

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 fascistiche 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

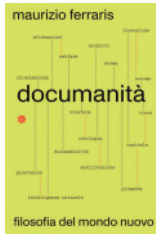
A DIECI ANNI DALLA NASCITA, PRETEXT SI RIFÀ IL VESTITO: LA GRAFICA È RINNOVATA, MA L'ANIMA RESTA LA STESSA

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

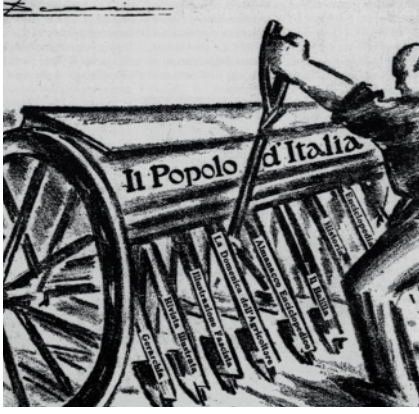
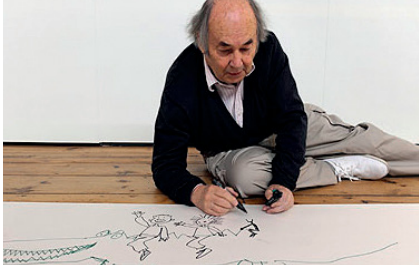
78 / Mariachiara Fugazza
La difficile conquista

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 «ANCELLA»

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,

Qui sotto, il servizio dell'inviato a Kharkiv (Ucraina), Gherardo Vitali Rosati, andato in onda il 19 maggio 2024 e conservato nell'archivio RaiNews.it, testimonia come i dispositivi digitali registrano una nuova documentalità del presente.

qualcuno accendeva la candela. Ci si guardava, ci si contava. Ricordo che avevamo una sveglia che continuava il suo ticchettio, inconscia clessidra della morte. Ricordo l'improvvisa comparsa della gattina tigrata, che percorreva le nostre ginocchia accostate miagolando di terrore».

Le parole con le quali mio padre ha cercato di raccontare non certo la Storia, ma almeno la sua storia, in una pubblicazione a uso poco più che familiare (*Acqua sul Senio*, Borgonovo Val Tidone, Edizioni Costa, 2011; la citazione è tratta da p. 217), mi sono tornate in mente qualche giorno fa. Nel corso dell'edizione serale del Tg1 del 19 maggio 2024 è stato trasmesso un servizio dell'inviato a Kharkiv (Ucraina) Gherardo Vitali Rosati. Nel servizio, recuperabile dall'archivio RaiNews.it e dall'app RaiNews, si riferisce dei quasi 10.000 sfollati in fuga dalla seconda città ucraina, minacciata dall'avanzata delle truppe russe. Scorrono le immagini di un'anziana donna la quale, fra le lacrime, coccola la gattina tigrata che è riuscita a portarsi con sé. Me la figuro simile alla gattina che vagava spaventata sulle gambe di un bambino di nome Bruno, settantannove anni fa. E poi le immagini di un'altra donna, Antonina, che quasi «non riesce a parlare quando ricorda il suo cane: “è morto – ci dice – quando hanno bombardato la casa”». Il servizio, che dura complessivamente meno di due minuti, induce a riflettere sul modo in cui oggi le testimonianze sul presente si raccolgono, registrano e accumulano in archivi digitali sempre più affollati. E sul modo in cui domani tali testimonianze saranno recuperate e decodi-



ficare in quanto documenti storici. Ora che tutto – parole scritte, ma anche voci e immagini – è riducibile a forma numerica e in tale forma può essere memorizzato, ci domandiamo: un libro di ricordi privati come quello di mio padre ha ancora senso? A chi può servire, oltre al suo autore? E ancora, a proposito di questa ipertrofia documentale del presente: il materiale digitale che oggi depositiamo in sistemi di vario tipo, istante dopo istante, è destinato a sopravvivere? E, se sì, aiuterà le future generazioni a maturare una comprensione di ciò che è stato?

