprie opere d'arte, poi sul finire degli anni Novanta si passerà all'uso di fotografie. Le tematiche affrontate sono di diverso tipo: la morte in *Principessa Laurentina*, la Shoah in *L'estate del soldato tedesco* e *In cerca di Anton* di Bette Greene, gli esperimenti scientifici su persone e animali in *Eva* di Peter Dickinson e il cambiamento fisico in *La figlia della luna* di Margaret Mahy.

Quelli citati sono peraltro i titoli più letti di questa collana, che è decisamente variegata, comprendendo anche classici moderni come *Ronja* di Astrid Lindgren e *Carlotta e Carlotta* di Erich Kästner e autori importanti della letteratura per ragazzi, tra questi Philip Pullman, allora contestato tra la Salani e gli Junior Mondadori. Per i tipi Mondadori, infatti, tre libri oggi considerati classici a tutti gli effetti sono: *Un rubino nel fumo* con il seguito *La rivincita di Sally* e *Una ragazza color caffelatte*. I primi due titoli han-





trattandosi appunto di polizieschi o thriller, non mancano tematiche di un certo spessore. In questi volumi si parla di droga (*Polvere bianca*), di bullismo (*Morte nel lago*), di tecnologia (*Virus e Hanno ucciso un robot*). Vi è poi una sezione di classici del Giallo: Ellery Queen, Agatha Christie, Cornell Woolrich, Rex Stout, Georges Simenon e Alfred Hitchcock. I titoli più letti tra i giovanissimi sono scritti da angloamericani. Christopher Pike è l'autore più

letto in assoluto, in quanto non si dedica solo al genere poliziesco, ma anche al filone horror-fantasy. L'unico italiano presente è Tiziano Scavi con *I misteri di Mystère*. Si tratta di una raccolta di tredici racconti usciti per la prima volta nel 1973 sul *Corriere dei Ragazzi*, con le illustrazioni di Grazia Nidasio, poi pubblicati in un volume da Bietti l'anno successivo, e riproposti appunto da Mondadori nel 1992, sulla scia del successo di un altro titolo di Scavi, *Dellamorte Dellamore*. Il protagonista Jacques Mystère è un

giovane investigatore che si trova a indagare su tredici casi sottoponendo al lettore problemi di logica e guidandolo nella risoluzione.

Discorso invece più complesso richiede la scelta di pubblicare *Felidae* ossia *La società dei gatti assassini* di un autore tedesco di origine turca: Akif Pirinçci. Nel racconto, scienza e mistero porteranno alla morte diversi felini. La saga non è mai giunta a termine in Italia. Consideriamo

che il primo volume è uscito nei "Giallo Junior", il secondo nel 1996 per Longanesi. Nel 1994 la Goldmann pubblica il primo volume in versione *comic* con le immagini del film animato, della cui colonna sonora è memorabile la canzone omonima *Felidae* di Boy George. Il cartone animato è indirizzato a un pubblico dai dodici anni in su, come il libro. Trovo invece che sia la saga sia il film siano più idonei per un pubblico più adulto in considerazione della violenza efferata

mostrata negli omicidi.

La collana contempla ad ogni modo titoli i cui soggetti sono molto più leggeri, come per esempio *Detective in toga* di Henry Winterfeld: qui da una scritta sul muro emergeranno situazioni paradossali, talvolta comiche, con un finale del tutto inaspettato. Questo è il primo volume di una trilogia, ma in Italia è l'unico ad essere stato tradotto. La scelta quindi di titoli del genere poliziesco è articolata, spaziando dagli autori classici a quelli contemporanei che riscuotono negli anni Ottanta e No-

vanta un enorme successo proprio perché vedono protagonisti giovani e adolescenti intenti a indagare e risolvere i misteri, nei quali i lettori coetanei possono immedesimarsi.

Classici: un filone dalle alterne fortune

Una collana di classici intanto è avviata nel 1994: la "Master Junior" che prevede, in una nuova veste editoriale, i classici moderni in edi-





partire dalla metà degli anni Novanta è *L'ultimo vampiro*, composta da *L'ultimo vampiro*, *Sangue di tenebra* e *Dadi scarlatti* di Christopher Pike. La figura del vampiro non è molto apprezzata, se non da un numero esiguo di lettori. Sarà con l'avvento di *Twilight* che Mondadori riproporrà i romanzi horror di Pike nella collana "Terrore" nel 1997 e "Super Brividi" nella decade che va dal 2004 al 2014. I "Super Brividi" proposti sono alcuni titoli usciti precedentemente nelle collane "Superjunior Horror". E Pike è un nome che ricorre nel catalogo.

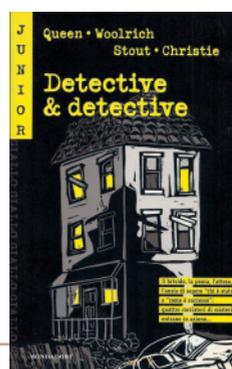
Da questa collana che spazia quindi dal genere storico al fantasy, dalla fantascienza all'horror possiamo capire come l'offerta di narrativa proposta sia decisamente varia. Questo vale soprattutto per il filone fantascientifico, nel quale troviamo anche alcune antologie di racconti a cura di Isaac Asimov.

La riorganizzazione del 1997

Nel 1997 Mondadori riorganizza nuovamente le sue collane per ragazzi. Ora è l'etichetta Junior ad avere la preponderanza: nascono così le collane "Junior Giallo", "Junior Fantascienza", "Junior Horror" e "Junior Gaia". In "Junior Giallo"

vengono ristampati molti dei libri già pubblicati in "Giallo Junior", ma non tutti, e con diversa sequenza temporale e diversa numerazione. In copertina è inizialmente presente una banda verticale di colore giallo con la scritta Junior. Successivamente la banda verticale gialla sparisce e l'etichetta Giallo ricompare timidamente, poco visibile in una cornice rettangolare che inquadra il titolo, e poi in un logo circolare assai discreto, al centro, in alto. Esistono ristampe degli stessi numeri di "Junior Giallo" con copertine simili ma con loghi diversi.

Alcuni titoli rimangono nelle varie collane, altre andranno fuori catalogo, ma da quel momento l'interesse nei confronti degli Junior Mondadori inizia a scemare. E allora, come accaduto per gli adulti con i "Miti", Mondadori corre ai ripari con i "Miti Junior", una collana che racchiude vari titoli già pubblicati in tutte le collane ad eccezione degli Junior "-8". La scelta è abbastanza ampia in quanto ogni mese verranno proposti quattro titoli diversi. Dalla scelta comunque è percepibile che i volumi a un prezzo ancora più economico sono quelli che hanno venduto di più durante gli anni Novanta. Mondadori cer-



LA EMME EDIZIONI DI ROSELLINA ARCHINTO

PENNELATE D'ARTISTA PER CREARE L'INCANTO

FONDATA NEL 1965 DOPO
AVER SCELTO I MIGLIORI ILLUSTRATORI

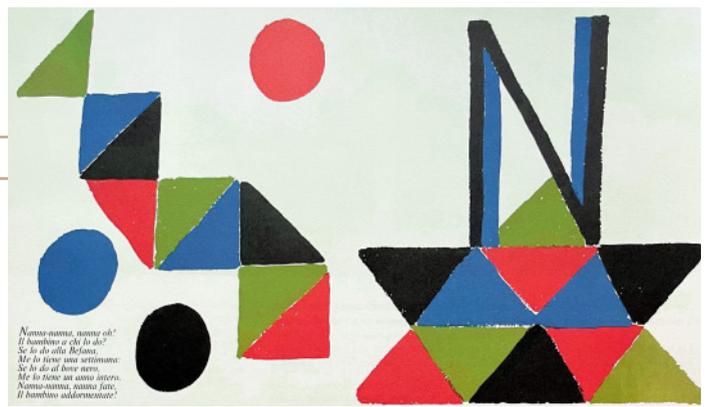
di MARIA CANELLA

«**L**a passione per i libri l'ho sempre avuta, fin da bambina. Ricordo che con la farina e l'acqua creavo la colla per incollare dei ritagli di giornale e formavo dei quadernoni, quasi dei menabò». Rosellina Archinto racconta sempre con entusiasmo gli inizi della sua "folle" impresa, quando giovanissima si affacciò nel mondo dei libri desiderosa di creare qualcosa di originale, di trovare la sua strada nell'editoria. Nata a Genova, si laurea a Milano, in Economia e nel 1958 sposa Alberico Archinto Rocca Saporiti. Dopo un

soggiorno a New York (durante il quale frequenta la Columbia University), torna a Milano nel 1963 con il progetto di fondare una casa editrice. In America aveva trovato l'ispirazione: «Libri per bambini stupendi e rivoluzionari rispetto a quelli che si pubblicavano in Italia. Scoprii così il mio primo best seller *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni, emigrato negli Stati Uniti con la famiglia, a causa delle leggi razziali».

Nel 1965 fonda la Emme Edizioni ("M" come Marconi, il suo cognome da ragazza) con la quale pubblica «i libri per bambini più belli del mondo», dopo





ha a disposizione esclusivamente le risorse del proprio sguardo, la profonda intelligenza degli occhi del bambino, che è capace di entrare in relazione con le cose. Sono libri diversissimi l'uno dall'altro per formati, immagini, parole, contenuti, tecniche utilizzate. Ognuno con il proprio stile. Ognuno, si potrebbe dire, con il proprio carattere. Libri diversi come lo sono le persone, per le quali non esiste un foglietto di istruzioni, una conoscenza precostituita, per cui non esistono "bigini", e dunque per conoscerle (come sempre accade per entrare in relazione con l'unicità), non si può che ricorrere all'attenzione, all'osservazione. Libri diversi come lo possono essere una manciata di pietre preziose, o una raccolta di spade e pugnali, o un album di fotografie».

In effetti, attraverso il catalogo *La Casa delle Meraviglie*, ci si rende conto che Emme Edizioni, in vent'anni di lavoro e in quasi mille titoli pubblicati, è andata cucendo una meravigliosa tela di bellezze, di visioni, di forme, lungo i fili della quale i bambini, tutti i bambini, potevano trascorrere il tempo allegramente e liberamente alla ricerca del proprio itinerario. «Una biblioteca fatta per immagini, configurata come un catalogo della bellezza del mondo, capace di creare un'atmosfera fatta apposta per aiutare a crescere e fondata

su una illimitata, granitica fiducia negli occhi dei bambini, nell'intelligenza del loro sguardo». Non va dimenticato che, nel creare la sua casa editrice, Rosellina Archinto non ha mai pensato a un bambino astratto destinatario dei suoi libri, perché le interessavano i bambini, più che un'idea di bambino.

La ricostruzione del catalogo editoriale della Emme Edizioni, in occasione della pubblicazione del volume *La Casa delle Meraviglie*, non è stata semplice e ha permesso di ricomporre un quadro straordinario ed estremamente articolato. Struttura portante è stata certamente la progressiva affermazione di un'idea di collana, anzi di più collane, dove hanno trovato spazio anche autori mai considerati prima come adatti all'infanzia e proposti come stelle indipendenti con slancio pionieristico agli esordi della produzione della casa editrice.

Molteplici e variegata sono le collane ("I grandi scrittori", "Club dei Dieci", "Avventure", "Teatro e musica per ragazzi", "Hokuspokus", "Pomeriggi", "Il Mangiafuoco", "Grandi testi illustrati", "Economica", "Il nano rosso"), alle quali si affianca una altrettanto innovativa produzione per adulti che ruota intorno all'insuperata collana "Il Puntoemme", vera e propria officina di elabo-



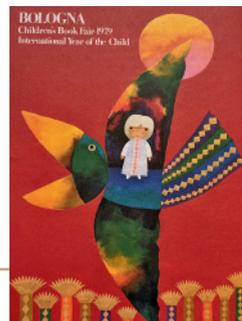
che aveva tracciato la via italiana al cosiddetto Stile tipografico internazionale. «Sono gli anni – scrive ancora Canton – in cui personaggi come Bob Noorda, Max Vignelli, Giancarlo Iliprandi e molti altri si liberano dal decorativismo legato al mondo della cartellonistica per privilegiare chiarezza e leggibilità, anche in funzione dei cambiamenti delle tecnologie di stampa. Nell'epoca in cui Rosellina Archinto compare sulla scena editoriale, questa *Nouvelle Vague* comincia a influenzare anche la grafica editoriale, attraverso la progettazione di nuove collane e la revisione di collane storiche a opera, fra gli altri, di Bruno Munari e Albe Steiner».

Toccata da questi fermenti, Rosellina Archinto trae la convinzione della necessità di caratterizzare la propria produzione editoriale attraverso un'immagine grafica che, pur non potendo essere uniforme a causa della diversità dei formati e caratteristiche tecniche degli albi illustrati, fosse sempre coerente e soprattutto moderna. Il risultato del sovrapporsi dell'innovazione dei contenuti narrativi, della cura maniacale, della qualità progettuale ed esecutiva del prodotto-libro e infine dell'evoluzione tecnologica, è una produzione editoriale d'eccellenza nei confronti della quale chi oggi si occupa di albi illustrati ha ancora un

debito, troppo spesso non riconosciuto e che ha dato vita a un vero e proprio micro-Rinascimento dell'editoria per ragazzi italiana di qualità.

Fondamentale è il ruolo delle illustrazioni che accompagnano i piccoli capolavori (o meglio, i capolavori per i piccoli) della Emme Edizioni e che ci riportano all'originalità (se non all'unicità) della proposta editoriale di Rosellina Archinto e che nella intersezione tra parole e figure trova massima emblemizzazione. Ci troviamo anche in questo senso di fronte a un atteggiamento estremamente libero, propenso alla sperimentazione e all'accostamento inedito, ed è questo a dare unità e forza a un insieme di proposte che sono tutte diverse nell'esito. Alcuni titoli sono diventati dei veri e propri paradigmi di cosa può essere l'albo illustrato e di quel particolarissimo gioco di canto-controcanto che si può instaurare tra scrittore e illustratore.

Nel suo saggio nel catalogo *La Casa delle Meraviglie*, Emilio Varrà sostiene che Rosellina Archinto è stata la prima a capire che «i bambini meritano solo grandi scrittori» e prosegue scrivendo: «Libertà, necessità, unicità. Sa un po' di triade rivoluzionaria, ma sono queste le parole che sento più vicine e capaci di condensare l'esperienza di Emme Edizioni».



VISITA AD ALBERTO CASIRAGHY
STAMPATORE PER VOCAZIONE

NELLA TANA DEL PULCINO ELEFANTE

L'AMICIZIA CON ALDA MERINI, L'AMORE PER IL VIOLINO, UNA CREATIVITÀ ECLETTICA... E NEL 1982 L'INIZIO DELLA SUA IMPRESA SOLITARIA

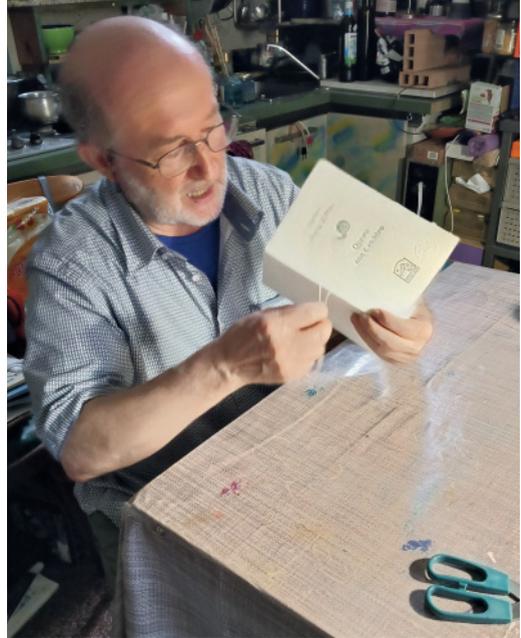
di OLIVIERO PONTE DI PINO

Arrivo a Osnago nel primo pomeriggio. Costeggio il muro di un grande parco, ombreggiato da alberi secolari. Dall'altro lato della strada alcune villette. Suono e viene ad aprirmi Alberto Casiraghy. Con un piccolo vezzo tipografico la "i" è diventata una "y". Ha più di settant'anni, questo folletto con un cappellino uzbeko dai ricami verdi e azzurri. Si muove con la quieta e scattante gentilezza di chi si trova a proprio agio con la vita.

La sua casa è una *Wunderkammer*, un affastellato museo di meraviglie e prodigi. Cinque sedie in miniatura, piccole sculture create da lui

(«Ne avevo fatte cento»), una banana-anguria, un libro con una toppa in copertina («Ma chissà chi ha la chiave per aprirlo»). Nell'angolo in cima alla scala, decine di statue africane: «Non sono bellissime? Erano sui marciapiedi. Le ho comprate dai ragazzi. Ma sono rifatte, penso che quelle vere debbano restare in Africa». Sul letto una scacchiera di quadri coloratissimi: «Adesso ci metto molti teschi, ma sempre con un segno di speranza».

Mi regala una delle sue ultime opere, un disegno che è un'esplosione di giallo, con un piccolo teschio e un grande cervello. Più tardi, estrarrà un trilobite da uno scaffale. È un fossile che ha di-



situazione, forse un presentimento. Quella notte se n'è andata», dice richiudendo il tabernacolo, dove ci sono anche una conchiglia dai riflessi di madreperla e il manico di un violino. Le loro forme elicoidali si parlano, come la “f” disegnata da Bodoni e le due “f” che tagliano le casse dei violini: «Sono nate insieme, e non si sa chi abbia copiato chi».

Da ragazzo Casiraghy aveva lavorato come impaginatore nelle tipografie dei quotidiani in piazza Cavour, a Milano. È anche scenografo, pittore, illustratore. È stato liutaio, adora la musica e gli piace suonare il violino. Scrive poesie e aforismi: l'ultima raccolta si intitola *Squitti* (Missaglia, Bellavite, 2021): «Se l'abisso è pieno di luci inizia la Poesia». Ama le forme brevi e i paradossi. La sua conversazione è un'enciclopedia di aneddoti ripresi dalla sua biografia, dai racconti degli amici, dalle vite degli artisti che ama, dalle persone che incontra, a cominciare dai bambini: «Che faccio quando mi annoio? Rido!».

Sediamo al tavolo della cucina. Mentre prepara il

caffè, racconta e ascolta. Ci sono due grandi mobili di legno chiaro con la vetrina, là in fondo. Ora sono quasi vuoti. Custodivano l'intero catalogo della casa editrice, che adesso è a Milano, nella straordinaria Casa Museo Boschi Di Stefano, accanto a 2000 capolavori della pittura italiana del Novecento. Quei libriccini limpidi e rigorosi non sfigurano accanto ai quadri di Giorgio de Chirico e di suo fratello Alberto Savinio, di Mario Sironi, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis, Lucio Fontana...

I libriccini di Pulcinoelefante sono capolavori in miniatura. Anzi, piccole opere d'arte totale racchiuse nell'orizzonte di otto paginette. Accanto al tavolo della cucina, addossata alla parete, c'è una cassetta tipografica. In ogni cassetto c'è un set di caratteri mobili, i sottili parallelepipedi di piombo messi a punto nel XV secolo da Johannes Gutenberg a Magonza. «Ormai non li usa più nessuno, però in giro se ne possono ancora trovare. Un po' consumati dall'uso, ma ancora buoni. Questi me li ha regalati il fratello di Bruno Muna-



con un archivio di fregi e disegni: l'iconologia del Pulcinoelefante. Alcuni sono di legno: «Tasso, tagliato perpendicolarmente alla fibra». Altri sono di piombo, altri ancora di acciaio. «Questo è un albero di Paul Klee. Quest'altro l'ho ripreso da un libro di Rilke». Molte di queste immagini, create con precisione maniacale, sono opera di un incisore che fabbricava timbri impeccabili.