Un resto impalpabile

In fondo si tratta di attualizzare quanto già si domandava Jean-Luc Nancy una decina di anni fa, in un'appassionata riflessione su ciò che è archiviabile e su ciò che non lo è: «Ma esiste altra cosa che un resto, un resto impalpabile, una traccia che lentamente si sta cancellando



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

L'Hypertext Editing System (HES) è stato uno dei primi progetti di ricerca sull'ipertesto condotto alla Brown University nel 1967. È stato il primo sistema ipertestuale disponibile su apparecchiature commerciali.



è a sua volta un sistema cognitivo composto da tecnologie differenti. Al centro del libro c'è il testo, inteso come l'insieme delle parole che lo compongono, ma anche come la forma nella quale tali parole si presentano e si leggono. In posizione subordinata rispetto al testo operano appunto altre tecnologie – immagini, commenti e indici – che gli permettono di funzionare.

La forza trasformativa del digitale

Il punto è che questo ordine sta mutando. E, con esso, il dispositivo cognitivo sottostante. Ancora una volta, occorre osservare i cambiamenti in atto tenendo conto dei due livelli: macro e micro. In entrambi i casi, la forza che agisce in senso trasformativo è il digitale.

A livello micro il digitale opera in tre direzioni: liquefazione della pagina, multimedialità e ipertestualità. La liquefazione della pagina – ma potremmo anche dire «liquidazione della *mise en page*» – è l'esito di quello che Luciano Floridi chiama il «potere di scissione» del digitale

(*Digital's Cleaving Power and Its Consequences*, in «Philosophy & Technology», 30, 2017, pp. 123-129). Il digitale «taglia e incolla» la realtà, nel senso che accoppia, disaccoppia o riaccoppia le caratteristiche del mondo; nel caso del libro, il potere di scissione del digitale consente di separare l'apparato di lettura dal contenuto. Quanto alla multimedialità, essa porta a ridefinire i rapporti gerarchici fra il testo e altre tecnologie cognitive (immagini e suoni). Infine l'ipertestualità mette in discussione la linearità come criterio ordinativo della lettura.

Ma l'ipertestualità ci rimanda al livello macro, in quanto postula anche un diverso criterio di accesso alla conoscenza e un regime di organizzazione documentale. Se il Web è un immenso archivio di documenti ipertestuali, tale archivio ha il suo indice: Google Search. Non potrebbe dirla meglio Matt Cutts, ingegnere della società californiana: «La prima cosa da capire è che, quando facciamo una ricerca con Google, non stiamo cercando nel Web. Stiamo cercando nell'indice di Google del Web» (in YouTube.com, 5 marzo 2010, youtu.be/BNHR6IQJGZs; traduzione mia). L'accesso alla conoscenza del mondo è dunque orientato e organizzato da una piattaforma globale come Google, la quale non a caso esplicita così la propria missione: «organizzare le informazioni di tutto il mondo e renderle accessibili e utili a livello globale» (in Google Search, www.google.com/search/howsearchworks).

Rivoluzione documentale

L'archivio è, in questo senso, il più potente dei dispositivi. È un metodo che plasma la cono-



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.

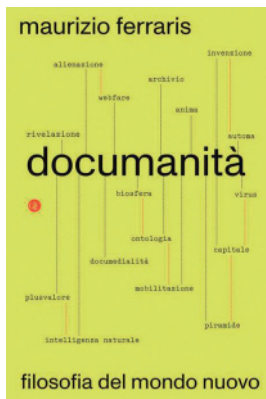
Intanto vi è una questione di quantità. Manifestatosi già a partire dal XIX secolo, il dominio del

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.

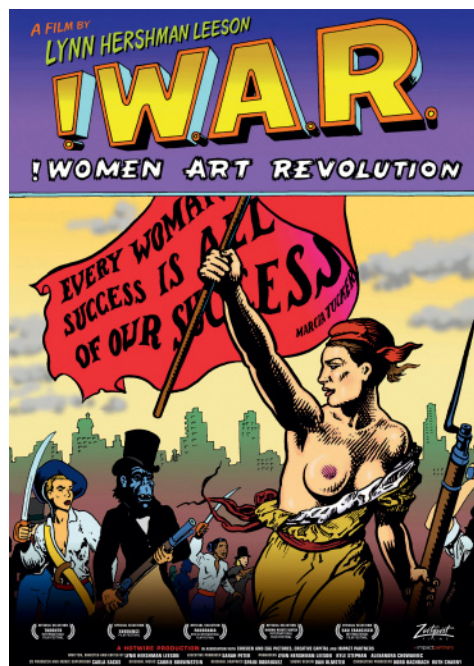
del digitale ha dato un forte impulso all'avanzata del paradigma GLAM, che comprende tutte le istituzioni della memoria di una società, le quali organizzano, curano, raccomandano, conservano e diffondono informazioni e cultura.