Scelgo un fregio: una spirale, anche perché poco fa avevamo parlato di Ubu Re. Lo inserisce sulla copertina.

Costruisce le pagine. «I caratteri mobili diventano immobili». Si vede che gli piace usare le mani: per dipingere, per colorare, per suonare, per creare libri... Spinge nel ventre della macchina le pagine che ha sistemato, con la gestualità precisa di un rituale. Stringe le viti. La tecnologia non lo spaventa, se resta un'estensione di questa qualità umana.

«Guarda com'è bella!». Con la Superaudax quasi danza. Sistema il foglio, schiaccia il pulsante d'avvio e con un gesto preciso aziona la leva che regola la pressione del rullo sulla carta vergine. Il foglio esce dalla macchina e ogni volta è una magia. In principio era il verbo, che ora emerge nitido da quel nulla abbagliante. Studia il risultato con attenzione: «Questa lettera – ecco, la "o" – è troppo incisa», nota girando il foglio. Oppure: «Qui l'energia cinetica sta spingendo fuori lo spaziatore». Corregge con qualche colpetto ben assestato e aggiunge uno spessore dove serve: un pezzo di carta qua, un po' di nastro adesivo là.

Fare il compositore mettendo in fila i blocchetti

di piombo sembra facile, ma poi bisogna creare pagine equilibrate, armoniose. «È solo una questione di gusto personale», prova a tagliare corto.

«Forse», gli dico guardando la nostra copertina, «darei più aria tra il titolo e il logo di Pulcinoelefante». Riapre il ventre della macchina, aggiusta la pagina di piombo, tira una nuova bozza. «Ecco, adesso è meglio. Se fossi stato da solo, non l'avrei cambiata. È bello lavorare con qualcun altro, c'è scambio, arricchimento reciproco».

Ora dobbiamo andare in legatoria, che è sempre il tavolo della cucina. C'è un rotolo di spago, basta un ago e in pochi secondi il volume è rilegato. Ho in mano la prima copia della mia opera per Pulcinoelefante. Sono commosso. Mi pare perfetto. Si intitola *Questo non è un libro*. Ma Alberto ha un'idea. Riprende l'ago e un filo, questa volta rosso. Adesso quel filo esce dal centro della spirale e colora la copertina di curiosità, mistero, allegria.

Possiamo procedere con la tiratura e la rilegatura. «15 copie» si legge nel colophon, che si conclude con una virgola perché, mi ha spiegato Alberto, «questo vuol dire che si continua», che non è l'ultimo libro, che il progetto va avanti. Quello appena uscito dalla tipografia è il numero «XI 408». Tra il 1982 e il 29 giugno 2024, la bottega di Pulcinoelefante ha stampato e rilegato l'incredibile numero di 11.408 titoli (di questa sterminata produzione esistono due cataloghi storici, pubblicati da Scheiwiller nel 1997 e nel 2005).

Nel frattempo è arrivata un'amica. Con Marcella

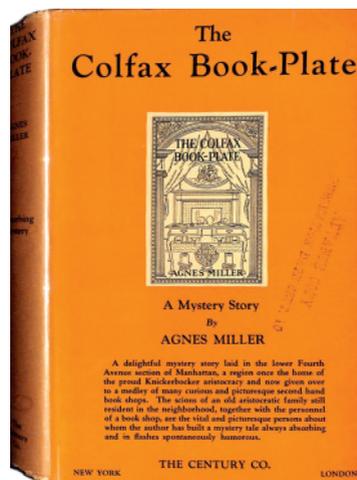
**BIBLIOMYSTERY:
UN SETTORE DEL POLIZIESCO**

CRIMINI IN LIBRERIA

DELITTI E AVVELENAMENTI TRA I POLVEROSI
SCAFFALI DI LIBRI, BIBLIOTECHE, CASE EDITRICI
E ARCHIVI. MA NON IN CARNE OSSA
E SANGUE... BENSÌ DI INCHIOSTRO E CARTA

di MASSIMO GATTA

Sarebbe arduo scovare tra la fine dell'Ottocento e il Novecento delitti avvenuti in librerie reali. Ammesso fosse possibile analizzare a tappeto l'intero panorama della stampa quotidiana o periodica è quasi certo che nessun delitto emergerebbe perpetrato tra le mura ovattate delle librerie, siano esse vecchie o nuove, grandi o piccole, di catena, specialistiche, o di quelle assai affascinose d'antiquariato. Ma allora che senso ha dedicare questo scritto proprio ai delitti commessi nelle librerie? Chiariamo bene: non di delitti, diciamo, in carne, ossa e sangue si tratta, ma di quelli ben più innocui di inchio-

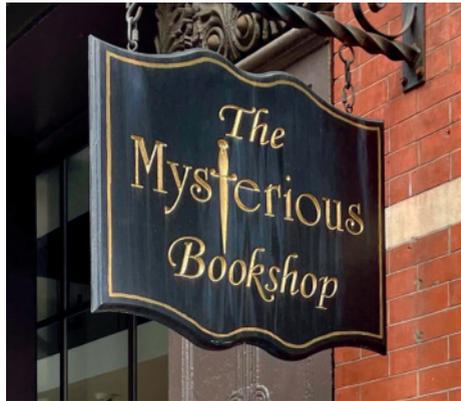
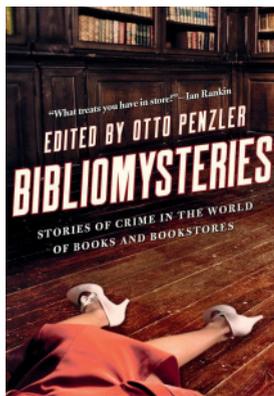




nia, divenuta vizio e perversione, e che alla fine lo condurrà appunto al delitto. Anche Baptisto è un libraio di Barcellona, con il suo negozio nella piazza Reale e insieme a Giacomo rincorre i mercanti di libri per acquisti rari e unici. La ricerca di antichi manoscritti non

lascia dormire il nostro protagonista. Quando ne ha uno tra le mani, le ore scorrono nell'osservare il suo nuovo tesoro. E proprio la ricerca di libri rarissimi porterà entrambi al delitto e alla rovina. Sia pure con alcune differenze, la biblionarrazione flaubertiana riporta alla mente il protagonista di *Le bibliomane* di Charles Nodier, scritto negli stessi anni. A queste vicende ha dedicato un importante studio Ramon Miquel i Planas (*La llegenda del llibreter assassí de Barcelona*, Barcelona, Miquel-Rius, 1928, edizione italiana di Valentina Ripa *La leggenda del libraio assassino di Barcellona*, Napoli, Dante et Descartes, 2010), a oggi ancora l'unico ad avere perfettamente inquadrato questi due celebri racconti.

Ma anche altri protagonisti sono presenti nei *bibliomysteries*: bibliofili, librai, cacciatori di libri, scrittori, archivisti, editori con le loro case editrici. Insomma un piccolo universo bibliopo-



liziesco animato da figure professionali legate al mondo dei libri, quelli scritti, pubblicati, venduti, acquistati, procacciati, prestati, letti. Alcuni giallisti hanno anche creato delle serie specifiche, con protagonisti librai i quali, a tempo perso, fanno anche i detective. Così come autori celeberrimi, quali Rex Stout e Agatha Christie, hanno ambientato nel mondo dei libri, compresi quelli domestici, alcuni loro famosi gialli, anche altri noti giallisti, come Lawrence Sanders e John Dunning, hanno creato serie di gialli con protagonisti librai. In essi il delitto avviene esattamente in questi ambiti, in questi luoghi, e il detective di turno sarà in grado di sbrogliare la complessa matassa fatta di indizi, prove, testimonianze per assicurare, alla fine, il colpevole alla giustizia. A questo vasto mondo fatto di ladri, librai, librerie e biblioteche ha dedicato un godibilissimo volume il giornalista culturale Mario Baudino, *Ne uccide più la penna*, che ha



per Fanucci Editore, la bella collana “Crimini di carta”, interamente dedicata ai *bibliomysteries*. Anche un infarto sospetto può chiudere l’esistenza di un libraio, come accade ne *Il Maestro della Testa sfondata*, primo titolo di Hans Tuzzi, alias Adriano Bon, con protagonista il commissario, e in seguito vice questore, Norberto Melis. Per la verità i motivi per cui questo romanzo rientra nel presente studio è duplice: il tranviere milanese Emilio Quadri faceva il fattorino, l’aiutante e l’uomo di fiducia del libraio antiquario milanese Pierluigi Tanzi, con elegante libreria in piazza Mentana, il quale qualche tempo prima era improvvisamente morto per infarto nella propria libreria, ma una telefonata anonima affermava che in realtà si era trattato di omicidio; anche il sottotitolo del romanzo è abbastanza evocativo in tal senso: «Che cosa lega l’omicidio di un tranviere alla morte improvvisa di un famoso libraio antiquario?».

Mentre cause paranormali e inspiegabili sono alla base della morte improvvisa e violenta nella propria libreria antiquaria, a inizio romanzo, di Luca Campelli, proprietario de I libri di Luca a Copenaghen, come leggiamo ne *I libri di Luca* di Mikkel Birkegaard; oppure quelle morti improvvise e inspiegabili di vari clienti della libreria Il Papiro di Belgrado, ne *L’ultimo libro* di Zoran Živcović. I suicidi possono essere un ulteriore causa di morte in libreria, come in *Mezzanotte alla Libreria delle Grandi Idee* di Matthew Sullivan, nel quale un ragazzo viene trovato impiccato in questa libreria di Denver: suicidio od omicidio?

L’Italia, insieme agli Stati Uniti, ha però il meri-

to di aver affrontato precocemente questo tema nella prima metà del Novecento, proprio quando la concorrenza angloamericana in questo genere di libri era fortissima. In seguito dovranno passare molti decenni prima che il tema del delitto in libreria torni al centro di alcuni libri gialli italiani, e quasi tutti editi abbastanza di recente. Ad Augusto De Angelis (1888-1944), grande giornalista e grandissimo scrittore, ritenuto il padre del giallo italiano, si deve infatti l’aver ambientato in una libreria antiquaria milanese il primo dei gialli con delitto in libreria. Accade durante il fascismo, nel 1936, quando De Angelis pubblica *Sei donne e un libro*, il secondo romanzo della serie con protagonista Carlo De Vincenzi, commissario della Squadra Mobile di Milano, che ebbe anche una fortunata riduzione televisiva, protagonista il famoso Paolo Stoppa. La vicenda delittuosa si svolge all’interno della piccola libreria antiquaria del signor Chirico, in via Corridoni a Milano, dove viene ritrovato il cadavere di Ugo Magni, medico e cattedratico di successo, senatore del Regno, uomo bello, elegante e fortunato con le donne. De Angelis sarà forse l’unico italiano, citato insieme ad Alessandro Varaldo, nel grande mondo dei maestri del poliziesco di matrice angloamericana, al quale Leonardo Sciascia dedicherà un contributo critico.

Nello stesso 1936, ma sull’altra sponda dell’Atlantico, precisamente a New York, scendendo lungo Park Avenue, superando qualche isolato e incrociando Lexington Avenue, si trova la libreria antiquaria di John Sewell. Sarà questo

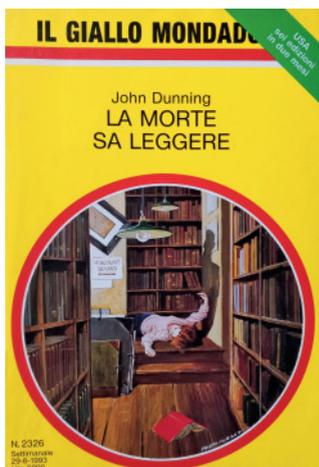


di André Carpouzis, parigino doc, autore di una lunghissima lista di noir della serie Madame Atomos, una diabolica giapponese, oltre a molti altri titoli, alcuni editi utilizzando altri pseudonimi. Per il nostro discorso, però, Caroff è interessante per questo suo titolo ambientato appunto nel mondo dei libri, *Mort d'un libraire*, pubblicato in Francia nel 1964 e subito tradotto in italiano, con una bella copertina di Alvaro Mairani, che firma anche le illustrazioni interne.

Altri vent'anni ed ecco apparire all'orizzonte un altro biblioromanzo noir con morti in libreria. Autrice, un nome di spicco della scrittura poliziesca internazionale, Carolyn G. Hart che, con *Death on Demand* del 1987, suo primo romanzo, firma un piccolo classico del biblio-

mystery librario. Tuttavia è raro che capiti al lettore ciò che succede nella libreria Delitti a richiesta, dove a essere ucciso è lo scrittore di turno, invitato a parlare ai clienti più affezionati, a loro volta quasi tutti autori di letteratura poliziesca.

Di John Dunning abbiamo già accennato, riguardo ai suoi due *bibliomysteries* nei quali vengono uccisi librai e cacciatori di libri. Mancano all'appello una manciata di altri titoli angloamericani, qualitativamente non sempre irresistibili: *Murder by the Bookend* di Laura Gail Black, *The Book Stops Here* di Kate Carlisle, *Death of a Bookseller* di Bernard J. Farmer, *Murder of a Bookseller* di Gary Lovisi, *Il libraio di Parigi* di Mark Pryor, *Murder in a Seaside Town* di David Pearson.



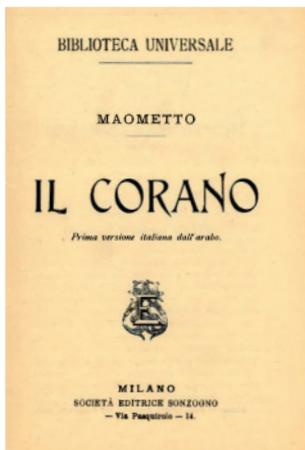
NELLA BIBLIOTECA UNIVERSALE SONZOGNO
IL TESTO SACRO DELL'ISLAM

LE VERSIONI DEL *CORANO*

UN CURIOSO VOLUMETTO POPOLARE
È L'OCCASIONE PER RIPERCORRERE L'AVVENTURA
OCCIDENTALE DELLE SURE DI MAOMETTO

di RICCARDO A. VIGLIERMO

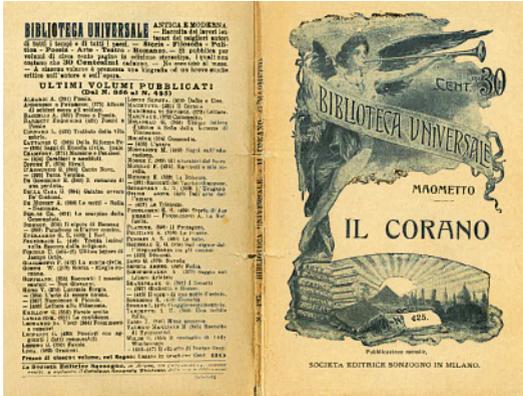
Nel corso del XX secolo, numerose traduzioni del testo coranico in italiano sono state proposte. Gli studi sul tema hanno raccolto e analizzato le traduzioni del testo sacro dell'Islam tracciando un percorso storico del *Corano* in lingua italiana. Quella che si vuole qui analizzare è la versione comparsa in un volumetto della collana "Biblioteca Universale", pubblicato nel 1912 dall'editore milanese Sonzogno. Sull'opusco-



lo viene riportato curiosamente Maometto come autore del *Corano* a mo' di opera letteraria. Alla fine della prefazione viene specificata la natura dell'edizione: «Il lettore del presente volumetto potrà farsi un'idea esatta del Libro per eccellenza. La versione che offriamo è scrupolosamente compiuta. I capitoli vi sono tutti; e dei versetti di ciascuno è stata fatta una scelta diligentissima». Dunque, il *Corano* Sonzogno altro non è che una selezione di

Qui sotto, copertina del volume Maometto, *Il Corano*, della collana "Biblioteca Universale" dell'editore milanese Sonzogno, pubblicato nel 1912.

Nella pagina accanto, il frontespizio che riporta nel sottotitolo *Prima versione italiana dall'arabo*.



tipografia. La casa editrice esordisce nel 1819 con la collana degli "Storici greci volgarizzati" la quale ebbe grande fortuna. I due figli, Francesco e Lorenzo, proseguirono e ampliarono l'attività con il "Giornale Bibliografico Universale" (1807-1811) e la "Raccolta di Viaggi". Nel 1827 venne avviata la "Biblioteca Economica", una collana portatile di educazione e istruzione rivolta ai giovani italiani. Sarà però il nipote, Edoardo, a dare nuovo impulso alla casa editrice milanese nel 1861 con l'edizione di una serie di giornali per il popolo: *Il Secolo* e *La Capitale*; per poi pubblicare un giornale d'arte, uno di moda e uno umoristico, rispettivamente: *La Novità*, *Il Tesoro delle Famiglie* e *Lo Spirito del Folletto*. Qualche anno più tardi usciranno gli almanacchi e proprio attorno al 1865 verranno pubblicate le collane più note: la "Biblioteca del Popolo" (manualistica), la "Biblioteca Classica Economica", la "Biblioteca Romantica" e la "Biblioteca Universale" (letteratura).

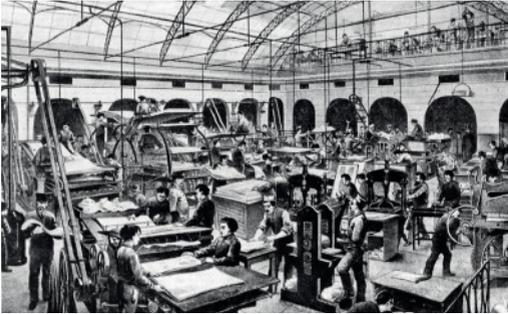
Come osservato da Laura Barile (*Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in *L'editoria tra Otto e Novecento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Edizioni Anaisi, 1986, pp. 95-105), queste collane rientravano in un filone editoriale di "popolarizzazione" dei classici: i testi una volta selezionati, riassunti o tagliati erano adattati a usi e consumi del pubblico di riferimento. La "Biblioteca Universale" ha pubblicato circa 522 testi letterari, storici e filosofici con cadenza mensile, tra cui anche il *Corano* (425°, 5 maggio 1912) considerato più come un testo appartenente a questi tre generi che un testo religioso.

versetti di tutti i 114 capitoli (sure) del *Corano*. Del nome dell'autore della prefazione e di quello del traduttore non v'è traccia. Aprendo l'opuscolo, sul frontespizio, si incontra in sottotitolo: «Prima versione italiana dall'arabo».

Dalla letteratura sulle traduzioni del *Corano* in italiano è noto che la prima versione in lingua italiana è quella di Nicolaio Di Berto, contenuta nel Codice Vaglianti della Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1910) e risalente al 1461. Sapendo inoltre che altre traduzioni più o meno coeve alla presente sono datate 1882, 1912, 1913 e 1914, e che solo l'ultima di queste in ordine temporale è riconosciuta come vera e propria traduzione dall'arabo, potrebbe sembrare che la versione edita da Sonzogno sia tutt'al più la prima del XX secolo.

La "Biblioteca Universale" Sonzogno

La "Biblioteca Universale" è una delle numerose collane edita dalla casa editrice Sonzogno, fondata a Milano nel 1818 da Giovan Battista Sonzogno, titolare e fondatore dell'omonima



BIBLIOTECA DEL POPOLO

Si pubblicano due volumi di 64 pagine ogni mese, a Cent. 25 o cadauno.

ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI:

- | | | |
|--|---|--|
| 508. L'Evoluzione della vita. | 529. Geografia storico-politica. | 552. Monete d'oro e d'argento legali e false. |
| 509. La Gerusalemme liberata esposta al popolo. — Parte I. | 530. La luce elettrica. | 553. Prontuario delle forme del verbo francese. |
| 510. Le Banche. | 531. La cooperativa di consumo. | 554. Pile per usi domestici. |
| 511. La Gerusalemme liberata esposta al popolo. — Parte II. | 532. La Legge Elettor. Politica, esposta e spiegata al popolo. | 555. Accumulatori per usi domestici. |
| 512. Formulario di chimica organica. — Parte II. | 533. La Stenografia — Volume I. | 556. Lo Stato nella Sociologia Spenceriana. |
| 513. Storia e antologia della letterat. turca. | 534. La Stenografia — Vol. II. | 557. Curiosità e sofsimi matematici. |
| 514. I grandi poemi riassunti: L'«Iliade» esposta al popolo. — Parte I. | 535. Idem. — Vol. III. | 558. La Luce Elettrica domestica. |
| 515. L'arabo parlato. | 536. Geometria analitica del piano e sue applicazioni. | 559. Storia Parlamentare della terra Repubblica di Francia. |
| 516. I grandi poemi riassunti: L'«Iliade» esposta al popolo. — Parte II. | 537. Dizionario danese. | 560. Disinfezione e disinfettanti. |
| 517. Manuale di chimica analitica qualitativa per uso degli studenti. | 538. Trigonometria sferica e sue applica. | 561. Come coniugare i verbi inglesi. |
| 518. Storia e antologia della letterat. araba. | 539. Storia del risorgimento italiano. | 562. Storia del popolo arabo. |
| 519. Vade-Mecum del saggiatore dei metalli preziosi. | 540. I secoli della letteratura italiana: Il Periodo delle origini. | 563. L'aritmetica per gli adulti. Parte I. |
| 520. Ecezioni fonetiche della lingua francese. | 541. Elementi di costruz. delle macchine. | 564. Id. id. Parte II. |
| 521. I secoli della letteratura italiana: Il Settecento. | 542. L'Operaio meccanico. | 565. Id. id. Parte III. |
| 522. Teoria del regolo calcolatore e sue applicazioni. | 543. Formulario completo di Computisteria e Ragioneria. — Volume I. | 566. I fondamenti della Geometria di posizione. |
| 523. I secoli della letteratura italiana: L'Ottocento. | 544. Id. id. — Vol. II. | 567. Beethoven, la sua vita e le sue opere. |
| 524. Vade-Mecum dell'italiano in Giappone. | 545. I fenomeni dell'ipnotismo e della suggestione. | 568. La lotta greco-romana. |
| 525. Nozioni di topografia pratica. | 546. Riccardo Wagner, la vita e le opere. | 569. La Cinematografia. |
| 526. Storia degli Stati Uniti d'America. | 547. Prontuario delle forme del verbo latino. | 570. Capotaggio e noto. |
| 527. Rimario della lingua italiana. — Vol. I. | 548. Il Consulente Amministrativo. | 571. Nozioni di idraulica. |
| 528. Id. — Vol. II. | 549. La costruzione geometrica delle ombre. | 572. Foot-ball. |
| | 550. Nozioni di statica grafica e sue applica. | 573. Compendio di letteratura Indiana. |
| | 551. Prontuario delle forme del verbo tedesco. | 574. Francesco Giuseppe e la storia di Oasa d'Aburgo. |
| | | 575. Applicazioni algebriche alla geometria piana e solida. |
| | | 576. Dizionario biblico. — Volume I. — Parte Geografico-Storica. |
| | | 577. Idem. — Volume II. — Parte Religiosa. |

GRATIS La CASA EDITRICE SONZOGNO, Milano, Pasquirolo, 14, spedisce a semplice richiesta il Catalogo Generale delle sue pubblicazioni.

Le traduzioni italiane del Corano: cenni su versioni integrali e parziali

La prima traduzione diretta del *Corano* in una lingua neolatina risale al 1456 e consiste in una versione trilingue (arabo-latino-castigliano) ad opera del maestro in teologia di Salamanca Juan Alfonso de Segovia e del dotto andaluso 'Isa al-Šādīlī. Come riportato nel lavoro di Davide Scotto («De pe a pa». *Il Corano trilingue di Juan de Segovia, 1456, e la conversione pacifica dei musulmani*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XLVIII, n. 3, 2012, pp. 515-577) e in quello di Juan Pedro Monferrer Sala (*Somewhere in the 'History of Spain': People, Languages and Texts in the Iberian Peninsula, 13th-15th Centuries*, in *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. Volume 5, 1350-1500*, a cura di David Thomas e Alex Mallett, Leida, Brill, 2013, pp. 47-59), questo fu il primo esempio nella storia delle traduzioni di un *Corano* in tre lingue anche se il testo a oggi è considerato perduto. Formisano (Luciano Formisano, *La più antica (?) traduzione italiana del Corano e il Liber Habentometi di Ibn Tūmart in una compilazione di viaggi del primo Cinquecento*, in *Critica del testo VII*, n. 2, 2004, pp. 651-696) indica la traduzione di Nicolaio di Berto del 1461, emersa dal Codice Vaglianti, come il vero esordio del testo coranico in italiano. Thomas E. Burman (*Tafsīr and Translation: Traditional Arabic Qur'ān Exegesis and the Latin Qur'āns of Robert of Ketton and Mark of Toledo*, in *Speculum*, vol. 73, n. 3, 1° luglio 1998, pp. 703-731) invece afferma che il testo



direttamente dal testo arabo», sembra “tolta” dal testo francese di Albert Kazimirski del 1840. A supporto di ciò, Nallino (*Recensione*, cit., pp. 593) ha messo in luce il fatto che Branchi era un giornalista senza alcuna competenza di arabo.

Il primo vero tentativo di traduzione diretta dall’arabo in italiano è rappresentato dal lavoro di Aquilio Fracassi (1914). La traduzione si presenta con testo arabo a fronte ed è comprensiva di indici, prefazione, testo e sure (capitoli). Nonostante questa versione sia una traduzione diretta, le numerose imperfezioni, difformità ed errori (II: 5, 8 e 251, LXXXIII: 5 e CIII: 1) hanno spinto l’editore Hoepli a sostituirla con quella di Luigi Bonelli (1929). Questo costituisce il primo vero e proprio lavoro scientifico, nonostante, come suggerito da Francesco Gabrieli (*Saggi Orientali*, cit., p. 40), si tratti una traduzione troppo letterale, talvolta ambigua e inesatta.

Il Corano Sonzogno a confronto:

Savary (1882), Panzeri (1912),

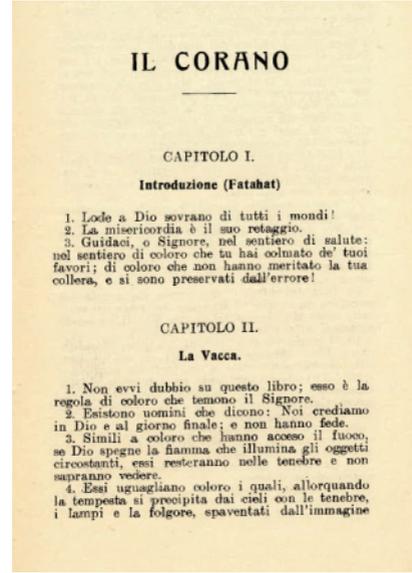
Branchi (1912), Fracassi (1914)

Il *Corano* dell’edizione Sonzogno si apre con un’introduzione recante indicazioni sulla composizione del testo coranico, sui precetti della fede islamica e sull’origine e la sistematizzazione del *Corano* in forma scritta passando per l’abrogazione dei versetti fino ad arrivare a fornire un breve sguardo al contenuto. Confrontando la prefazione con quella in Panzeri (1882), la quale riprende Savary ed è anch’essa anonima, emergono somiglianze testuali evidenti. Tuttavia al-

cuni dettagli si distinguono, tra cui: l’esplicitazione in traslitterazione della *basmala* (formula di apertura delle sure del *Corano*, conteggiata come versetto solo nella prima sura *al-fātiḥa* e non presente solo nella sura IX, *al-tawba*); la divisione dell’Islam in fede dogmatica (*‘imān*) e pratica (*dīn*); la presenza di date; l’indicazione, non meglio specificata, di Zayd bin Ṭābit come compilatore del testo coranico (traslitterato però *Said-ben-Thabet*, alla francese, e citato come «segretario di Maometto»). Quest’ultimo dettaglio trova riscontro invece nella versione di Branchi (1912), il quale cita questa figura in modo del tutto simile: «colui che raccolse e scrisse i versetti rivelati dopo averli uditi dal profeta». Un riscontro ulteriore si trova in fonti islamiche quali Ibn ‘Abd al-barr e al-Ḥizā‘ī, che descrivono Zayd bin Ṭābit come uno dei primi a imparare la scrittura, a scrivere le lettere “ufficiali” e a trascrivere i versetti rivelati al profeta e poi a raccogliarli in volume. Per quanto riguarda la redazione del testo coranico, diversamente da Sonzogno, Savary, Panzeri, Branchi e Kazimirski indicano un arco temporale di ventitré anni per la redazione del testo coranico nella sua forma finale e indicano il secondo califfo Abu Bakr (*Abu-Becr*) come principale fautore della raccolta dei versetti in un singolo volume. Numerosi studi anche recenti, come quello di Shady Hekmat Nasser (*The Second Canonization of the Qur’ān (324/936): Ibn Mujāhid and the Founding of the Seven Readings*, Leida, Brill, 2020) sulle letture coraniche (*qirā’āt*), hanno fatto emergere una realtà ben più stratificata e



fonti arabe (*Tafsīr al-ḡalālayn* di al-Maḥallī e al-Suyūfī) traducendo il commento e spiegando il tipo di sortilegio con un interessante riferimento anche a Virgilio. Commenti simili sono presenti in altre fonti arabe, come Ibn Kaṭīr che, citando al-Ṭa'labī, indica *Lubayd bin al-'A'ṣam* (Lobeid) come un ebreo a servizio del profeta che incantò quest'ultimo con un sortilegio. Al-Qurṭubī riporta invece che furono delle maghe ebrae figlie di *Lubayd bin al-'A'ṣam* a fascinare il profeta con un incantesimo composto da undici nodi; motivo per il quale scesero le ultime due sure del *Corano* (*al-falaq*, *al-nās* rispettivamente di 5 e 6 versetti). Rimane invece più generico al-Ṭabarī riportando delle maghe che



erano solite soffiare sui nodi di una corda per sortire i loro incantesimi.

La traduzione Sonzogno di questo capitolo sembra essere quindi una parafrasi di Panzeri (e quindi di Savary) ove la nota su *Lobeid*, originariamente di Marracci, è riportata a testo. Anche la versione di Branchi dello stesso passaggio denota una chiara similitudine con la versione Sonzogno.

Passando a confrontare titoli, numerazione, note e apparati, la numerazione dei versetti è spesso casuale e in alcuni casi sono fusi insieme in uno unico. Alla fine di ogni versetto il testo va a capo a volte con numerazione ripetuta come riscontrabile in CIX “Gli infedeli”, dove, ad esempio,



e in *k* (talvolta anche in *c*); *ğ* in *g*; la confluenza di *h* e *ḥ* in *h*; la confluenza delle enfatiche *ṭ* e *ṣ* rispettivamente in *t* e *s*; inconsistenza della traslitterazione di *ṭ* resa talvolta *th* e talvolta *ts*; infine, la sistematica omissione di *‘ayn* e delle vocali lunghe.

Per quanto riguarda l'utilizzo dei corsivi è diffuso nei nomi di profeti, di popolazioni, e luoghi, quali ad esempio: Hod, Saleh, Adei e Themudei; Mosè, Chaib e Medianiti. Il corsivo si trova anche quando sono presenti entità naturali, come: l'albero zacoum (altro francesismo in traslitterazione) o la fonte Tensim. Tuttavia, nel testo si evince una generale inconsistenza dell'utilizzo dei corsivi.

Conclusioni

Il Corano Sonzogno ha rappresentato un intento editoriale preciso seguendo una corrente del mercato dei libri già diffusa e stabilita al periodo della pubblicazione. Oltre agli scopi editoriali però è interessante considerare il tentativo di presentare un libro così importante, forse concentrandosi sulla sua natura più letteraria che religiosa, al fine di portare alla conoscenza di numerosi italiani il testo sacro dell'Islam. Un'introduzione equilibrata e tutto sommato precisa e una selezione di versetti di tutti i capitoli rappresentano un tratto saliente di questo interessante volumetto a scopi divulgativi, potenzialmente accessibile a chiunque, cosa non scontata nell'Italia dell'inizio del XX secolo. Oltre al merito di avvicinare il pubblico a un testo sacro in modo moderato vi è forse un se-

condo merito, più recondito e forse involontario: quello di comprimere in poche pagine una sorta di storia delle traduzioni precedenti del Libro arabo per eccellenza. Al contempo però, è doveroso sottolineare che non essendoci una vera e propria opera di traduzione, il testo rimane inaffidabile specialmente se comparato con opere successive come quelle di Alessandro Bausani (*Il Corano*, Firenze, Sansoni, 1955) o Alberto Ventura (*Il Corano*, traduzione di Ida Zilio-Grandi, Milano, Mondadori, 2010) in cui è presente un meticoloso lavoro esegetico e una visione dell'Islam più esaustiva. Il difetto della traduzione di Sonzogno risiede proprio nella "scelta di non scegliere" la traduzione. Basarsi sul materiale precedente ha inevitabilmente causato un riproporsi di pregiudizi e interpretazioni precedenti relegando il testo sacro e la figura del Profeta dell'Islam al campo della finzione letteraria e rinnovando una prospettiva di Islam come religione non accettata e poco studiata.

Riccardo A. Vigliermo





Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



SULLE PAGINE
DEL *CORRIERE DELLA SERA*

IL DOVERE DI PARLARE

IL QUOTIDIANO MILANESE SI FECE PORTAVOCE DELLA LINEA LEGALITARIA CHE INTENDEVA CREARE LE CONDIZIONI ISTITUZIONALI CHE COSTRINGESSERO MUSSOLINI ALLE DIMISSIONI

di ANDREA MORONI



Il 14 giugno 1924, quando era ormai diffusa la «penosa persuasione» che gli autori del rapimento di Giacomo Matteotti non avevano «arretrato davanti all'atrocità dell'assassinio», il *Corriere della Sera* proclamò: «Il dovere di parlare s'impone». Non si trattava solo di esprimere la propria protesta e la propria indignazione, questa affermazione aveva un valore politico rilevante per il *Corriere*; per comprenderlo occorre ricordare il clima di intimidazione di cui questo giornale era stato oggetto dal 28 ottobre 1922 e, in modo sempre più violento, nei mesi successivi.

Infatti, se inizialmente il giornale di Luigi Al-

Nella pagina accanto, il ritratto di Luigi Albertini presso la sede del *Corriere della Sera* oggetto di attacchi da parte di gruppi fascisti.

Qui sotto, azioni squadristiche con barricate e distruzione di copie del giornale.



bertini aveva guardato al fascismo se non con simpatia certo con fiducia, nella convinzione – condivisa da gran parte dei liberali – che, una volta assolto al compito di riportare ordine nel Paese, sarebbe rientrato nella legalità e, in qualche modo, istituzionalizzato, dopo la marcia su Roma questa fiducia aveva iniziato a incrinarsi. L'editoriale del 2 novembre 1922 esprimeva, sin dal titolo, la posizione del giornale: *In attesa*. Attesa che la creazione del nuovo governo guidato dal capo del fascismo portasse al «ritorno alla regola costituzionale» e che, conseguita Benito Mussolini la vittoria, cessasse «la necessità» e si realizzasse «un immediato e leale ritorno alla vita normale». Da allora il «ritorno alla normalità» e, con esso, la rivendicazione della libertà di critica all'operato del governo, fu il *leitmotiv* dei commenti pubblicati dal *Corriere*. L'iniziale apertura di credito al governo era offerta a condizione che il capo del fascismo si imponesse sugli squadristi perché interrompessero ogni intimidazione e ogni violenza.

Il *Corriere* iniziò così un'opera di «vigilanza» sul governo e sul fascismo che si esprimeva sia nelle cronache, ora esplicite nel riferire delle azioni squadristiche, prima edulcorate o sottovalutate, sia negli editoriali, sempre più duri nei confronti del fascismo, accusato di scambiare «la difesa dello Stato con quella di un Governo e di un partito» (*Ciò che importa*, 4 marzo 1923). Il *Corriere* iniziò ad essere oggetto di attacchi durissimi: le copie del giornale date alle fiamme, le edicole che lo mettevano in vendita distrutte, lo stesso Albertini indicato dalle colonne de *Il Popolo d'Italia* come il «responsabile morale degli assassini dei fascisti compiuti in questi giorni dalla canaglia rossa di cui è ormai palese e cinico alleato», arrivando a minacciarlo esplicitamente («Senatore, vi sopportiamo già da molto tempo, da troppo tempo e vi diciamo esplicitamente *basta!*»). Del resto il *Corriere* non era solo il più diffuso e autorevole quotidiano italiano, Albertini ne aveva fatto un protagonista della vita politica nazionale, al punto



capo del governo affinché facesse seguire i fatti alle parole con cui aveva promesso un impegno verso il ristabilimento della normalità.

Il 24 giugno Mussolini pronunciò il suo primo discorso pubblico dopo l'omicidio. Nell'aula del Senato rivendicò come obiettivo della sua politica fosse quello di «raggiungere a qualunque costo, nel rispetto delle leggi, la normalità politica e la pacificazione nazionale, selezionare ed epurare con instancabile quotidiana vigilanza il Partito, nonché disperdere con la più grande energia gli ultimi residui di una concezione illegalista inattuale e fatale», ma al tempo stesso non esitava a deplorare chi approfittava del delitto Matteotti per «intraprendere sui pubblici fogli un'istruttoria accanto all'istruttoria, un processo accanto al processo», lanciando anche non troppe velate minacce sui possibili effetti di queste proteste: «può il Fascismo soggiacere a questa campagna? Non può, non deve. Gli elementi più accesi sono già inquieti [...]. In queste circostanze un incidente qualunque potrebbe avere le più gravi conseguenze».

Si delineava la linea che il regime avrebbe poi seguito nelle settimane successive, promettere il ritorno alla normalità, ma contemporaneamente accusare minacciosamente le opposizioni di voler strumentalizzare l'accaduto. E il 25 giugno, parlando a Palazzo Venezia, Mussolini fu ancora più esplicito: «non è più questione dell'assassinio Matteotti [...]. Si vede ormai chiaramente l'obiettivo finale di tutte le opposizioni e questo obiettivo finale è il regime [...]. Voi vedete allora che il giuoco diventa straordinariamente ser-

rato, perché io stesso vi dichiaro che non sono affatto disposto a questa specie di annullamento di tutta una situazione che noi abbiamo creato con grande sforzo, con grande fatica e anche con molto sangue».

Albertini replicò che era vero, l'obiettivo era il regime, «ma cosa s'intende per lotta contro il regime?»; non si tratta della «volontà impaziente d'una crisi ministeriale [...]». La crisi è più vasta [...] è questione di tutto il procedimento pratico del partito in questi venti mesi di possesso del Governo e di dominio nella Nazione; e non soltanto di procedimento pratico ma di esaltazione e diffusione di tesi, per non dir di dottrine, ostili ai caratteri fondamentali della vita politica contemporanea nei più civili paesi del mondo [...]. Questo ambiente funesto non può d'altra parte essere distaccato, "asportato", dalla condotta generale del partito, dalle sue opinioni sullo Stato, sul diritto della rivoluzione, sul privilegio dei vincitori, sulla solidarietà contro il dissenso, contro la critica, contro la libertà dei cittadini di agire entro i confini delle leggi e soltanto entro quei sicuri ed uguali confini. Quindi l'obiettivo dell'opposizione è veramente il regime» (*Il regime*, 26 giugno 1924). Si trattava di una diagnosi precisa ed esatta, ma che comportava, se Mussolini avesse davvero voluto realizzare la normalizzazione del partito, l'abbandono di tutte le pratiche fin lì attuate dal fascismo e proprio queste pratiche, a cominciare dalle intimidazioni e dalle violenze, ripresero ben presto a verificarsi nel Paese. *Il Popolo d'Italia* arrivava a lamentare che i giornali discutessero circa le

CONTRO LE PRATICHE DI POTERE

Qui sotto, milizie volontarie a Roma e il titolo di prima pagina del *Corriere della Sera* del 9 luglio 1924 nel quale viene denunciata la soppressione della libertà di stampa.



responsabilità del delitto Matteotti e concludeva «non si abusi della pazienza fascista. Il fascismo è sempre formidabilmente vivo. Ve ne accorgete!». Queste parole erano pubblicate negli stessi giorni in cui il generale della milizia Italo Balbo inviava un telegramma a Mussolini nel quale, a nome di tutti gli squadristi, esprimeva «al loro Capo sentimenti di assoluta devozione, che va fino al sacrificio, sicuri interpreti 90.000 camicie nere solidamente inquadrati, in formidabile rango, che intendono costituire la guardia del Duce e del fascismo».