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.

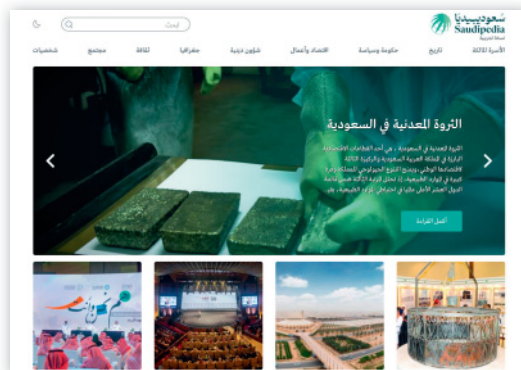
Qui sotto, testamento di Veitel Heine Ephraim (1703-1775), Berlino 1774, e alcuni materiali d'archivio, catalogati e conservati presso lo Jüdisches Museum di Berlino, che coinvolge i visitatori rendendoli testimoni contemporanei del destino delle vittime dell'Olocausto.

Leeson (più di 15.000 ore di riprese video per creare la prima storia completa dell'arte femminista in America, raccontata dalle protagoniste che hanno animato il movimento nel corso di un trentennio) o *The September 11 Digital Archive* (accoglie, conserva e presenta la storia dell'11 settembre 2001 e delle sue conseguenze attraverso più di 150.000 articoli digitali, che comprendono 40.000 e-mail e altre comunicazioni elettroniche, 40.000 storie di prima mano e 15.000 immagini). Sono invece progetti istituzionali lo Jüdisches Museum di Berlino (che immerge i visitatori nei materiali d'archivio, costituiti da lasciti, collezioni familiari e documenti individuali, rendendoli testimoni contemporanei del destino delle vittime dell'Olocausto) o il portale Saudipedia (presentato dal ministro dei Media Salman bin Yousuf Al Dossary il 19 febbraio 2024 al Saudi Media Forum, il festival saudita di Riyad dedicato all'informazione).

Saudipedia contro Wikipedia

Proprio Saudipedia suggerisce una riflessione sul modo in cui va ridefinendosi, in Rete, la questione del potere sul documento e sulla sua interpretazione, già evocata sulla scorta di Derrida. «Un'istituzione deve talvolta custodire la memoria di ciò che essa esclude e tenta selettivamente di consegnare all'oblio. La superficie del suo archivio è allora caratterizzata da ciò che essa tiene al di fuori, che espelle o non tollera più. Essa assume la figura inversa del rifiuto, si lascia identificare attraverso ciò che la minaccia o che essa sente come una minaccia. Per iden-





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 



E^{dit}o^{ri}

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

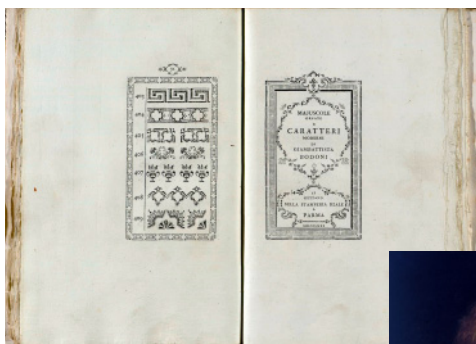
DA VENEZIA A NAPOLI, LE CAPITALI DELLA TIPOGRAFIA

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-



IL PRINCIPE DEI TIPOGRAFI ITALIANI

Andrea Appiani, *Ritratto di Giambattista Bodoni*, 1799, Parma, Galleria Nazionale e *Majuscole ornate e caratteri moderni*, nel manuale di Bodoni edito dalla Stamperia reale di Parma nel 1771.