Che lo stesso Mussolini fosse ben lontano dall'idea di attuare la promessa di portare il partito nella piena legalità e di ripristinare le basi di una

corretta vita civile fu ben presto evidente. L'8 luglio 1924 il governo emanò il regolamento che dava piena attuazione al precedente decreto del 12 luglio 1923 sulla libertà di stampa; il *Corriere* lo accolse con un editoriale amaramente intitolato *Mantenimento di una promessa*: «Sono appena passate tre settimane da quando il Presidente del Consiglio dichiarava solennemente al Senato del Regno che era proposito del Governo adoperarsi con la maggiore energia, e con la maggiore sollecitudine a ristabilire la normalità della vita nazionale, cioè a restaurare rigorosamente l'impero della legge [...]. Ora ha promulgato quel regolamento sulla stampa che, formulato e minacciato lo scorso anno, era poi stato lasciato da parte, quasi a confessione della sua eccessività; e del non averlo messo in vigore l'on. Mussolini s'era vantato un mese fa alla Camera [...]. La legalità ritorna con la pubblicazione nella *Gazzetta Ufficiale* d'un regolamento che non limita ma sopprime la libertà di stampa [...]. Tutto ciò, si è detto e si dirà, avviene per colpa delle opposizioni, della loro intemperanza, del loro accanimento. Ma questo Governo e questo partito hanno per sé una stampa ardentissima, che non ha mai cessato di usare della libertà oltre ogni limite; hanno una milizia volontaria che [...] riafferma in telegrammi bellissimi la propria devozione al Duce e al fascismo, pronta a tutto per il predominio, per l'incontrastabile predominio, del partito sulla Nazione». Un regolamento che toglie alla stampa il diritto alla critica e «riconosce ai clamorosi seguaci il particolare diritto di sopprimere il diritto altrui».

IL CASO MATTEOTTI E I GIORNALI DELL'EPOCA - I



Le dure accuse svolte in questo articolo, come in tutti gli editoriali che in quei giorni si susseguono con cadenza pressoché quotidiana (a testimonianza del senso di quel «dovere di parlare»), mostrano l'asprezza della battaglia politica che vedeva il *Corriere* attaccare direttamente ed esplicitamente il sistema di potere instaurato dal fascismo. Non si trattava più solo di denunciare gli esecutori e i mandanti dell'omicidio Matteotti, ma di rivoltare e abbattere le pratiche di potere che Mussolini stava consolidando, stravolgendo i principi costituzionali. Ma proprio la durezza delle accuse testimonia come Mussolini stesse riprendendosi dalla crisi. Il tempo, del resto, stava giocando a suo favore. La chiusura delle camere per la pausa estiva, opportunamente prolungata a novembre per lavori di ammodernamento, toglieva spazio e tribuna alle opposizioni e anche nell'opinione pubblica andava spegnendosi l'interesse e l'indignazione per l'assassinio del deputato socialista.

Difficile dire se Albertini fosse consapevole di questa situazione. Certo non sembravano esserlo le opposizioni, ancora convinte della possibilità di provocare le dimissioni del governo. Forse, però, Albertini iniziava ad avvertire le difficoltà e gli ostacoli e in un editoriale di fine luglio si lasciava sfuggire una frase che

sembra tradire questi timori dove, dopo una nuova denuncia delle continue minacce contro le opposizioni, affermava che il Paese attendeva la restaurazione dell'uguaglianza di fronte alla legge, «l'aspetta l'opinione pubblica – sì quella che parla come quella, assai più numerosa che tace». Quasi un *lapsus*, che sembra esprimere il timore che quella maggioranza che taceva non fosse poi così ostile a Mussolini.

Si potrebbe spiegare anche così, con la paura che la società civile non seguisse più le battaglie che si giocavano sempre più solo all'interno dei palazzi, la decisione di uscire dal dibattito interno alla dimensione più strettamente politica chiamando settori della società civile a una più decisa presa di posizione. Vanno in questa direzione due articoli. Il primo, pubblicato il 22 luglio, evidenziava sin dal titolo (*Il dovere della borghesia*) il referente cui era rivolto, quella borghesia che era da sempre l'interlocutore privilegiato del quotidiano milanese a cui

SULLE PAGINE
DE *IL POPOLO D'ITALIA*

UNA DIFESA COLPEVOLE

DALLE BUGIE E DAI DEPISTAGGI DEI PRIMI
GIORNI AGLI ATTACCHI AD AMENDOLA
E GOBETTI, FUTURE VITTIME DEL REGIME

di SIMONE CAMPANOZZI

«**S**e si dovesse continuare nella ignobile campagna contro l'attuale Governo, le ripercussioni nella politica europea non potrebbero tardare a manifestarsi, perché una grande Nazione non può acconciarsi a un millesimo di decadimento della sua dignità». Con queste parole, che tradivano un certo nervosismo, pubblicate nell'articolo *Cosa c'entrano gli stranieri?* (*Il Popolo d'Italia*, 20 giugno 1924), Benito Mussolini cercava di reagire ai sempre più numerosi attacchi contro il fascismo e il suo governo, provenienti dai giornali e dalle cancellerie di mezzo mondo, in seguito al rapimento (e

uccisione, ma ancora non vi era certezza) dell'onorevole Giacomo Matteotti. *Il Popolo d'Italia* era la "voce" di Mussolini, il suo megafono più potente, il giornale da lui fondato nel novembre del 1914, dopo l'espulsione dal Partito socialista italiano e dalla direzione dell'*Avanti!*, a causa del suo repentino passaggio tra le fila degli interventisti. Sul primo numero, nella temperie della Grande Guerra, esordiva attaccando senza mezze misure i suoi ex compagni: «Oggi – io lo grido forte – la propaganda antiguerresca è la propaganda della vigliaccheria» (*Il Popolo d'Italia*, 15 novembre 1914). Da allora e per quasi trent'anni, quel giornale fu l'organo principale



PELLI – iniziarono febbrili accuse reciproche e tentativi di depistaggio. Il 14 giugno *Il Popolo d'Italia* riportava in prima pagina *La nobile e commossa dimostrazione della Maggioranza e del Governo alla Camera*, e in taglio basso *Le affannose indagini della polizia*. Dunque, il duce mentiva sapendo di mentire, inscenando da subito una pantomima indegna e, attraverso la stampa di regime, alimentando misteriosi complotti e depistaggi, tra i quali un volontario espatrio, un'avventura extraconiugale, perfino un autosequestro. Tra coloro che avevano compreso bene la triste fine di Matteotti vi era sua moglie, Velia Titta che, distrutta dal dolore, il 14 giugno si recava a Palazzo Chigi e al cospetto di Mussolini implorava: «Eccellenza, sono venuta a chiederle la salma di mio marito, per vestirlo e seppellirlo». Come riportato sul *Corriere della Sera* del 15 giugno 1924, il duce rispose: «Signora, vorrei restituirle suo marito vivo... non sappiamo niente. Forse un filo di speranza c'è ancora...». Nel frattempo, una serie di gesti maldestri da parte degli esecutori materiali del vile delitto – una «banda che fa molti errori», l'hanno definita Marzio Breda e Stefano Caretti nel loro recente volume *Il nemico di Mussolini* (Milano, Solferino, 2024) – come non aver coperto la targa della Lancia Lambda e aver poi incautamente nascosto l'automobile con la tappezzeria ancora imbrattata di sangue nel garage del caporedattore del *Corriere Italiano*

Nello Quilici, fanno precipitare le indagini nel breve volgere di qualche giorno.

Il 15 giugno, *Il Popolo d'Italia* titola a tutta pagina *Scoperte, indagini ed arresti dopo la misteriosa scomparsa dell'on. Matteotti*. E nell'occhiello: «L'energica ed inflessibile opera del Presidente per la ricerca e la punizione dei colpevoli. Le dimissioni dell'on. Finzi e del comm. Cesare Rossi dalle cariche di Governo e di Partito». Il primo ad essere fermato fu Amerigo Dumini, alla stazione Termini, mentre tentava di partire in vagone letto per Milano, per poi passare in Svizzera. Convinto della sua impunità, chiese di parlare al capo della Polizia e primo comandante della famigerata Milizia volontaria per la sicurezza nazionale, il generale Emilio De Bono, al quale consegnò la valigia con gli abiti insanguinati di Matteotti. I vertici, dunque, sanno tutto fin dalle prime ore successive al delitto, ma devono continuare a coprire



Nella pagina accanto, le ricerche di Giacomo Matteotti dopo la sparizione. Qui sotto, i titoli della prima pagina de *Il Popolo d'Italia* nei giorni 14, 15 e 18 giugno 1924.

le tracce, soprattutto garantire a Dumini e agli altri esecutori, che si tema possano parlare, che saranno presto liberati. Il 17 giugno, *Il Popolo d'Italia* pubblica a tutta pagina: «I fascisti invocano anch'essi giustizia ma non permetteranno speculazioni. Albino Volpi arrestato al confine svizzero – L'avv. Filippelli arrestato a Nervi – Naldi arrestato a Roma» (quest'ultimo socio d'affari di Filippelli). E sulla colonna di sinistra: *Alto là, signori!*, un articolo con il quale Mussolini lancia la sua sfida a tutti coloro che intendono sfiduciarlo: «Il governo ha compiuto dunque il suo dovere fino in fondo. Nessuno può seriamente contestarlo [...] quanto al partito fascista, esso deplora il misfatto [...] Ma adesso che cosa si vuole? Siamo evidentemente innanzi ad una ripresa in grande stile di antifascismo all'interno ed all'estero». Concludeva con un appello che lasciava poche speranze a socialisti e democratici: «Fascisti di tutta Italia! Rendetevi conto della situazione. Attendete gli ordini che verranno a seconda degli avvenimenti e preparatevi ad eseguirli come ai tempi delle grandi battaglie!». La concezione mussoliniana era antiparlamentare e antidemocratica e, come aveva denunciato Matteotti nel celebre discorso parlamentare del 30 maggio 1924, le elezioni del 6 aprile per i fascisti non avevano avuto «che un valore assai relativo, in quanto che il Governo non si sentiva soggetto al responso elettorale, ma che in ogni caso – come ha dichiarato replicatamente – avrebbe mantenuto il potere con la forza». Il 19 giugno, il titolo a caratteri cubitali recitava: «Il Fascismo vincerà la prova e



dominerà la situazione superando ancora una volta tutte le insidie». Nel sommario leggiamo della «grandiosa adunata fascista di oggi a Bologna», dell'arresto di Giovanni Marinelli, che «La Magistratura procede inflessibile nel suo compito, mentre gli avversari passano dalla speculazione alla provocazione». In un corsivo sulla colonna di destra, l'attacco ai «corvi e agli sciacalli», con toni vergognosamente vittimistici: «Il Duce ha il torto di essere stato



tradito più ancora di Cristo e di Giunio Bruto proprio all'indomani di un suo appello alla pace, al lavoro fecondo, alla collaborazione ministeriale e alla normalizzazione civile». Nei tentativi di depistaggio e inquinamento delle prove, non poteva mancare l'attacco allo straniero, peggio ancora se comunista. Il 20 giugno, nella pagina interna dedicata alla cronaca di Milano, leggiamo: «Tra i presunti aggressori di Matteotti c'è un comunista straniero». E nell'occhiello «Ombre sospette sullo sfondo del delitto». Si utilizzava addirittura l'ossimoro «Chiara enigma», nel tratteggiare la "losca" figura di Otto Chirsztei, russo-unghe-rese-austriaco e comunista, che si alludeva potesse essere collegato alla sparizione dell'onorevole Matteotti. Di *fake* del genere, *Il Popolo d'Italia* e gli altri giornali di regime erano pieni in quei giorni. Il capo della Polizia De Bono che, come abbiamo visto, sapeva esattamente come fossero andate le cose, faceva trapelare la

versione di un signore che, mentre faceva il bagno nel Tevere, aveva notato alcuni uomini che cercavano di immergere nelle acque un corpo, mentre su un altro quotidiano si riteneva che il cadavere si trovasse sull'altopiano tra i monti Cimini e la valle del Tevere. Eppure, nonostante imbarazzanti e spesso inverosimili ipotesi, era chiaro a tutti – come avrebbe scritto uno dei maggiori studiosi di Mussolini, Renzo De Felice – che il crimine era nato all'interno del fascismo e che i suoi mandanti si trovavano nella cerchia del duce.

Mentre i vari Finzi, Rossi, Filippelli cercavano una via d'uscita, allentando i loro legami con Mussolini, centinaia di romani si recavano sul lungotevere Arnaldo Da Brescia a deporre garofani rossi sul luogo del rapimento. Il 21 giugno il duce cerca di arringare il suo popolo, scrivendo *La miserevole manovra di tutte le opposizioni è già infranta!*, mentre nell'occhiello scrive: «Il Fascismo invitto ed invincibile raggiungerà la sua meta». Quale fosse quella meta, gli oppositori del fascismo e tutti gli italiani lo avrebbero scoperto presto. Come è noto, i partiti all'opposizione, tranne il Partito comunista, scelsero il 27 giugno di abbandonare l'aula, in quella che è passata alla storia come la secessione dell'Aventino. Dividendosi e lasciando l'Aula a Mussolini e alla sua maggioranza, non sarebbero riusciti a ribaltare i rapporti di forza. Il 17 agosto, *Il Popolo d'Italia* scrive a pieni caratteri: «Il cadavere dell'on. Matteotti rinvenuto sepolto in

LA CONDIZIONE DELLA DONNA NEGLI ANNI
DELL'UNIFICAZIONE ITALIANA

LA DIFFICILE CONQUISTA

CON L'AVVENTO DEL REGNO D'ITALIA SI
INTENSIFICÒ IL DIBATTITO AD OPERA SOPRATTUTTO
DI ANNA MARIA MOZZONI CHE SOSTENEVA LA
CAPACITÀ FEMMINILE DI OCCUPARSI DI POLITICA

di MARIACHIARA FUGAZZA

Il 18 febbraio 1861, essendo prossima la proclamazione del Regno d'Italia, si riunì a Torino la Camera dei deputati. Nelle tribune, accanto a senatori, a membri del corpo diplomatico, della magistratura, a militari, ex deputati e giornalisti, uno spazio era riservato alle signore.

Il *Corriere delle dame*, la testata che usciva a Milano dal 1804 e della quale ha scritto Giuseppe Sergio (*Parole di moda. Il «Corriere delle dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2010), lo segnalò nel numero del 23 febbraio, dove tra le varie novità del momento si osservava in prima pagina:

«Dobbiamo dire che nella nuova sala del palazzo Carignano eranvi le tribune per le signore; la donna gentile e ispiratrice di nobili affetti era chiamata ad informarsi alla vita politica, alle grandi idee di nazionalità che si vogliono innestare alla culla delle generazioni». L'amore «delle cose patrie» non aveva fatto dimenticare la «toiletta» e le signore «che avevano la parte più passiva in quel convegno» erano «bellissime e sorridenti». Il 9 marzo 1861 con un altro articolo, *L'apertura del Parlamento italiano*, il *Corriere* tornò sulla cerimonia nella sala torinese, e non trascurò di rilevare di nuovo che le dame erano entrate «ad abbellirla e a prender



che di moda in qualche occasione interveniva censurando posizioni considerate inopportune e pericolose – il 26 agosto 1851 dedicò al testo una recensione negativa, che accomunava nella condanna tutte le concezioni il cui fine era di «creare una donna-uomo», scopo che, pur potendo «lusingare un momento le fantasie», non era affatto conforme alla ragione.

Accanto a coloro che chiedevano l'eguaglianza giuridica, oggetto di diffidenza e di riserve erano le letterate e le signore che provavano a misurarsi con il giornalismo, dato che proprio in questa fase si stavano avviando tentativi di pubblicistica emancipazionista. Con il sottotitolo di «giornale ebdomadario scritto da sole donne», a Torino era stata fondata *L'Eva redenta*, mentre a Napoli era comparsa *L'Ape domestica*. A distanza di qualche anno dalla precedente presa di posizioni, il 29 aprile 1856 il *Corriere delle dame* pubblicò un pezzo, *Un nuovo giornale di donne*, dai toni drastici nella condanna delle tendenze in atto. Annunciando con compiacimento la fine de *L'Eva redenta*, che diceva «morta di consunzione», il *Corriere* riportava l'attacco alla seconda testata da parte di un giornale partenopeo, *Verità e bugie*, che ironizzava sulle «varie signore napolitane» intente nell'*Ape domestica* a prendere la penna «staccandola dalla lista del bucato, e dalla nota della spesa quotidiana», per «ingaggiare una guerra più formidabile e lunga di quella di Troja».

«Per quanto si affatichino per emanciparsi, e contenderla con noi, le donne non ci riusciranno e avranno la peggio», affermava il *Corrie-*

re, che continuava: «La ragione del più forte trionferà sempre: alle donne bisogna lasciare le cure della famiglia, agli uomini quelle più gravi delle scienze e delle lettere». E ancora, una donna «sempre inclinata sui libri» sarebbe stata piuttosto «una singolarità che una eccezione invidiabile», perché la natura stessa, «creandola madre e nutrice, ha tracciato la meta a cui la donna deve toccare nel cammino della vita».

Guerre d'opinione

Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, le questioni che si collegavano al tema anticipato dalla citata petizione delle «Cittadine Italiane» acquistarono particolare evidenza. Un'esponente della nuova generazione, Anna Maria



Mastriani, in un volumetto di lezioni definì «pervertitrice» ogni teoria di emancipazione e ogni sua sostenitrice, e riaffermò un assunto categorico: «Amare, soffrire ed educare: ecco tutta quanta la esistenza della donna» (*Doveri della donna*, Napoli, Stamperia dei classici italiani, 1866, p. 76), attirandosi anch'egli una analoga replica.

In presenza di questa pubblica contesa, il *Corriere delle dame* fece sentire di nuovo la sua voce e il 24 agosto 1868 decise di dedicare un articolo, *Sull'emancipazione delle donne*, proprio alla confutazione delle tesi di Anna Maria Mozzoni, chiamata direttamente in causa. Il pezzo non si discostava dalla precedente impostazione della testata. Che tra uomini e donne sopravvissero ancora differenze da considerare «un avanzo di barbarismo», si poteva ammettere. Ma che l'emancipazione potesse arrivare a «farle sedere in Parlamento», era «una pretesa di donne in calzoncini che non contente di essere la disperazione in famiglia vorrebbero disturbare la società intiera propugnando dei diritti contrari al buon ordine della natura». Il testo proseguiva toccando vari argomenti, a partire dai modelli educativi. Certamente la situazione richiedeva alle educatrici molta preparazione, e bisognava avere veramente «del buon tempo per invidiare la qualità di deputato o di ministro o di avvocato».