ni, dei servitori, del popolo dei “semplici”, ignaro di latino e incapace di confronto critico con i testi. Non una “rivoluzione della lettura”, quale si verifica in aree del Nord Europa, ma un mutare degli atteggiamenti verso la stampa, a partire dai ceti superiori, inseparabile tanto dalle nuove forme associative del secolo – dai salotti alle logge ai caffè, dalle accademie riformate al frequentatissimo teatro – quanto dalle politiche giurisdizionali degli Stati. Pochi sono i centri anche minori privi di torchi, ma gran parte delle aziende mantiene strutture artigianali e familiari, con una o poche presse e scarsa manodopera, rivolte a mercati locali o provinciali, dove risorse limitate impediscono sviluppi di tipo capitalistico. Stampatori e librai mantengono spesso antichi legami con la Chiesa, maturati nel Cinquecento e durante la Controriforma: come attestano le insegne delle botteghe, dedicate alla Vergine o ai santi. Vescovi e inquisitori, monasteri e seminari fungono così da patroni, committenti, controllori sovente agguerriti del dicibile. Le magistrature laiche alimentano le tipografie, e la compresenza di enti religiosi e

secolari fonda l’importanza dei generi “minori”, indispensabili alla loro sopravvivenza: bandi ed editti, modulistica e allegazioni forensi, opere di devozione e catechismi, almanacchi o immagini, diffuse da ambulanti, cantastorie, rigattieri, ciarlatani. Nel tardo Settecento va intanto crescendo una colorita popolazione di marginali attiva nel commercio del libro, ma estranea alle regole e agli ingranaggi corporativi dell’arte – là dove essi sussistono –, poco controllabile nello spaccio di testi

proibiti. Il versante “alto” del mondo editoriale si misura invece con le difficoltà del mercato del lavoro intellettuale. Dalle università riformate, destinate a produrre competenze per lo Stato, e dalle difficoltà degli Ordini regolari, vittime della virulenta polemica antifratesca e delle politiche giurisdizionaliste dei sovrani, letterati, naturalisti, uomini di legge e di cultura prestano la propria poco remunerata opera come traduttori, in genere dal francese, compositori, compilatori, giornalisti, revisori, entro un quadro segnato dalla proliferazione di periodici e gazzette. Una parziale risposta alle loro esigenze fornirà soltanto l’amministrazione napoleonica, attenta al potenziamento degli apparati e alla valorizzazione dei talenti.

Il quadro non rispecchia le articolazioni di un contesto per altri versi dinamico, dove un ruolo



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

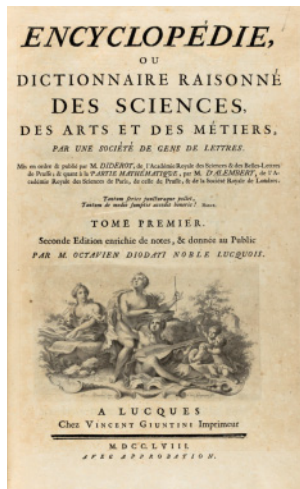
François Xavier Vispré, *Uomo che legge sul sofà*, 1765 circa, Oxford, Ashmolean Museum
e François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1756, particolare,
Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek

Qui sotto, frontespizio del primo volume dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Diderot e d'Alembert, opera condannata a seguito della riforma dell'Indice di Benedetto XIV.

rivolti non tanto ai ceti colti, quanto ai più umili fedeli, fruitori inconsapevoli dei rischi della lettura. Di qui l'appello alle gerarchie, vescovi, parroci, predicatori, nunzi, confessori perché distolgano i loro uditori dall'infedeltà e dall'irreligione, trasmesse dai paventati testi dell'Illuminismo. Catechismi, prediche, trattati, manuali di educazione affluiscono così nelle stamperie, con diffusione non solo locale. In traduzione o negli originali, il nemico da battere è il nuovo pensiero, legato alle varie correnti della *philosophie*, accomunate dal rifiuto del monopolio dogmatico della verità: rivolto dapprima verso le Chiese, esteso nei decenni centrali del secolo alla sfera dell'economia, dell'amministrazione, della giustizia, esso rivendica la tolleranza, apre a dinamiche intercettuali, discute di politica e morale, rinnova le scienze ed evoca un cosmopolitismo degli spiriti liberi che incide sul terreno del costume. Materialismo, libertinismo, deismo, ateismo appaiono costitutivi di un vivace traffico illecito, in cui rientrano letture erotiche e lascive o i tanti romanzi di evasione che le dame alla moda consultano alla toilette. L'"inondazione", il "diluvio" dei libri pericolosi, percepito dalle autorità romane, ripercorre la genealogia dei Lumi almeno da Pierre Bayle al temutissimo Voltaire, al radicalismo di Nicolas Fréret o Paul Thiry d'Holbach,

dall'*Encyclopédie*, avviata nel 1751 da Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, ai grandi storici del tardo Settecento, Edward Gibbon e William Robertson, o alla celeberrima *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* di Guillaume-Thomas Raynal, tradotta a Siena con il benestare dell'autorità laica, ma depurata dalle sue punte militanti e antidispotiche.

Ad allarmare moralisti e censori non sono solo i trattati, le opere di filosofia e "metafisica" più o meno pugnaci, o la circolazione del diritto naturale protestante, appannaggio di giuristi e magistrati. In una età che vede il declino dell'erudizione e il parziale arretramento del latino, i lettori si rivolgono verso una diversa tipologia di stampati, vincolata a formati medi o piccoli, più agevoli da maneggiare rispetto agli in-folio della tradizione dotta. Il legame con il testo va facendosi più personale, rinviene nella drammaturgia e nella narrativa il nucleo di una comunicazione che amplia gli spazi dell'interpretazione, consente l'espansione del sentimento, impone una lettura soggettiva scevra da condizionamenti esterni. Le fortune del romanzo, francese, inglese, italiano, rientrano in questo contesto: con l'enfatizzazione delle passioni, l'amore innanzi tutto, che agita le coscienze fragili di donne e ragazzi, e che può indur-





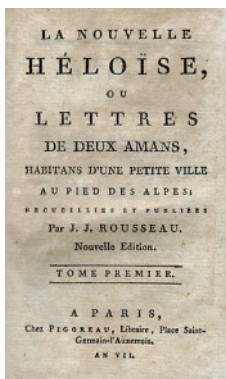
re a comportamenti devianti, ardui da reprimere. Il richiamo all'intimità, stimolata dal romanzo o dal teatro, può alimentare la conversazione, lo scambio con cavalieri o cicisbei o la fuga incontrollata nella fantasia, tanto temuta dai direttori di coscienza. Henry Fielding, Samuel Richardson, Laurence 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-

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-



Nella pagina accanto, *La società dei gatti assassini*, un titolo della collana “Giallo Junior”, nella quale storie poliziesche vedono giovani adolescenti intenti a indagare e risolvere misteri.

zione integrale. Il primo è *Antonio e Virgoletta* di Erich Kästner. Seguiranno, per citare autori più famosi o meglio conosciuti, Dodie Smith con *La carica dei 101*, Mary Norton con *Pomi d'ottone e manici di scopa*, Dino Buzzati con *Il segreto del Bosco Vecchio* e *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, E.B. White con *La tela di Carlotta*. I titoli proposti fanno già parte di un'altra collana Mondadori, “I Libri da Leggere”, risalente agli inizi degli anni Ottanta, dalla quale si attingono i classici da cui sono stati tratti film, serie televisive e cartoni animati per un pubblico giovane. “Master Junior”, pur offrendo libri di qualità adatti a bambini e ragazzi, non ottiene i risultati sperati, tanto che alcuni vanno fuori catalogo nel giro di poco tempo, come *Emilio e i detective* di Kästner o *Il meraviglioso viaggio di Nils Holgersson* di Selma Lagerlöf. Nemmeno la trilogia di *Bianca e Bernie* di Margery Sharp riesce a interessare le nuove generazioni. L'unico che mantiene una continuità di pubblicazione, grazie al fortunato film, è *La tela di Carlotta* di E.B. White.