Nel panorama italiano un esempio additato come positivo era *La Donna*, periodico pubblicato a Napoli dal già citato Giuseppe Mastriani, che combattendo «una per una le mas-

sime della signora Mozzoni» aveva ribadito come campo femminile d'elezione «quello del sentimento, dell'affetto, della dolcezza, della carità, della beneficenza e della conci-



liazione». Il *Corriere delle dame* proseguiva citando ampiamente il foglio napoletano e, sempre con riferimento al giornale di Mastriani, riportava la lettera di una signora di Bari celata sotto le iniziali T.A., contenente una

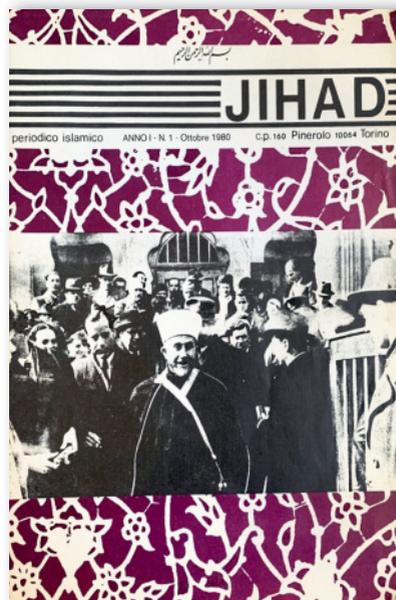
LA BREVE VITA DI UNA RIVISTA
ISLAMISTA ITALIANA

L'OSCURO CASO DI JIHAD

NELLA STORIA RECENTE DELL'ITALIA,
I CASI DI PUBBLICAZIONI IN ARABO SONO TRE.
LA PIÙ SINGOLARE USCÌ, A PARTIRE DAL 1980,
AD OPERA DI UN ITALIANO CONVERTITO

di ROMAIN H. RAINERO

Nella lunga storia dei giornali italiani, si può affermare che quelli in lingua araba siano del tutto assenti nei repertori delle maggiori biblioteche. Questa loro mancata presenza appare facilmente spiegabile con il fatto che in Italia non sono mai state presenti comunità di residenti di origine araba e quindi di giornali a loro destinati. Va infatti ricordato che solo la presenza di nutriti gruppi di emigranti genera la nascita, nella residenza nuova, di fogli o di riviste nella propria lingua. E se questa osservazione può spiegare la nascita, nei molti Paesi di emigrazione italiana, di numerosi giornali o riviste in





battimenti. Addirittura, il Comando Supremo si irritò allorché alcune autorità coloniali italiane diedero notizia di un trasferimento in Sicilia, dalla Libia, di un contingente di 3000 «soldati indigeni» bene addestrati, destinati al fronte e ne ordinò l'immediato ritorno in Africa. Il motivo di questi rifiuti fu spiegato dalle autorità militari di Roma con l'esigenza di non trasformare in «nemico da abbattere» qualsiasi «uomo bianco» (austriaco o tedesco che fosse), poiché l'«uomo bianco» doveva rimanere, per questi africani, intoccabile e superiore a tutti gli effetti. E questo nel dichiarato timore che, superata ogni sacralità dell'«uomo bianco», questi indigeni africani potessero, in un doma-

ni, usare le loro abilità militari per uccidere, non solo il nemico del momento, ma, in futuro, lo stesso dominatore coloniale bianco.

La successiva conquista dell'Etiopia e la proclamazione dell'impero esaltarono queste regole, confermandone e allargandone le applicazioni: nell'Italia fascista, la qualità di ariano fu nobilitata a dispetto di ogni altra origine razziale. I battaglioni coloniali potevano solo avere attività in colonia e servivano per mantenere «l'Ordine». E così, accanto all'antisemitismo, fiorì pure una severa legislazione contro ogni altra razza e specialmente contro quella «negra» o quella araba (con nuovi delitti: madamismo e «offesa alla Razza»).

La nostra ricerca di una attività editoriale araba in Italia può riguardare solo attività molto recenti, con una eccezione «storica» alla quale conviene prestare attenzione. Questo primo caso di un periodico arabo stampato in Italia si verificò nel 1880, con il settimanale cagliaritano *El Mostaqil (L'Indipendente)*. L'occasione di una simile edizione, che durò 54 settimane, dal 28 marzo 1880 al 3 aprile 1881, non fu,

peraltro, dovuta a un'inesistente comunità araba di Cagliari, bensì a una iniziativa del governo di Benedetto Cairoli, per ragioni di politica estera riguardo al futuro della Tunisia. Il tema della auspicata indipendenza della Tunisia dalle ambizioni colonialiste



TUNISIA INDIPENDENTE

Tunisi in una fotografia dei primi anni del Novecento e foglio di giornale per l'indipendenza della Tunisia, edito a Cagliari alla fine dell'Ottocento.



comunità milanese e lombarda. È utile ricordare l'esistenza di questo periodico, quasi come sfida contro i silenzi nella storiografia. E vanno citate anche le conclusioni dell'unico studio che se ne è occupato: un articolo comparso su *Oasis*, n. 4 del 2006, nel quale si precisava che «il fattore che maggiormente inciderà nel prossimo futuro, potrà essere il ruolo delle nuove generazioni» che potrebbero essere innovative nell'armonizzare la comunità con il resto del Paese ospitante, evitando sia di creare dei ghetti sia di operare in vista di impensabili rivoluzioni.

Va ora dato spazio a un'altra pubblicazione "araba" che ha preceduto *Il Messaggero dell'Islam* e che difficilmente trova posto nelle biblioteche italiane. Si tratta di *Jihad*, il cui primo fascicolo è dell'ottobre 1980, e che sembra avere un'origine ben diversa. Quasi sconosciuta e della quale si contano pochi numeri, questa rivista si può considerare un caso unico, in quanto la sua creazione fu dovuta alla volontà di uomo non musulmano, Giovanni Oggero. Il luogo d'edizione è Carmagnola un piccolo Comune vicino a Torino, dove risiede una sparuta comunità araba. Il titolo della rivista, *Jihad*, con il sottotitolo «Periodico di propaganda islamica», appare interessante, ma presenta molte incertezze, circa la sua natura e i suoi obiettivi. Questi problemi nascono dalla presenza di un Comitato di redazione composto da quattro intellettuali (locali?), che erano: Ruhollah Idris, Umar Amin, Abdel Qadir, Abd el-Haqq Hossein. Non si hanno notizie di costoro, ma si può

ragionevolmente pensare siano nomi di fantasia di italiani convertiti all'Islam, in particolare in Umar Amin è forse da riconoscere Claudio Mutti. Alcuni di loro hanno scritto articoli coranici. È poi da notare che la sede della direzione risulta essere Pinerolo, mentre la residenza del suo direttore è a Carmagnola.

La questione fondamentale dell'Islam, e cioè la divisione tra sunniti e sciiti, non sembrava emergere dal primo numero della rivista, la quale viene pubblicata in tre lingue: italiano, francese e tedesco. Forse, per non creare rotture, non vi era neppure pubblicata la consueta dichiarazione d'intenti che spiegasse l'impegno futuro della rivista. In attesa di una unanimità tra i redattori, le sue prime pagine erano una serie di citazioni coraniche, tra surate (versetti) e generiche indicazioni sul culto. Nessun cenno a un'eventuale inserimento-assimilazione (dei sunniti) o a un intransigente totale separatismo (degli sciiti). Nel secondo fascicolo, edito dopo quattro mesi dal primo, nel febbraio 1981, uno stelloncino del direttore, alla pagina 2, dà una spiegazione generica della mancata dichiarazione, facendo solamente riferimento a generiche «difficoltà» dei redattori a incontrarsi: «Sono necessarie in apertura di questo secondo numero alcune considerazioni [...]. I nostri pochi fratelli della redazione si sono trovati nella pratica impossibilità di incontrarsi per definire l'impostazione generale della Rivista».

A questo riguardo, va notato che i veri motivi di quella dichiarazione risalgono chiaramente



posizione, così poco nota e molto dimenticata da alcuni fedeli, non era una affermazione passeggera. Nel testo del *Corano* si trovano ben ventisette evocazioni che riguardano questo tema: sembra proprio essere un paradigma dottrinale assoluto. Il mancato rispetto da parte dei redattori della nostra rivista potrebbe essere nato non dalla dottrina coranica, bensì dagli aspetti politici contingenti, ai quali sembrano ubbidire.

La pubblicazione di questa rivista si concluderà con il n. 16 del marzo 1986. Dopo un lungo silenzio, una nuova serie veniva annunciata nel dicembre 1990, ma questo sussulto del direttore Oggero non avrà seguito. Costui proseguirà però la sua attività per le Edizioni Arktos. Morirà a Carmagnola nel 2010 e non si parlerà più né della rivista né di lui né della comunità musulmana di Pinerolo, che figurava nel titolo della nuova serie.

Romain H. Rainero



REPERTORIO DELLA RIVISTA JIHAD

PRIMA SERIE

N. 1, OTTOBRE 1980

N. 2, FEBBRAIO 1981

N. 3, APRILE 1981

N. 4, LUGLIO 1981

N. 5, DICEMBRE 1981

N. 6, MARZO 1982

N. 7, LUGLIO 1982

N. 8, OTTOBRE 1982

N. 9, MARZO 1983

N. 10, GIUGNO 1983

N. 11, OTTOBRE 1983

N. 12, FEBBRAIO 1984

N. 13, SETTEMBRE 1984

N. 14, MARZO 1985

N. 15, OTTOBRE 1985

N. 16, MARZO 1986

NUOVA SERIE

N. 1, DICEMBRE 1990



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



LA FRATELLI TENSI TRA LITOGRAFIA,
FOTOTIPIA E CROMOLITOGRAFIA

ARTISTI DELLA STAMPA

DAI LIBRI, CARTE E MANIFESTI DESTINATI
ALLA NUOVA BORGHESIA TARDO OTTOCENTESCA
ALL'EDITORIA PER RAGAZZI: GLI ANNI IN CUI IL
MERCATO LIBRARIO VIVEVA LA SUA PRIMAVERA

di PATRIZIA CACCIA

Tra i protagonisti dell'editoria italiana della seconda metà dell'Ottocento vi fu, senza ombra di dubbio, la famiglia Tensi che concorse, con una produzione raffinata e tecnologicamente avanzata, a delineare come "aureo" quel periodo.

Il padre di coloro che animarono l'impresa litografica fu Agostino (1802-1878). Proveniva da Campello Monti, un borgo Walser, una popolazione di origine tedesca residente nella zona del Monte Rosa. Come molti appartenenti a quella comuni-

tà, trascorse alcuni anni in Germania. Tornato a Campello, la lasciò per trasferirsi a Milano dove, pressappoco nel 1820, si dedicò al commercio di oggetti in oro. Sebbene la città lo avesse assorbito fino al punto di coinvolgerlo, come si sostiene in *Tre secoli di opere di ardente amore per Campello* (Giulio Zolla, Antonio Tensi, Novara, Poligrafica Moderna, 2007), nei moti delle Cinque Giornate (marzo 1848), non troncò il legame con la terra di origine, tanto che la moglie e i figli continuarono a risiedervi a lungo.





mento si basa principalmente sulla maestria del tipografo-artista che disegna, in modo speculare, su una pietra calcarea poi inchiostrata e posta nel torchio litografico per l'impressione su carta. A questa modalità, negli anni, i due fratelli ne affiancarono altre simili utilizzando supporti diversi come la fotolitografia, la fototipia, la zincotipia e la cromolitografia per le immagini a più colori.

L'eredità ricevuta nel 1876 da Giovan Battista, il primogenito, che aveva fatto fortuna in Austria, permise alla famiglia di irrobustire l'attività che arrivò a comprendere il commercio di articoli legati alla litografia.

Per il nostro Paese quelli furono anni di grande sviluppo industriale a cui seguì, sul piano economico-sociale, l'affermazione di una nuova classe borghese che significò, tra l'altro, l'invenzione, da parte di essa, di un diverso modo di concepire la vita. Ciò incluse la scoperta di un tempo libero dal lavoro che poteva essere dedicato agli svaghi, tra questi l'escursionismo (il Club alpino italiano, ad esempio, nacque in Piemonte nel 1863) e, più in generale, la villeggiatura. L'editoria intuì l'importanza di fornire a tale platea gli strumenti idonei – guide di viaggio e cartografiche – affinché le ore di *loisir* venissero organizzate al meglio.

I Tensi seppero inserirsi agevolmente nel settore perché la loro competenza imprenditoriale non si basò solo sul talento di Alberto, ma anche – o forse soprattutto – sulla capacità di captare e di adeguarsi in anticipo alle esigenze del mercato. In tal senso sono esplicative alcune loro pubbli-

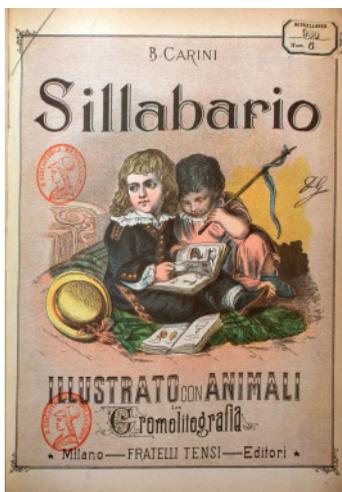


tolieri, alfabetieri, carte geografiche). L'imprenditoria, dunque, si trovò di fronte a un campo ancora poco, o per niente, battuto: quello del "mercato scolastico". L'editoria di settore divenne, perciò, uno dei cardini dell'industria libraria.

Fu in quel lasso di tempo che Tensi avviò la collana dal titolo non originalissimo: "Biblioteca educativa illustrata". Illustrata, appunto,

parte della trilogia *La storia naturale esposta in tavole cromolitografiche ai fanciulli* (le altre due sono: *Rettili, pesci, insetti e Crostacei, molluschi, vegetali, minerali*).

La raccolta, che ebbe vita lunghissima, venne articolata in quattro serie: la prima comprende trentasei titoli, inaugurata da *Il monnelluccio* si conclude con *Il medico e l'ortolano*; la seconda



perché l'intento dell'editore fu sempre quello di proporre un prodotto basato sulla materia che meglio dominava, quella dell'immagine. A inaugurare la serie fu *Mammiferi ed uccelli* di Pasquale Fornari, inventore di un metodo educativo per sordomuti dal quale era poi derivato *Il sordomuto che parla* (Milano, Fratelli Rechiedei, 1872). *Mammiferi ed uccelli* fa

si apre con *ABC* e termina con il n. 26, *Storia del libro*; la terza, che ha come primo volume *Favole morali*, cessa con il n. 10, *L'inverno e le sue feste*; la quarta è composta da solo quattro libri: *Fiori di bimbi*, *Dal pianto al riso*, *Tra i fiori* e *Dolci affetti*. «Una biblioteca che – come si sosteneva in una pagina pubblicitaria – corrisponde perfettamente ai gusti, ai desideri, alle



dell'editore di Campello, nell'ambito della didattica, fu quello dedicato agli «studi elementari pel disegno». Il disegno, con la legge Casati, assunse un grande rilievo perché materia legata all'istruzione superiore tecnica, chiave indispensabile per la modernizzazione industriale del Paese. L'importanza attribuita a questa materia fu tale da equipararla, come numero di ore di studio, a quelle dedicate all'italiano e alla matematica.

Tensi impresse diversi manuali a firma di artisti di prestigio. Romolo Trevisani (1848-1914), insegnante della Scuola tecnica e della Scuola di arti e mestieri di Rimini, paesista e bozzettista, fu autore di diverse opere sull'insegnamento pratico del disegno, per Tensi curò *Corso d'ornato*. Angelo Comolli (1863-1949), docente di pittura a Brera, più noto come decoratore (Palazzo della Borsa, Casa Verdi, Camera di commercio di Milano...), propose *Corso progressivo di fiori*. Ernesto Fontana (1837-1918), allievo di Francesco Hayez all'Accademia di Brera, dotato pittore di "genere" soprattutto nel ritrarre figure femminili, firmò il *Corso progressivo di figura*. Rinaldo Saporiti (1840-1913)

anch'egli studente di Brera, pittore e professore del Collegio militare di Milano, è nella serie con *Corso progressivo di paesaggio*. Alcide Davide Campestrini (1863-1940), trentino, docente della Scuola comunale d'arte applicata all'industria del Castello Sforzesco, poi supplente all'Accademia di Brera, a cui si era iscritto nel 1881, quindi assistente di Lodovico Pogliaghi, propose *Modelli di nudo e studi anatomici*.

A questi testi se ne affiancarono altri di geometria (1881) di Vincenzo Pasqualis, ufficiale, successivamente professore del Collegio militare di Milano, per Tensi curò anche alcune pubblicazioni cartografiche.

Volumi che ben rappresentano lo spirito del

Telegrammi:
TENSI - Milano.

Telefono:
N. 4 - N. 91-56

TENSI

Carte insuperabili
AL BROMURO D'ARGENTO
AL CITRATO D'ARGENTO

Anche la presente Rivista
ARS ET LABOR
è stampata su carta speciale
per ILLUSTRAZIONE
DELLA
**SOCIETÀ ANONIMA TENSI
MILANO**
Capitale L. 2.500.000 interamente versato
CARTE PATINATE - CARTE FOTOGRAFICHE

ANNO 66 VOL. I 15 GIUGNO 1911

ORNA

Ars & Labor

CENT. 50 MVSICA E MVSICISTI G. RICORDI & C.
ESTERO 75 RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA EDITORI

DIRETTORE: GIULIO RICORDI

tempo, finanche quello di Francesco che dimostrò di credere nell'istruzione quale strumento di elevazione, supportando l'Associazione d'incoraggiamento all'intelligenza il cui fine era il sostegno agli studi dei ragazzi bisognosi di «buon carattere».

Alla fine dell'Ottocento la Tensi impiegava quattrocento persone tra operai, impiegati, tecnici, dirigenti e viaggiatori di commercio, tra questi Attilio Scrocchi che in seguito aprì una litografia di rilievo attiva fino al 2000. Un illustre collaboratore fu Leopoldo Metlicovitz, uno dei padri del moderno cartellonismo italiano, che, da Trieste, si trasferì a Milano, tra il 1888 e il 1892, per lavorare proprio con loro prima di essere assunto come litografo cromista alle Officine grafiche Ricordi.

Per Francesco il successo ottenuto in Italia non significò porre fine al desiderio di cimentarsi in nuove iniziative così, nel 1890, cercò fortuna in Argentina (l'Eldorado italiana!). A Buenos Aires, impiantò uno stabilimento litografico (la Hermanos Tensi) che si avvaleva di cinquecento operai, a Córdoba aprì una cartiera e, nel 1894, sempre a Buenos Aires, avviò un'azienda che produceva scatole per fiammiferi.

Federico (1877-?), figlio di Francesco, ripercorse le orme del padre. Come parte della famiglia, si formò, anche come operaio, in Germania, a Lipsia, centro del commercio librario per eccellenza.

Da quella esperienza maturarono nuovi progetti di sviluppo dell'azienda che convinsero l'anziano editore di Campello a costituire nel

1905 la Tensi & C. (con sedi in via Bergamo 21 e via Maffei 11) e ad avviare un'officina che ricopriva un'area di 15.000 metri quadrati (demolita nel 1973). L'opificio si occupò inizialmente della lavorazione di carte patinate per stampa tipografica e successivamente di carta fotografica. L'impresa divenne società anonima nel 1906, alla direzione fu chiamato Federico, mentre per la parte amministrativa fu nominato Antonio Tensi che, appartenente a un altro ramo della famiglia, aveva sposato una sorella di Federico, Adelgonda, abile pittrice, allieva di Cesare Tallone; la direzione tecnica fu assunta da Tullio Ayman.