Probabilmente alcuni titoli sono rimasti ancorati all'immaginario Disney – basti pensare a Dodie Smith, Margery Sharp e Mary Norton – e questo porta i ragazzi a rifiutare la lettura di un testo integrale con nomi non italianizzati. Infatti in *La carica dei 101* non abbiamo Crudelia De Mon ma Cruella De Vil. E così in Margery Sharp: l'antagonista non è Madame Medusa, bensì La Duchessa. Non solo. Sebbene sempre attuali, alcuni classici non riescono ad attirare l'attenzione degli acquirenti perché si teme una ver-

sione più realistica rispetto a quella imposta dal marchio Disney, che in genere sottopone i testi originali a un trattamento che li rende più edulcorati: pensiamo alla *Mary Poppins* di Pamela Travers che nel film e nel suo sequel si discosta parecchio dalla bambinaiia sì perfetta, ma anche severa dell'originale.

Le collane di genere

Per quanto concerne “Superjunior”, si potrebbe definire la risposta al maschile dei “Gaia Junior”. I protagonisti dei romanzi sono per lo più bambini, ragazzi e adolescenti. Qui troviamo innanzitutto i romanzi storici ambientati durante la Seconda guerra mondiale di Robert Westall e Alki Zei. Ma, oltre al genere storico, fa breccia il fantasy con Jay Ashton *In Viaggio per l'Ilyriand* e Ursula K. Le Guin con il primo volume *Il Mago* della saga di Earthsea. Si tenta anche un approccio ai lettori adolescenti con il genere fantascientifico. La scelta cade su un classico: *Lettere da Atlantide* di Robert Silverberg, autore pubblicato in Italia da Fanucci Editore e da Nord, oltre a comparire nella mondadoriana “Urania”.

Un sottogruppo della “Superjunior” è inoltre costituito dai titoli di genere horror. Brivido, tenebre, fantasmi e creature della notte sono gli ingredienti di questa serie dedicata ai ragazzini che vogliono provare la “paura della lettura”. Le copertine sono realizzate da Angelo Staino, fumettista, illustratore e copertinista, e si riconoscono per lo stile ispirato al pittore Egon Schiele. La trilogia che riscuote un grande successo a



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.

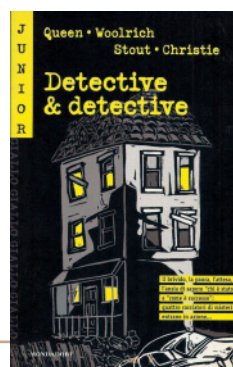
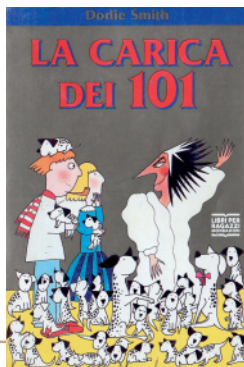
Da questa collana che spazia quindi dal genere storico al fantasy, dalla fantascienza all'horror possiamo capire come l'offerta di narrativa proposta sia decisamente varia. Questo vale soprattutto per il filone fantascientifico, nel quale troviamo anche alcune antologie di racconti a cura di Isaac Asimov.

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



“I LIBRI PIÙ BELLI DEL MONDO”

Nella pagina accanto, Rosellina Archinto (a destra) nello studio Ponti con Gio Ponti nel 1952. Qui sotto il primo catalogo della Emme Edizioni con la copertina disegnata nel 1967 da Aoi Huber Kono e il libro Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, pubblicato da Emme Edizioni nel 1966.

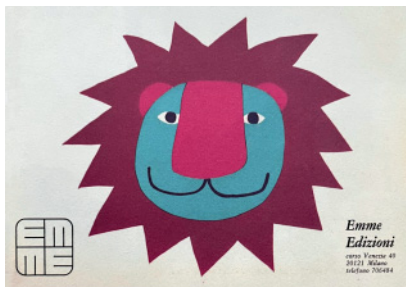
aver setacciato i cataloghi europei e americani per trovare le storie più adatte al nuovo progetto, per poi chiamare a raccolta autori straordinari che hanno dato vita a progetti entusiasmanti. Progetti condivisi con personaggi come Pinin Carpi con il quale crea *Il mondo dei bambini*, l’enciclopedia “anti enciclopedia”, ma anche Gianni Rodari e Bruno Munari. Di quest’ultimo, in particolare, Rosellina racconta che: «i libri li costruiva per terra, circondato di fogli di mille materiali diversi. Mi ricordo che *Nella nebbia di Milano* nacque dall’incrocio di vari tipi di carte, trasparenti, colorate, fogli spessissimi. Quando andai alla stampa con quel materiale il tipografo mi rispose “Non è possibile fare un libro così”, ma alla fine ce l’abbiamo fatta!».

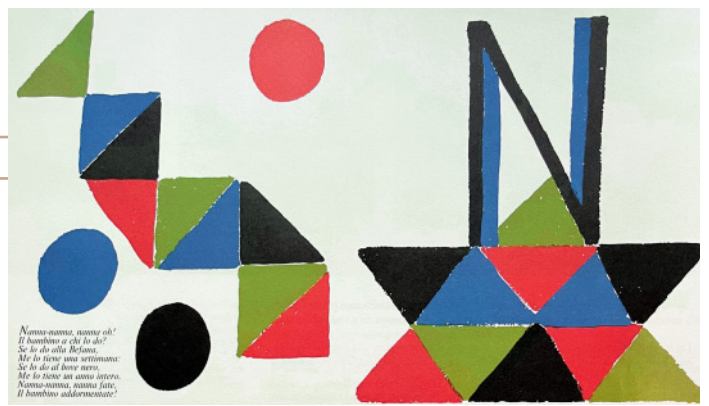
E ancora Rosellina Archinto ricorda i viaggi in Francia per inseguire nuovi progetti, quasi visionari per l’epoca: «Mi ero innamorata dei lavori di una famosa pittrice ucraina, Sonia Terk Delaunay; le proposi di fare un libro per bambini, ma senza aspettarmi una risposta. Invece arrivò una lettera con un invito a Parigi. Mi precipitai da lei e così nacque *L’alfabeto per bambini*. Devo ammettere che la mia curiosità e la mia

ingenuità mi hanno portato a fare cose speciali». Suo è il merito di aver proposto al pubblico infantile volumi che coniugano qualità visiva e contenuti, per i quali ha ricevuto molti premi in Italia (alla Fiera del libro per l’infanzia a Bologna) e all’estero (premi per il miglior libro per bambini in Giappone, in Germania e in Francia). In tal modo la Emme Edizioni ha contribuito a “sdoganare” la letteratura per ragazzi, portando in Italia i più grandi disegnatori stranieri, quali Maurice Sendak, Leo Lionni, Tomi Ungerer, Eric

Carle, Guillermo Mordillo e molti altri. Ma, contemporaneamente ha lanciato in tutto il mondo i grandi disegnatori italiani, come Enzo e Iela Mari, Bruno Munari, Emanuele Luzzati, Flavio Costantini.

Nel 2013 è uscito un importante e denso catalogo sulla Emme Edizioni, intitolato *La Casa delle Meraviglie*, curato da Loredana Farina (Milano, Topipittori, 2013). Nel volume Giovanna Zoboli racconta lo straordinario viaggio che è possibile compiere nei volumi e nelle collane della Emme Edizioni: «per decifrare questo viaggio attraverso il visibile, per comprenderlo e farlo proprio, il giovane lettore





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-

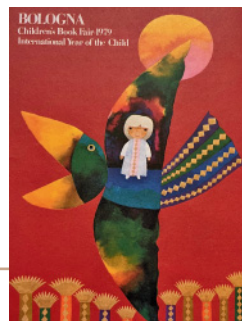
che aveva tracciato la via italiana al cosiddetto Stile tipografico internazionale. «Sono gli anni – scrive ancora Canton – in cui personaggi come Bob Noorda, Max Vignelli, Giancarlo Iliprandi e molti altri si liberano dal decorativismo legato al mondo della cartellonistica per privilegiare chiarezza 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 PULCINOELEFANTE