Dal 1910 l'azienda si specializzò nella produzione di lastre fotografiche e dai primi anni Venti si aprì alla produzione di pellicole per la radiografia, la cinematografia e la fotografia, raggiungendo risultati eccellenti, fino a quando entrò in crisi alla fine di quel decennio. In seguito l'azienda fu acquistata dall'Istituto finanziario industriale del Gruppo Agnelli.

Cessò la produzione nel 1973.

Patrizia Caccia 

WALTER MOLINO, L'UOMO CHE RACCONTAVA
LA REALTÀ COME FOSSE UN FILM

LA MATITA CHE FACEVA SOGNARE

L'ARCHIVIO DEL GRANDE ILLUSTRATORE,
ACQUISITO DALLA FONDAZIONE
ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, È UNA FONTE
PER LO STUDIO DELL'EDITORIA POPOLARE

di MARTA SIRONI

Walter Molino (Reggio Emilia, 5 novembre 1915 - Milano, 8 dicembre 1997) è stato tra i più noti e prolifici illustratori italiani, ricordato soprattutto grazie alle copertine de *La Domenica del Corriere* per cui, subentrato nel 1945 ad Achille Beltrame, ha raccontato i principali fatti politici e di cronaca per un ventennio. Se il maestro predecessore aveva definito un'illustrazione realistica a imitazione della fotografia, con Molino il disegno giornalistico diventa cinematografico.

Il dinamismo della scena è infatti il primo elemento identificativo del disegnatore, accompagnato da una straordinaria sensibilità per il ritratto, la quale si traduce in una galleria di caricature che presentano i protagonisti della politica, dello sport e dello spettacolo, soprattutto per riviste indirizzate ai giovani come *L'Intrepido* e *Grand Hôtel*. Dal 1946, ma poi più diffusamente tra gli anni Sessanta e Settanta, Molino firmerà numerose copertine di *Grand Hôtel* per cui il modello sarà di nuovo il cinema – sua grande passione – sia nell'immaginario di co-



ARTISTI PRESTATI ALLA STAMPA

svolgimento della sua attività personale e professionale.

Ha un'estensione stimata in circa 100 metri lineari, con estremi cronologici 1915-1997, ma con antecedenti e con documentazione successiva alla scomparsa dell'autore, raccolta dagli eredi. Il corpus nucleo di materiali iconografici è costituito dalle opere originali di Molino: oltre 500 tra disegni, caricature, acqueforti, schizzi. Tra le altre si segnalano: le tavole realizzate per *La Domenica del Corriere*; le caricature per *L'In-trepido*; i disegni giovanili; le tavole per *Bertoldo*. Una doverosa segnalazione va fatta per quello che può essere definito lo "schedario di lavoro": si tratta di circa 80 metri di cartelline che contengono schede sulle quali erano sistematicamente incollati ritagli di stampa, organizzate per "oggetto" in ordine alfabetico.

Il fondo, notificato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Lombardia, com-



prende anche corrispondenza e altra documentazione personale, fotografie, materiali di stampa.

La mostra

Dal 17 novembre al 20 dicembre 2023 si è tenuta, presso il Laboratorio Formentini per l'editoria, la mostra *Walter Molino. L'archivio di un illustratore*, curata da chi scrive e realizzata dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. L'esposizione non è stata pensata come un'antologica di Walter Molino, quanto come un assaggio dei materiali conservati nell'archivio, dando risalto ai nuclei che custodisce: come le tavole degli esordi per *Bertoldo* (1936-1938) che rivelano l'interesse per il mondo del teatro, della radio, della letteratura, ma soprattutto il talento per la caricatura e il fumetto; alcuni originali per *La Domenica del Corriere* degli anni Cinquanta; e le caricature, soprattutto dagli anni Settanta. In mostra sono stati presentati inoltre alcuni rari schizzi per le copertine di *Grand Hôtel* che

Nella pagina accanto, una tavola di *Zorro della metropoli*, con sceneggiatura di Cesare Zavattini e disegni di Walter Molino, 1937 e copertine de *La Domenica del Corriere* con illustrazioni di Walter Molino (1959 e 1961). Qui sotto, una tavola originale di Walter Molino conservata presso l'archivio.

evidenziano lo studio quasi pubblicitario del taglio da dare all'immagine e alcune tavole della "banca dati visiva" del disegnatore, fondamentali per la definizione dei ritratti.

Sono proprio questi materiali preparatori ad aprire ipotesi di lettura e indagini su un illustratore altrimenti relegato alla storia dei decenni che ha narrato settimanalmente. Come si è detto, non si è voluta realizzare una mostra monografica su Molino quanto piuttosto una prima esplorazione del suo archivio, cercando tra i materiali di lavoro l'essenza creativa di un maestro dell'illustrazione, tra cliché visivi e invenzioni compositive e pittoriche.

La Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

La Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM) nasce alla fine degli anni Settanta con l'intento di conservare e valorizzare la memoria del lavoro editoriale italiano del Novecento e dei suoi protagonisti, a partire dalle storie personali e professionali dei due editori e delle case editrici da loro fondate, Mondadori e il Saggiatore.

In oltre quarant'anni FAAM ha progressivamente ampliato le sue aree di attività. A partire dal fondamentale ruolo nella conservazione e valorizzazione del patrimonio, costantemente acquisito negli anni, è promossa un'intensa produzione editoriale capace di raccontare la cultura e la storia dei mestieri del libro. A questa si affiancano iniziative di formazione e divulgazione come il Master in editoria, organizzato in collaborazione con l'Università



degli Studi di Milano e l'Associazione italiana editori, i progetti per le scuole e la partecipazione all'Associazione BookCity Milano, di cui FAAM è tra i membri fondatori.

FAAM prosegue il suo impegno attraverso la promozione di incontri, manifestazioni e mostre, dedicandosi inoltre alla diffusione della cultura italiana nel mondo grazie a progetti integrati come *Copy in Italy* e *Milan, a place to read*, che hanno dato vita non solo a esposizioni itineranti e convegni, ma anche a risultati concreti come l'apertura del Laboratorio Formentini per l'editoria e la nomina di Milano a Città creativa Unesco per la letteratura.

Marta Sironi 

VIAGGIO TRA I 18.000 VOLUMI
APPARTENUTI A GIORGIO MANGANELLI

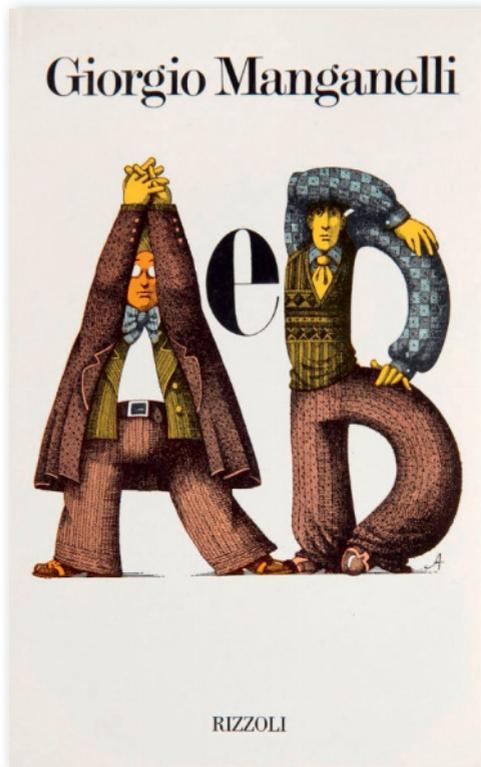
IL TENUE BIBLIOMANE

LA SUA ERA LA BIBLIOTECA DI UN BIBLIOFILO
CHE SI ERA LASCIATO SEDURRE DAL LIBRO
DI HELENE HANFF *84 CHARING CROSS ROAD*

di ANTONIO CASTRONUOVO

La biblioteca di Giorgio Manganelli che nei primi anni Novanta giunse per donazione al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia era formata da circa 18.000 volumi, buona testimonianza della vastità dei suoi interessi, ma anche del fatto che lo scrittore visse attorniato dai libri. Eppure sull'attrazione che nutriva verso l'oggetto-libro, in altre parole sulla propria bibliofilia, osservò una certa reticenza: per svelarne i tratti è necessario cercare i pochi cenni disseminati nei suoi testi, soprattutto in quell'inno al bibliofilo lettore ed estimatore della fisicità dei libri rappresentato dal capitolo XV del





so: questo romanzo – chiamalo così – è proprio un romanzo d'amore, ma un romanzo d'amore assolutamente unico; ed è questo che mi ha sedotto. È un romanzo dedicato all'amore per i libri. Ho detto amore: è la parola giusta; l'amore per i libri parte da un innamoramento, è una passione, è una mania, è una frenesia, è una dolcezza, è uno strazio. L'aroma straordinario di questo libretto è l'aroma di una grande libreria

di libri in vecchie edizioni rilegate, a Londra, a metà del nostro secolo. Il sentimento dominante, rivelatore, la passione profonda, la devozione cupa, ostinata, è questo amore per i libri, per la carta soda e giallina delle vecchie edizioni, perfino, quasi una perversione, per i segni, gli appunti, le sottolineature lasciate sui libri da lettori ormai polvere dimenticata. [...] Per i libri si possono conoscere abissi di passione, e languori sentimentali. Esiste, esiste la concupiscenza libraria.»

Ecco descritto l'amore per i libri, la dolce frenesia per il loro corpo di carta. Da qui, non c'è che un passo per provare la sensazione "elettrica" dei primi acquisti: «Acquistare un libro ha un effetto nervino che nessun altro gesto può avere; è una scelta del tutto onirica, isterica, fantastica, e suppone un progetto di vita, e naturalmente più libri possono alludere a più progetti di vita. Una volta a Londra mi trovai di fronte ad una bancarella che vendeva i Discorsi di Sir Joshua Reynold, edizione del Settecento, a buon prezzo; rammento l'urlo strozzato con cui strappai ad un fantasmatico acquirente alternativo quel volumetto giallo avorio. Ora, quel libro fa nobilmente sfoggio in uno scaffale della mia libreria, ma non l'ho mai letto, e tuttavia è irrinunciabile, è mio, e so che c'è, sento che in questo momento mi guarda la schiena e mi approva» (*Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, 2017, p. 84). Dunque Manganelli conobbe bene il sentimento del bibliofilo, conobbe l'amore per l'oggetto-libro: l'intera collezione di recensioni raccolte in *Concupiscenza libraria* (Milano, Adelphi, 2020) allude a quella passione.



si diletta con le edizioni minime, ama davvero quelle «che tengono del pingue [...], che vadano in giro con tante note, e rimandi e appunti» (*Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2021, p. 168).

Negli anni Ottanta apprese con piacere che Feltrinelli stava progettando di vendere i tascabili a peso; e i tascabili si prestano a essere trattati come semplici oggetti: «L'idea è divertente. Mettiamo che qualcuno si prenda una *Divina commedia* che c'è anche nei tascabili. Il commesso la fa cadere sul piatto della bilancia, una bella e soda bilancia da mercato. E dice: "Caro signore, il Dante fa otto etti. Vogliamo farci una giunta? Ho qui giusto un Petrarchino da due etti e mezzo, no, il *Decameron* fa mezzo chilo, allora è meglio questo Kafkino e questo Gogoluccio, fanno... fanno... vediamo due etti e trenta grammi. Le va?". Poi si incarta e via. I tascabili non sono mica fatti per l'eternità; vanno via svelti e non si danno delle arie» (*Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2013, p. 256).

Tuttavia Manganelli non fu il tipo di bibliofilo che, all'amore per l'oggetto, accosta una relativa indifferenza per i contenuti. No, fu un bibliofilo con forte interesse per i contenuti, per i significati veicolati dalle pagine. Quando infatti s'innamorava di un libro ci si tuffava. Lungo le magnifiche pagine del suo *Pinocchio* scrisse: «Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in

questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri» (*Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 122-123).

Chi nutre passione per i contenuti dei libri che acquisisce in gran numero si colloca in una "terra di nessuno", a mezza via tra la bibliofilia e la seduzione per la lettura. Il primo passo è comperare, e non per portarsi a casa golosamente un libro da leggere e sul quale semmai stendere poi un saggio critico, ma appunto solo per comperare, la sola faccenda che gli stia davvero a cuore. Per poi porsi una domanda cruciale: «Ora, il quesito, la quaestio quodlibetalis è come segue: colui che acquista libri è per ciò stesso un lettore? Ovviamente, la maggioranza dei leggenti queste righe, se ve ne sono, penseranno che no; lettore è colui che legge. Quale errore. Non v'ha dubbio che è naturale che il lettore legga, ma contesto che per esser lettori si debba assolutamente leggere; e soprattutto che acquistare libri non sia gesto di lettore. Ma se il libro non lo leggi, che senso avrà mai che se ne stia nella tua biblioteca? E tu stesso lo dici: forse non lo leggerò mai, magari un giorno lo regalerò. Eh no, quest'ultima facezia me la fate dire voi, io i libri acquistati non letti, forse non mai letti, nemmeno li presto. Essi "mi servono". Servono a che? Servono grazie alla naturale attività magica e umbratile e stemmica che un libro esercita» (*Discorso dell'ombra*, cit., pp. 83-84).

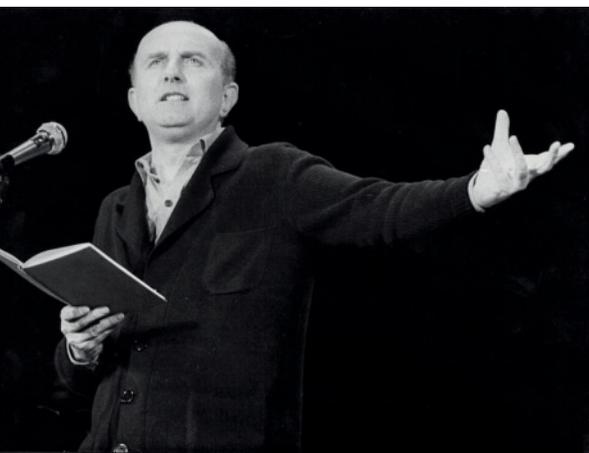
Sentiva nei libri una sorta di prodigiosa forza magica. Ne parla nel capitolo XIX della stessa

L'ARCHIVIO DI GIOVANNI TESTORI TRA TEATRO,
ARTE E LETTERATURA

IL GENIO ECLETTICO

LA SUA CASA È DIVENTATA UN MUSEO
DOVE, OLTRE A INCONTRARE AD OGNI PASSO
IL GUSTO DEL PROPRIETARIO,
SI RESPIRA ARIA DI NOVECENTO

di *MARIA CANELLA*



Manoscritti letterari, raccolte librerie e documenti diversi: l'attenzione per gli archivi degli scrittori del Novecento è cresciuta negli anni, coinvolgendo conservatori, studiosi, ma sempre di più anche i lettori. La natura spesso eterogenea e discontinua dei materiali conservati negli archivi, infatti, richiede strumenti duttili e molteplici, che consentano di presentare i lasciti nel loro insieme, da un punto di vista storico e critico. Gli archivi permettono, infatti, di ricavare indicazioni utili alla ricostruzione del profilo intellettuale e culturale di una personalità e all'indagine sul rapporto tra



da gallerie private e istituzioni nazionali e internazionali. Una sezione di monografie di artisti operanti dal 1200 al 1700 è accompagnata da sezioni tematiche, dedicate alla natura morta, al disegno, all'incisione, alla scultura, ai musei o alle regioni italiane. All'ampia sezione di riviste, enciclopedie e raccolte d'arte, si affianca anche una specifica raccolta di rari volumi dedicati all'arte africana e precolombiana. Alla Biblioteca d'arte si collegano i due fondi librari di letteratura, saggistica e varia di Giovanni e di Lucia Testori. Infine, di straordinaria importan-

za, la Biblioteca dell'Associazione (composta di circa 700 titoli), che dal 1998 raccoglie volumi scritti da Testori, contenenti un suo intervento o dedicati alla sua opera.

Infine, a Casa Testori è conservata una collezione di oltre 140 dipinti e disegni realizzati da Giovanni Testori, che vengono esposti a rotazione nelle cinque sale della sezione museale.

L'eccezionale ricchezza di tutte le sezioni dell'archivio è consultabile attraverso il motore di ricerca archiviotestori.it che permette di muoversi agevolmente nella sterminata produzione dell'artista lombardo, scegliendo il proprio percorso tra le opere: dagli scritti pubblicati in volume o in periodico, passando per i dipinti e i disegni, semplicemente scegliendo una parola chiave, o affinando la ricerca selezionando un arco cronologico, un luogo, una mostra, un editore.

Il nucleo più prezioso, l'Archivio Giovanni Testori, è stato riordinato e inventariato in occasione del centenario della nascita nel 2023 dall'Associazione Memoria & Progetto, che ha catalogato tutta la documentazione attribuendo a ogni documento il codice che rinvia alla bibliografia curata dall'Associazione Giovanni Testori (*Giovanni Testori. Bibliografia*, a cura di Davide Dall'Ombra, Milano, Scalpendi, 2007). Va ricordato che tutta la documentazione manoscritta e dattiloscritta era stata precedentemente descritta analiticamente da Nicolò Rossi. Per comprendere la ricchezza della documentazione conservata è necessario riportare le diverse serie in cui è suddiviso l'archivio e de-





tiloscritte inviate da vari mittenti a Testori.

2.2.3 Materiali inviati a Testori da autori vari (1972-1993): due buste contenenti materiali manoscritti e dattiloscritti inviati a Testori.

2.2.4 Carteggio Testori-Enti (1960-2008): una busta contenente corrispondenza tra Testori, editori ed enti vari.

3. Rassegna stampa

Una busta divisa in fascicoli in ordine alfabetico contenenti ritagli di articoli relativi alla produzione di Giovanni Testori (1972-1999).

4. Archivio personale Giovanni Testori

Tre buste divise in fascicoli contenenti manoscritti e dattiloscritti relativi a ricordi personali e di ambito familiare, documentazione amministrativa e sanitaria, pervenuti con un ordine cronologico in base all'argomento (1929-2013).

5. Archivio fotografico

5.1 Riproduzioni fotografiche di opere di Giovanni Testori (1942-1992): la serie contiene fotocolor, diapositive a colori, negativi, stampe fotografiche in bianco e nero e a colori che riproducono dipinti e disegni di Giovanni Testori. La documentazione è conservata in fascicoli ordinati secondo il catalogo ragionato disponibile sul sito web www.giovanitestori.it. Nel registro viene descritto il documento fotografico conservato e l'opera d'arte riprodotta.

5.2 Riproduzioni fotografiche di opere d'arte studiate da Giovanni Testori: la serie contiene fotografie di opere d'arte studiate da Giovanni

Testori, molte delle quali oggetto delle sue pubblicazioni, custodite in scatole.

Venticinque scatole contenenti riproduzioni fotografiche di opere d'arte, suddivise dallo storico dell'arte Stefano Bruzese secondo il periodo storico dell'opera riprodotta, dal XIV secolo al XX secolo, per area geografica, collocazione, tecnica e ove possibile per autore. Le scatole nn. 1 e 2 contengono le riproduzioni fotografiche di opere acquisite per motivi di studio da Giovanni Testori e in massima parte rivendute, di artisti tra i quali: Francesco Cairo, Giacomo Ceruti, Giacomo Francesco Cipper noto come il Todeschini, Gustave Courbet e Gianfranco Ferroni.

Dodici scatole contenenti riproduzioni fotografiche di vario formato, che raffigurano opere d'arte studiate e/o autenticate da Giovanni Testori, di autori, periodi e soggetti differenti.



COMPLESSITÀ E RICCHEZZA DELLA DOCUMENTAZIONE

Nella pagina accanto, riproduzioni fotografiche di opere d'arte studiate o possedute da Giovanni Testori. Qui sotto, pagina dattiloscritta con annotazioni manoscritte del dramma teatrale *L'Amleto*, scritto tra il 1971 e il 1972.

Quindici scatole originali di piccolo formato contenenti riproduzioni fotografiche di opere d'artisti del Novecento. A ciascuna corrisponde un autore, per la maggior parte specificato all'esterno da annotazioni manoscritte ed etichette: Cagnaccio di San Pietro, Pierre Combet-Descombes, Luis Fernández, Antonio López García e Isabel Quintanilla, Abraham Mintchine, Nuova Oggettività, Irving Petlin, Gerhard Richter, Angela Szabo, Jan Toorop, Egon Schiele, Renzo Vespignani, Claude Weisbuch.

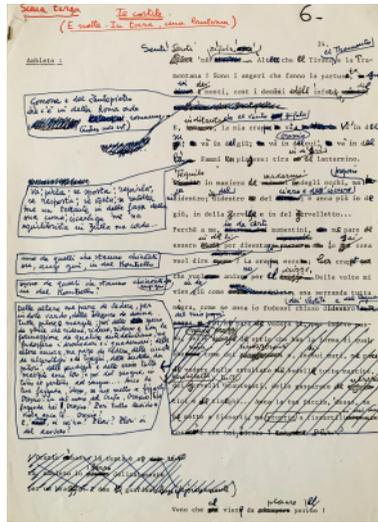
Una scatola contenente cartoline, pagine di riviste e cataloghi con immagini, di vario formato, che riproducono opere d'arte di autori, periodi e soggetti vari.

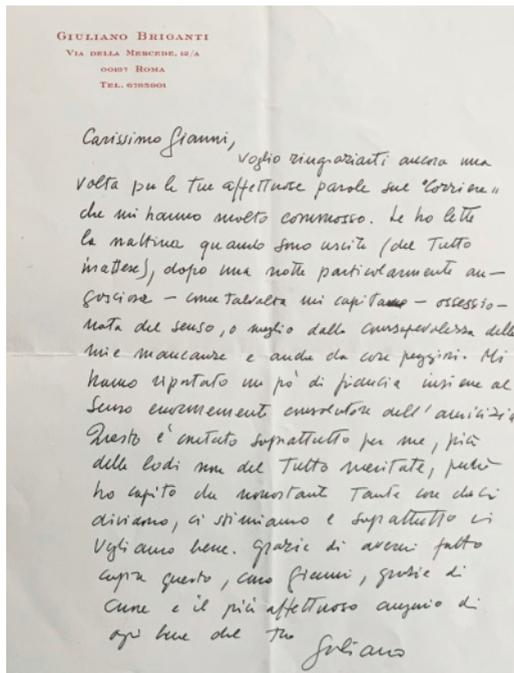
5.3 Riproduzioni fotografiche di ritratti di Giovanni Testori (1937-2002): la serie contiene fotocolor, diapositive a colori, negativi, stampe fotografiche in bianco e nero e a colori che riproducono dipinti, disegni e sculture che ritraggono Giovanni Testori a mezzo busto e a figura intera, eseguiti da vari artisti (Hermann Albert, Vittorio Bellini, Andrea Boyer, Luca Bertasso, Silvano Campeggi, Bruno Caruso, Sergio Battarola, Luciano Cottini, Fausto Faini, Bernard Damiano, Ernesto Ornati, Ilario Fioravanti, Attilio Forgioli, Giovanni Frangi, Samuele Gabai,

Emanuele Gregolin, Federica Galli, Marco Grigis, Piero Guccione, John Keating, Graziella Marchi, Andrea Martinelli, Antonio Giovanni Mellone, Klaus Karl Mehrkens, Gianmario Minini, Kei Mitsuuchi, Antonio Montanari, Ernesto Ornati, Giovanni Paganin, Ruggero Poletti, Mariuccia Paracchi, Tullio Pericoli, Cesare Riva, Anna Santinello, Nani Tedeschi, Paolo Vallorz, Willy Varlin, Alessandro Verdi, Velasco Vitali, Luca Vernizzi, Giancarlo Vitali, Sergio Vacchi, Claude Weisbuch e Ardasces Karibian). La documentazione è conservata all'interno di quattro scatole contenenti fascicoli in ordine alfabetico secondo le iniziali dei nomi degli artisti.

5.4 Archivio fotografico di Giovanni Testori: la serie contiene una preziosa raccolta di scatti fotografici che ritraggono l'autore in mol-

teplici occasioni pubbliche e private. **Scatola 1. Ritratti fotografici di Giovanni Testori (1934-1990):** ritratti fotografici di Giovanni Testori a mezzo busto comprese foto tessere e a figura intera, tra i quali si individua un servizio fotografico di Farabola a Giovanni Testori sul Ponte della Ghisolfa, ricoprendo l'arco cronologico. Alcune foto riportano sul verso il timbro del fotografo: Farabola, Federico Bru-





netti, Giovanni Giovannetti, Blitz, Carla Cerati, Maria Mulas, Walter Mori.

Scatola 2. Foto di famiglia (1948-1993): fotografie di Giovanni Testori con la famiglia in diversi momenti e periodi della propria vita, tra i quali si individua una campagna fotografica del 1948 con Giovanni Testori e il padre Edoardo sul lago Maggiore per una gita alle Isole Borromeo, provini della famiglia in vacanza in montagna, fotografie di una festa di famiglia, ritrovo in famiglia nel giorno dell'Epifania del 1957. La serie comprende anche un album ad

anelli con note manoscritte del fotografo Federico Brunetti contenente i provini del funerale di Giovanni Testori.

Scatola 3. Foto con amici: fotografie di Giovanni Testori con amici in diverse situazioni e periodi e ritratti di amici e giovani in posa. La maggior parte delle stampe riporta sul verso il timbro del fotografo: Maria Mulas, Fred Mayer, Lallo Marin, Walter Mori, Pietro Pasciottini, Roberto Ferrantini, Olympia.

Scatola 4. Eventi pubblici (1956-1990): fotografie di Giovanni Testori a varie conferenze e inaugurazioni di mostre. Si individuano i seguenti eventi: Giovanni Testori alla festa del centesimo numero di *Paragone* con Roberto Longhi e la moglie Anna Banti nel 1958; inaugurazione della mostra dei dipinti di Giovanni Testori alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1974; inaugurazioni di due mostre di Federica Galli, una identificata alla Galleria d'Arte di Milano, il 4 novembre 1975; incontro con papa Giovanni Paolo II in occasione dello spettacolo *Interrogatorio a Maria* nel 1980; conferenza *Il disagio della civiltà* presso il Politecnico il 15 novembre 1982; conferenza con Alberto Moravia su *I promessi sposi*, al Centro Culturale di Milano il 19 novembre 1984; presentazione dell'opera *Via Crucis* di Vittorio Bellini al Meeting di Rimini del 1989; incontro con don Luigi Giussani al Teatro dell'Arca, Forlì 1990. Alcune fotografie presentano sul verso note manoscritte e il timbro del fotografo: Maria Mulas, Federico Brunetti, Valerio Soffientini, Fono Niccoli, Franco Grechi, Attualfoto, Foto

IL MISTERIOSO CODICE LINGUISTICO
DI MAX CAPA

REALISMO CAPITALISTA

PARTENDO DALLE AVANGUARDIE ARTISTICHE
DI INIZIO NOVECENTO VIENE ATTIRATA
L'ATTENZIONE SUI MALI CHE TORTURANO
LE VITE DEI GIOVANI DEGLI ANNI SETTANTA

di *FRANCESCO CIAPONI*

C*hè che viene chiamato "normale" è un prodotto di repressione, negazione, scissione, proiezione, introiezione e di altre forme di azioni distruttive operate contro l'esperienza. Esso è radicalmente estraneo alla struttura dell'essere [...]*

Ronald David Laing

Il mio contributo non intende essere un'agiografia o un ricordo appassionato di Max Capa, altri hanno senz'altro molte più competenze, ricordi e aneddoti di me in proposito. Neppure intendo ripercorrere storicamente una carriera tanto ricca quanto ancora in gran parte da riscoprire

e far conoscere. Quella che mi interesserebbe proporre in queste righe è una provocazione che può essere vista anche come una sorta di invito gettato al vento.

Il brano riportato in apertura, scritto da Ronald David Laing, lo troviamo citato in testa al numero 3 di *Puzz* del luglio 1971, la creatura cartacea più conosciuta di Max Capa, e mi piace prendere avvio da queste poche, sferzanti parole per il mio breve contributo su questo autore tanto importante quanto (ahimè) sconosciuto, per lo meno in Italia, al di fuori degli studiosi e amanti del fumetto, specialmente underground.

La politica dell'esperienza e l'uccello del pa-



certosino, non solo che sappia prendere avvio dal personalissimo gesto grafico che lo caratterizza, ma che sappia districare il discorso a partire dal senso ultimo delle sue storie e dall'utilizzo sofisticato, a volte quasi violento, sempre irrisorio, che lo stesso Capa fa del linguaggio. I suoi lavori li ritroviamo infatti spesso come integrazione grafica di testi quali *Terrorismo o rivoluzione* di Raoul Vaneigem (Milano, Edizioni del Puz, e Bari, Il Buco, 1972), oppure introdotti da titoli apparentemente privi di senso o, al contrario, intrisi di doppi o triplici significati. Ma, se restiamo ancora sul misterioso codice linguistico utilizzato da Capa, è del tutto normale sfogliare i suoi fumetti e imbatterci in titoli come, solo per citarne alcuni: *L'ignoranza è quello stato della colonizzazione che riduce i segni alla loro lettura ideologica; Alla mineralizzazione della natura corrisponde la reificazione dell'uomo; La critica radicale come spettacolo e come merce; Il piacere della negazione; L'evasione dal lavoro nel lavoro dell'evasione; Autonomia, radicalizzazione, aggregazione informale; Soggettività critica* e così via... Ciò che a prima vista appare un gioco di parole, in Capa è un tesoro tutto da scoprire, sbrogliare e poi ricostruire alla ricerca del senso reale e definitivo dei suoi pensieri.



Sono molti infine i rimandi e le citazioni con cui Capa si rivolge verso artisti quali per esempio René Magritte o Max Ernst, che ebbe a definire il surrealismo con la celebre frase del poeta Isidore Ducasse: «Bello come l'incontro fortuito su un tavolo di obitorio di una macchina da cucire e di un ombrello» che, fra le mani di Capa, diventa il titolo di un numero di *Puzz: Lampi d'amore di una macchina da cucire per un ombrello rosso*

su un tavolo anatomico coperto di fiori (Milano, Edizioni del Puz, Club delle mamme di famiglia, 1973).

Attraverso questa ricerca linguistica che trae origine dalle avanguardie artistiche di inizio Novecento, e che trovò il proprio terreno naturale nel cosiddetto Movimento del Settantasette, Capa intendeva porre l'attenzione del lettore sui mali che a suo avviso torturavano le vite dei giovani del tempo, rendendole più simili a una nuova forma di schiavitù che alla tanto

sbandierata società dei consumi che l'Italia aveva abbracciato fin dagli anni Sessanta.

Lanciando in queste poche righe un invito a tutti gli ammiratori di Capa, ma soprattutto a coloro che studiano il mondo della comunicazione, dell'arte, dell'editoria, ritengo possa essere utile mettere in evidenza alcune analogie fra il mondo disegnato da Capa e quello descritto nei testi di un pensatore contemporaneo, protagonista da



in cui emerge un desiderio – oserei dire una necessità impellente – di condividere le nostre esperienze con gli altri proprio al fine di superare questo destino apparentemente già scritto. Molti sono infatti i lavori che l’artista Capa – al secolo Nino Armando Ceretti – propone ai suoi lettori invitandoli a stare uniti, a dismettere le differenze in favore di varie forme di lotta unificanti e collettive. Lotte che, se al tempo venivano avvertite come una delle fasi di una nuova “costruzione sociale”, il cui solo pensare di modificare il futuro sembra oggi un sogno impossibile, adesso appaiono come fiori appassiti, rottami lasciati a bordo strada a cui nessuno presta più attenzione se non per sottolineare il disagio che arrecano con il loro “ingombro”.

Le lotte operaie dell’autonomia, le lotte studentesche, le lotte per i diritti civili e tanto, tanto altro. Quello che Capa comprese, e che Fisher svariati decenni dopo torna a sottolineare con straziante lucidità è che, nonostante fosse già ai suoi giorni riconosciuta l’esistenza di vincoli indissolubili fra la felicità individuale, la partecipazione politica e i legami sociali (oltre che ovviamente una distribuzione equa del reddito), è «raro che si consideri la risposta pubblica alla sofferenza privata come prima soluzione» (Mark Fisher, *Il nostro desiderio è senza nome*, Roma, minimum fax, 2020, p. 88). Ed ecco quindi che torna da un lato il tema del disagio individualizzato che la società scarica sul singolo individuo come se il male derivasse *in toto* dalle sue fragilità, dall’altra il tema della sfera pubblica, di ciò che, volenti o nolenti, ci riguarda tutti, nessuno

escluso, e per cui, da Capa a Fisher, risulta necessario, impellente, direi anche doveroso, unire le forze per ricercare una qualche forma di via di uscita condivisa, pena quella perdita di fiducia e di senso apparente delle nostre stesse esistenze e soprattutto del futuro. Viviamo tempi tumultuosi che non navigano più acque calme. In questi ultimi anni stiamo quindi imparando a conoscere quella che Mattia Salvia ha definito la «timeline sbagliata» (Mattia Salvia, *Interregno. Iconografie del XXI secolo*, Roma, NERO, 2022).

Da qui emerge l’irruenza verbale ed estetica dei fumetti di Capa, i suoi perentori inviti a mollare i freni inibitori e inseguire l’allora onnipresente termine fulcro del Settantasette, il *desiderio*; la ricerca della costruzione di comunità, lo sberleffo gridato contro ogni forma di potere istituzionale e non. È proprio questa urgenza ad alzare il tono dei suoi fumetti, a renderli spesso di difficile comprensione, a farceli sembrare una creativa chiamata alle armi corrosiva e al tempo stesso sempre ben calibrata.

Un ulteriore punto di contatto fra i due lo troviamo ancora nelle parole dello stesso Mark Fisher quando sostiene: «La privatizzazione dello stress fa parte di un progetto che mira alla quasi totale distruzione del concetto di pubblico, esattamente ciò da cui dipende in modo sostanziale il benessere psicologico» (Mark Fisher, *Il nostro desiderio*, cit., p. 89). Uno stress individuale e colpevolizzante che discende irrimediabilmente dal tipo di società che, prima fra tutti, svuota di senso e dignità il lavoro come proprio Capa

TRA ARTE E POLITICA

Due copertine di *Puzz*: *Il piacere della negazione*, numero unico del 1975 e *Decolonizziamo l'occidente*, n. 11, gennaio, febbraio, marzo 1974.



aveva intuito anzitempo e più volte sottolineato nei suoi fumetti.

Esistono poi dei punti in cui i due si separano. La ricerca costante e se volete in un certo senso romantica di una via di uscita utopica e salvifica è un qualcosa che Capa avverte ancora come possibile, un ultimo barlume di speranza da cogliere con divertimento ma mai con banalità, che proviene però da un mondo oramai lontano e da anni rimessi colpevolmente in discussione. Un mondo a cui ha fatto seguito ciò che sempre Fisher

ha definito, sottolineando con chiarezza estrema invece il suo abbandono totale di ogni speranza, attraverso il concetto di «realismo capitalista»; esattamente quel sentire comune che annienta ogni speranza e che ci piega sotto il giogo dell'attuale sistema iper-capitalistico, anch'esso già intravisto da Capa in molti dei suoi lavori.

Se per il compianto autore inglese siamo dunque costretti a fare i conti con una strada segnata, con un indirizzo contro cui nulla appare oggi utile contrapporre, è forse necessario tornare a leggerci qualche striscia di Max Capa, in cui è proprio nella ricerca ostinata di tale percorso, e non nel suo raggiungimento, che viviamo e ci alimentiamo tutti di felicità e di bellezza. A questo proposito mi risuonano nella mente alcune parole scritte da un altro grande pensatore scomparso recentemente a cui spesso è toccata la medesima sorte oscurantista, ovvero Toni Negri, che nel suo *Arte e multitudine* ebbe a scrivere: «L'arte è una dimostrazione perenne dell'irriducibilità della libertà, dell'azione sovversiva, dell'amore per la trasformazione radicale» (Toni Negri, *Arte e multitudine*, Roma, DeriveApprodi, 2014). Un insegnamento che sa di invito, una granitica certezza che continua a risuonare ancora oggi come estremamente attuale, necessaria, che ci costringe a non abbandonare la strada che sempre Capa ha indicato con i suoi fumetti senza tempo, spingendoci a capirlo come forse ancora non abbiamo saputo fare.

Francesco Ciaponi 

LA CAV. GIOVANNI RUSSANO S.A.S.
UNA PICCOLA SOCIETÀ DI DISTRIBUZIONE

AL SERVIZIO DI EDITORI E LIBRAI

UN MESTIERE SCONOSCIUTO AL GRANDE PUBBLICO
EPPURE UN INGRANAGGIO FONDAMENTALE PER
LA CIRCOLAZIONE DELLA CULTURA

di CARLO CAROTTI

Il mio interesse per la distribuzione libraria è nato frequentando con altri amici Roberto Russano, che ha una casa a Varigotti, al Villaggio degli Olandesi, raggiungibile dopo una ripida scalinata compensata dalla conviviale accoglienza, qualità principale di un ospitale “anfitrione”. Roberto accennò durante una cena al suo lavoro e a quello del padre, che mi incuriosì e mi indusse ad approfondire la professione di distributore, che nella filiera del libro appare una figura minore, poco riconosciuta.

Attraverso i ricordi di Roberto si è ricostruito il lavoro di due generazioni, che hanno dovuto

affrontare problemi diversi, dipendenti dai mutamenti della filiera del libro e dalle condizioni economiche del Paese, in cui momenti di grande sviluppo si sono alternati a pause e difficoltà. Non è la testimonianza di un modello, ma un caso esemplare in cui si descrivono anche le vicende personali e i contrasti generazionali di un distributore regionale per quasi settant'anni. Suo padre Giovanni, nato a Martina Franca in provincia di Taranto il 14 settembre 1913, “salì” a Milano, tredicenne, con “la valigia di cartone” e passò molti anni con vari incarichi nella libreria Garzanti, ex Lattes, salvo due da militare in Albania. Solo nel 1948 riuscì ad



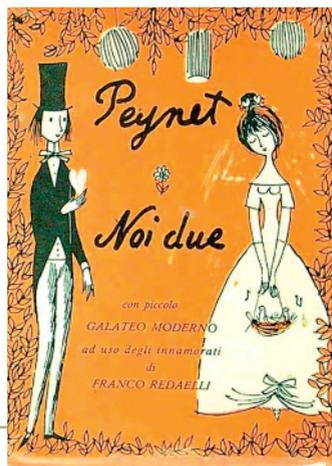
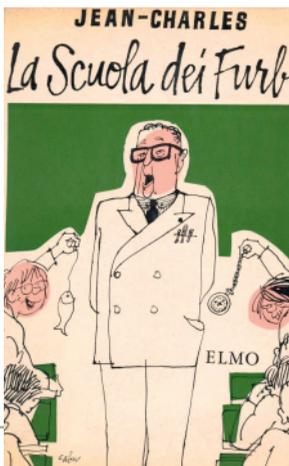
Comprarono la casa per le vacanze a Borghetto Santo Spirito nel medesimo palazzo e al primogenito di Russano venne dato lo stesso nome di Cerati, Roberto.