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

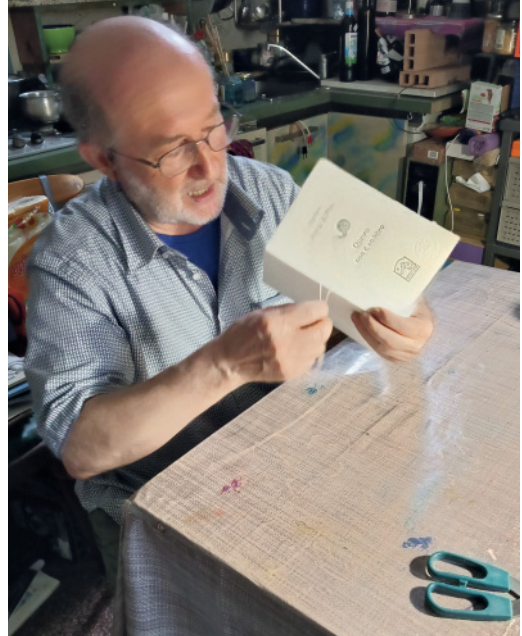
di OLIVIERO PONTE DI PINO

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-

ri...», ricorda. Ogni cassetto è diviso in scomparti, secondo uno schema preciso: quelli più grandi per le lettere più usate, come la "a", la "o", la "e", quelli più piccoli per le "J" o le "K", e per i segni d'interpunzione. In ogni cassetto si trova un diverso corpo tipografico. A noi servirà un grande punto interrogativo. Alberto apre un cassetto più in basso: «Questo è corpo 30. Può andare?».

Il caffè è pronto. Chiacchiere sul filo della memoria. Parliamo di uomini e donne di libri, quelli che abbiamo conosciuto e quelli che avremmo voluto conoscere. Con leggerezza e con serietà, sono le nostre vite che s'intrecciano. Mi dà un foglio di carta e una matita. Sono un po' imbarazzato.

In questa officina libraria sono passati tutti questi grandi autori, e nel catalogo di Pulcinoelefante ci sono aforismi rubati a sommi poeti e pensatori. Che c'entro con questa compagnia sublime?

Ma qui al Pulcinoelefante arrivano anche i bambini. Siamo di nuovo nella stanza accanto. «Quando arriva un bambino, sai cosa faccio?». Schiaccia un pulsante, e la stanza si riempie del canto degli uccelli. «Allora ai bambini chiedo: "Ma lo senti? Un uccellino! Chissà dov'è..." E loro si mettono a cercare...».

La stanza è quasi completamente occupata da una massiccia macchina da stampa. «Superaudax», come la battezza una targa sulla robusta carrozzeria, è il cuore dell'impresa. Alberto la accarezza orgoglioso, la aziona con precisione e grazia. Per i suoi libri usa una carta preziosa, fatta soprattutto di stracci, come si usava una volta. Adesso è più difficile da trovare, perché ormai quasi tutti i tessuti contengono materia plastica, non solo fibra

vegetale. La carta d'un bianco abbagliante, spesso e morbida al tatto, arriva da un'azienda tedesca, la Hahnemühle, attiva da più di 400 anni. «È la cosa più costosa. Di inchiostro ne basta pochissimo, un barattolo mi dura anni». Anche il petrolio bianco che usa per pulire i caratteri dall'inchiostro oleoso non è un problema: «Una bottiglia mi dura mesi». Mostra i margini slabbrati del foglio, che piega con cura. Li taglia a uno a uno con un lungo coltello. «Stampo un foglio alla volta». Spiega che se usasse una carta meno spessa e una tagliarina per i margini, potrebbe programmare tirature più elevate, da stampare in automatico. Ma non sarebbe altrettanto bello...

Torniamo in cucina. I ricordi e gli incontri si accavallano. Immagino un titolo, provo a inventarmi un piccolo "librogioco". Non sono convinto, ma la gentilezza di Alberto è irresistibile. Inizia a comporre il testo della copertina, prendendo dalla cassetta i caratteri del titolo, uno alla volta. Quando li mette in fila, la riga fa un effetto strano: è tutto rovesciato. «Ma il nome dell'autore non lo vuoi mettere?», mi chiede. E sotto il titolo bisogna mettere il logo di Pulcinoelefante, quella cosa piccola e grande insieme. Lo ha disegnato quand'era bambino