“Per far numero” si aggiungevano altri colleghi piemontesi e veneti nei viaggi più lunghi a Roma e Napoli. Dal racconto di Roberto è possibile dedurre che per un lungo periodo fosse più forte la solidarietà che la concorrenza tra distributori. Ciascuno pareva limitare le proprie esigenze entro i suoi limiti territoriali. I guadagni per i tre componenti della filiera (editori, distributori, librai) avvenivano tradizionalmente secondo queste percentuali: il 60% o il 55% del prezzo di copertina di un libro era trattenuto dal distributore a seconda che si trattasse di un nazionale o di un regionale; veniva ceduto da quest'ultimo un 30-35% al libraio. Questa distribuzione è considerata indiretta, nel senso che tra il libraio e l'editore si frappone una diversa figura esterna, il distributore, il quale apre un conto deposito o un conto as-

solutato con l'editore. Nel primo caso il distributore paga solo i libri che riesce effettivamente a vendere e non quelli che gli arrivano sugli scaffali. Nel secondo il distributore paga i libri che arrivano nel suo magazzino e li può restituire tramite il meccanismo della resa.

Fra distributore e libraio esiste, non più molto praticato, l'omaggio della tredicesima copia, da attribuire al libraio che acquista più di dodici esemplari di un libro o di diversi libri dello stesso editore.

Lo schema qui descritto ha subito nel tempo variazioni e adattamenti da parte dei distributori e dei librai, con l'ingresso di altri soggetti, come i grossisti, o l'accresciuta importanza dei distributori nazionali e della distribuzione diretta tra gruppi editoriali più forti (Mondadori, RCS) e librai. I distributori nazionali sono quelli che hanno sostanzialmente il monopolio della distribuzione libraria in Italia. Di Messaggerie si è già detto. La PDE (Promozione e distribuzione editoriale), nata nel 1976, si





che propone libri di montagna, immagini e testi, arte, tradizioni e antropologia del Piemonte e delle Alpi. Il maggior risultato di Roberto è raggiunto con la Magnus, nata nel 1977 e specializzata in libri fotografici di alta qualità. Il primo libro pubblicato, *Essere Venezia*, venne premiato e Roberto riuscì ad avere l'esclusiva per la Lombardia, un azzardo all'inizio, ma coronato da un clamoroso successo di vendita, circa 20.000 copie. Un altro titolo, *Invito a Milano*, raggiunse risultati ancor più notevoli, unitamente ad altre monografie sulle regioni italiane.

Le sempre più numerose case editrici distribuite, e di conseguenza la maggior quantità di titoli, necessitavano di un aumento del personale (tre componenti a tempo pieno oltre Roberto).

Morto il padre prima di Natale nel 1982, l'azienda passa a Roberto e al fratello Maurizio, che non è però interessato. La società di persone diventa società in accomandita semplice (Cav. Giovanni Russano S.a.s.) e resta in via Strambio fino al 1989. Socio accomandatario è Roberto, a cui è attribuita l'amministrazione/gestione della società. Soci accomandanti sono il fratello e la madre. Inizia l'informatizzazione di tutto il magazzino, delle vendite, della fatturazione e della contabilità. I locali si di-

mostrano non sufficientemente adatti. Pertanto Roberto decide di cambiare sede e acquista un seminterrato in via Tajani 10 di circa 220 metri quadrati. Anche il personale viene aumentato, cinque persone di cui quattro a tempo pieno e un fattorino. Nel nuovo ambiente c'è anche uno spazio per la cucina attrezzata, sfizio, lo chiama Roberto, che non intende rinunciare alla sua grande passione.

Nuovi editori e clienti sono acquisiti nei settori fotografia, arte, cucina e infanzia. La Cav. Giovanni Russano S.a.s. diventa distributrice nazionale per le edizioni White Star di Vercelli, nate nel 1984 e specializzate in libri illustrati. L'ampliamento della società implica una partecipazione più attiva di Roberto alle fiere del libro interna-

zionali e nazionali e l'acquisto nel 1994 di un nuovo spazio in via Tajani di circa 90 metri quadrati.

Sino al 2000 l'attività procede positivamente, tanto che l'organizzazione interna arriva a tre venditori, due magazzinieri, una contabile ed Eleonora, che intrattiene i rapporti con i clienti e i fornitori. Nel 2005 iniziano a farsi sentire le prime difficoltà, che diventano nel tempo sempre più pesanti. L'utilizzo intenso e accelerato di Internet da parte dei clienti degli studi di



UNA LETTURA SIMBOLICA DELLA SOCIETÀ
DA SADE A PASOLINI

L'ESTETICA DEL DISGUSTO

TRAME COME PUGNI NELLO STOMACO PER
DENUNCIARE LE IPOCRISIE E LE MANIPOLAZIONI
DELLA MORALE DOMINANTE

di GUIDO MURA



LIl piacere, che sembra derivare dalla percezione di una realtà attenuata omeopaticamente, come un vaccino, mediante la rappresentazione o la narrazione di cose o fatti disgustosi, è interpretato, in maniera estremistica, da Sade ne *Le 120 giornate di Sodoma* come esasperazione della libertà individuale. Per Sade «non esiste libertino schiavo del vizio che non sappia quanto il delitto agisca sui sensi provocando il più voluttuoso orgasmo». L'ideologia del libertino è espressa in maniera chiara. Si giunge a un'estremizzazione della libertà del singolo, che comporta consapevolezza del crimine, assoluta assenza di ipocrisia, piacere nel



gli stessi esseri riprendono il loro percorso di tormenti e di orrori, come se quello che conducono fosse solo un gioco, condotto in una dimensione virtuale.

Alcune caratteristiche dei personaggi sono così bizzarre e grottesche da far sorgere il dubbio che in Sade spesso prevalesse un gusto caricaturale e una sorta di humor nero. Ne sono un esempio i rutti di Aurore nel racconto della novellatrice Duclos. In questa pagina, quale estimatore del vezzo di Aurore, che ruttava «così violentemente da far funzionare un mulino a vento», è indicato un «serio e posato professore della Sorbona».

Sade potrebbe quasi essere considerato, per questi aspetti insistiti ed evidenti, anche precursore dei moderni generi *bizarro fiction* e *new weird*, tanto sono assurdi ed eccessivi i momenti descrittivi della depravazione assoluta rappresentati.

Tra gli esempi letterari che potrebbero essere in qualche modo collocati alle origini di questi generi ve ne sono alcuni molto noti come *Les bijoux indiscrets* di Denis Diderot, fino a *La pelle* di Curzio Malaparte, con l'episodio delle nane del Pendino di Santa Barbara. Questa tendenza ad attribuire forma e valore estetico a fatti, persone e oggetti disgustosi, già sviluppata fino ai limiti del verosimile da Sade, finisce per trascinare in tempi a noi più vicini nell'assurdo e nel grottesco fantastico, trovando spazio anche nel cinema con film cult come *Society - The Horror*, del 1989, diretto da Brian Yuzna.

Comunque, anche tenendo conto dei prodotti letterari e cinematografici della nostra epoca,

l'orrore e il disgusto in Sade sono talmente dilatati ed esasperati da avere ben pochi rivali.

Nel suo lungo percorso di sfida alla censura e al buongusto era naturale che Pier Paolo Pasolini s'incontrasse con *Le 120 giornate di Sodoma*, proponendone una versione abbastanza fedele all'originale, anche se gonfia di riferimenti alla realtà contemporanea.

Attenendosi alla struttura narrativa di base creata da Sade, Pasolini evidenzia alcuni momenti, alcune scene, particolarmente significativi, che risultano funzionali alla critica pasoliniana della società del secondo Novecento.

Così l'inferno contemporaneo raccontato da Pasolini denuncia la pessima qualità dell'offerta che la società propone al consumatore, proponendogli una vita in cui, immerso negli escrementi della nostra realtà e della nostra cultura, l'uomo si sente abbandonato da Dio.

Un altro momento, quello della morte della pianista, appare come un'esplosione di consapevolezza.





feriore viene invece trasformata in un gregge, privo di libertà, che deve raggiungere, grazie alla «rieducazione di intere generazioni», una sorta di stato edenico, una primordiale innocenza, con cui si può conseguire l'unico paradiso terrestre possibile.

Chissà come avrebbe reagito Pasolini se avesse saputo che il mondo nuovo verso cui ci si avviava sarebbe stato un mondo malato, in cui il dio cancro avrebbe dominato, in cambio delle comodità e dei piaceri della tecnologia, e in cui le torture medievali della vecchia realtà dominante sarebbero state sostituite dall'orrore dei disastri climatici e delle guerre tecnologiche.

Pasolini arrivò comunque a prevedere, come Šigalëv, l'avvento di un fascismo più moderno e meno rozzo, in cui al dominio sui corpi, alle manganellate e all'olio di ricino, si sostituiva la penetrazione psicologica e l'abbattimento dei valori.

Come in Aldous Huxley, con il suo *mondo nuovo*, la ribellione non è semplicemente repressa con la violenza, rappresentata dagli stupri, dalle mutilazioni, dalle esecuzioni sommarie, ma è resa impossibile attraverso il consenso di masse che sono corrotte e abbruttite dall'adesione a un mondo in cui il divertimento, nelle sue forme più oscene e volgari, è diventato valore supre-

mo. Di questa nuova forma del dispotismo aveva discettato Alexis de Tocqueville, nel suo libro *De la démocratie en Amérique*. Si tratta di «un potere immenso e tutelare [...] assoluto, particolareggiato, regolare, previdente e mite», mirante a mantenere il popolo in una condizione di sostanziale infantilismo, che ne mina la volontà e la capacità di decidere.

La società dei consumi rende disponibili gli strumenti tecnologici che agevolano la fruizione, rappresentati dal cucchiaino con cui nel film di Pasolini la ragazza è obbligata a mangiare gli escrementi che la società produce. Avremo uno sviluppo di questi raffinati strumenti nel mondo delineato dal realismo iperbolico di Aldo Nove in *Woobinda* e da altri orrori tardo-espressionisti o postmoderni, come l'angosciante immagine del corpo inserito nel missile de *L'arcobaleno della gravità* del postmoderno Thomas Pynchon.

Per rimanere in ambito cinematografico non possiamo non citare

il proto metal punk dell'uomo di ferro (*Tetsuo: The Iron Man*, diretto da Shin'ya Tsukamoto), in cui l'umanità dell'essere amante del metallo si fonde con la materia stessa delle macchine, mescolando orrore e sensualità, oppure l'incubo di *Videodrome* di David Cronenberg, in cui l'accusa alla forza corrottrice della televisione si fa ancora più esplicita che nella villa di Pasolini-Sade.





ino, i binocoli da teatro) è ormai acquisita e tradizionale e valutata in senso negativo.

Il male, che è l'unico valore dominante, deve essere assoluto, senza limiti. Se Aaron in *Tito Andronico*, tragedia attribuita a William Shakespeare, afferma: «se ho fatto una buona azione, in tutta la mia vita, di questa mi pento dal fondo dell'anima», il messaggio non è molto diverso da quello dei libertini di Sade, riproposti da Pasolini.

L'insistenza sui particolari orrorifici e disgustosi dell'umana depravazione è comunque ampiamente diffusa. Fatti e misfatti narrati nelle tragedie greche e latine sono in qualche modo giustificati da un concetto quale la catarsi, la cui funzione e la cui efficacia sono state interpretate in vari modi. La vicenda terribile di Lavinia esposta nel *Tito Andronico* è però depotenziata in quanto riferita e non direttamente rappresentata. Le storie raccontate negli *Acta Martyrum* sono spaventose, ma in qualche modo temperate dal contesto agiografico. In tempi a noi più vicini scene di tortura di particolare durezza appaiono in numerosissime opere letterarie e paraletterarie. In *Fermento di luglio* di Erskine Caldwell è narrata la tortura di una donna nera ustionata con la trementina. Anche la narrazione delle torture di *L'uccello che girava le viti del mondo* di Murakami Haruki risulta piuttosto esplicita. Il cinema ci ha proposto più volte scene di violenza e tortura particolarmente disturbanti. Basterà citare *Martyrs* (2008), diretto da Pascal Laugier, o *The girl next door* (2007) di Gregory Wilson,

basato sull'assassinio, dopo mesi di abusi e sevizie, della sedicenne Sylvia Likens.

Nel racconto *Nella colonia penale* Kafka riprende alcuni aspetti della creazione sadiana. In Kafka, come in Sade, la condanna è certa, la difesa inesistente, la sorte del condannato è segnata. Kafka ripropone questa sua visione angosciata e priva di speranza in varie occasioni. *Il processo*, in cui la condizione umana è protagonista, con un accusato che non conosce la sua colpa e che tenta, tramite incerti aiutanti, di sfuggire alla sua prevedibile fine, è il testo in cui più evidente è l'orrore esistenziale. Ancora più chiara è *La condanna*, in cui il motore dell'azione è il padre, giudice implacabile, che condiziona il figlio sino alla morte per annegamento. Figura primaria, questa del padre-Dio, che non conosce pietà, come i rappresentanti del Potere, incarnato nei quattro libertini di Sade, che agiscono per mero piacere e senza alcun limite etico, e che nessun sacrificio umano potrà mitigare. Nel racconto di Kafka, in cui s'immagina che un viaggiatore visiti una colonia penale in cui si adottano criteri di punizione disumani, è significativo il momento di ribellione, quando il soldato minaccia il superiore: «Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich [Butta via la frusta o ti mangio]». L'intimidazione «ich fresse dich» è una frase abbastanza comune nell'uso tedesco, ma qui sembra assumere un significato particolare. Il soldato che vuole divorare il comandante attua una sorta di rovesciamento del mito di Crono: il subordinato vuole rivendicare la Legge come sua creatura, riservandosi il diritto di non rispettarla e addirittura distruggerla.

UN PROGETTO PIACENTINO SUL MODELLO
DELLA BRITANNICA HAY-ON-WYE

LA VALLE DEI LIBRI

TRA CULTURA, TURISMO ED ENOGASTRONOMIA,
UN'IDEA SVILUPPATA DALL'EX DIRETTORE
DE *L'EUROPEO* LANFRANCO VACCARI

di GIANGIACOMO SCHIAVI

Soprarivo non è un paese, non è neanche una frazione. Ci si arriva con l'ansia di aver perso il sentiero: intorno l'argine del Po segna i ricordi di piene lontane tra stradine sfaldate, deserte, rugose. C'è un cartello tra i pioppi e le robinie: definisce un posto svuotato dal tempo, inchiodato al destino di un fiume considerato divino. È qui che il viaggio comincia. Dove la storia cammina sui sentieri percorsi da eserciti in guerra, soldati, monaci, vescovi, sovrani, mercanti, avventurieri, briganti e pellegrini. Una volta era *Super Rivum* o *Suprarivum*, mi dice Danilo Parisi, l'ultimo barcaiolo. Era il

crocevia dei flussi romani e medioevali, punto d'incontro tra il Po e le strade consolari per *Mediolanum* o *Ticinum*, che poi sono Milano e Pavia. Il guado si chiamava *transitus padi* e devono averlo attraversato i legionari romani guidati da Tiberio Sempronio Longo per marciare contro Annibale e accamparsi nella piana tra Gossolengo e Ancarano, prima della disfatta sul Trebbia, tra Rivalta e Gragnano. Tutto è semplice, vasto, naturale. Un silenzio quasi mistico fa pensare al santo Colombano che scende dal barcone nel 615, diretto verso Bobbio dopo essere partito da Bangor, in Irlanda, e aver attraversato mezza Europa trac-



Gazzola, Rivalta, Agazzano, Piozzano, Travo e Nibbiano, nasceranno librerie a tema: storia, letteratura, fumetti, libri per l'infanzia, ecologia. In ogni Comune pagine per ispirare e incuriosire, librerie dell'usato gestite da giovani per promuovere il territorio e l'enogastronomia, attrarre creativi e artigiani, creare opportunità di lavoro, educare alla lettura, organizzare eventi, corsi e laboratori. Lanfranco Vaccari, giornalista di lungo corso ed ex direttore dello storico *L'Europeo*, si è incaricato di mettere in piedi una compagnia di canto composta da amici, scrittori, giornalisti, comunicatori, architetti, imprenditori, artisti e critici d'arte e di teatro, ai quali si sono aggiunti i proprietari dei castelli di Rivalta e Agazzano. La Valle dei libri è un logo, un marchio per il Piacentino. Segue (senza eccessi di grandeur) il modello di Richard Booth (1938-2019), un visionario manager londinese stanco della

City e deciso a fare qualcosa di grande e unico nella sua vita. Forte dell'appannaggio di famiglia, con una tenuta ereditata e un'azienda di cosmetici gestita dalla madre, nel 1962 Booth decise di trasformare il suo paesino, Hay-on-Wye, nella capitale mondiale del libro usato. Comprò la dismessa caserma dei pompieri e vi aprì la sua prima libreria, The Old Fire Station. Poi il malmesso castello normanno, il cinema, la sede dell'associazione agricoltori, una cappella sconscrata e un paio d'altri edifici. Per riempirli di libri, si lanciò in uno shopping sfrenato. Svuotò, assicurandosele per quattro soldi, le librerie della nobiltà di campagna inglese, che trovava irresistibile quel suo fare caratterizzato da una socievole eccentricità e da un'aristocratica spavalderia. Andò in America e acquistò a peso intero biblioteche. Erano gli anni in cui Oltreoceano si affermavano gli *shopping mall*, colate di cemento



di giugno, sono in cartellone 650 eventi con protagonisti circa 500 fra scrittori e artisti. Una cittadina-mercato, su un confine fittizio da quasi 750 anni, non solo è stata strappata al declino ma è diventata uno dei più vibranti centri culturali della Gran Bretagna. E, ancora di più, è un esempio copiato dall'Austria all'Australia. Ci sono una quarantina di variazioni sul tema definito da Booth «l'insediamento, in un centro abitato situato in una regione pittoresca o turistica, di figure professionali la cui attività dominante è basata sul commercio di libri antichi o d'occasione, di incisioni d'epoca e di tutti i mestieri legati a questi oggetti: rilegatori, cartai, stampatori, illustratori, corniciai...». Ovunque si è sprigionata una curiosa e virtuosa alchimia: oltre che a se stessi, i vecchi libri hanno ridato vita a vecchie campagne che si andavano spopolando, apparentemente condannate a un ineluttabile e progressivo declino. Quando ha finalmente attraversato la Manica, a metà degli anni Ottanta, l'idea del villaggio del libro è atterrata a Redu, nelle Ardenne belghe. È poi stata replicata molto velocemente in Francia, Olanda, Svizzera, Norvegia, Germania, Finlandia, Svezia, Danimarca, Spagna, Portogallo e Bulgaria. È arrivata negli Stati Uniti; in Australia e Nuova Zelanda; in India, Malaysia, Corea del Sud e Giappone; in Sudafrica. Una ventina di borghi si sono associati nell'International Organization of Book Towns (IOB). Altri sono indipendenti. I francesi hanno preferito prendere la strada della Federazione nazionale. Le otto «villes, cités et

villages du livre» sono distribuite fra il Nord-Pas-de-Calais e la Linguadoca, la Bretagna e la Lorena, l'Aquitania e il Rhône-Alpes, la Borgogna e il Poitou-Charentes. Ognuna accoglie fra i 50.000 (Montolieu) e i 300.000 (Bécherel) visitatori l'anno, a seconda dell'importanza, della localizzazione e della notorietà.

I villaggi del libro francesi sono organizzati su tre livelli: il primo è rappresentato da un'alta concentrazione di librerie indipendenti, che vendono sia modernariato che antiquariato di seconda mano; il secondo, dai corollari, festival, eventi, conferenze; il terzo da attività legate all'artigianato grafico (rilegatori, calligrafi, incisori, disegnatori per ragazzi). Fino a ieri non c'era nessun villaggio dei libri in Italia. Rivendite di libri usati sì, in questi anni ne sono nate a mucchi nelle città e nei paesi, dai mercatini ai depositi gestiti da qualche



Finito di stampare
nel mese di maggio 2024
presso la tipografia
Galli Thierry stampa

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

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

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO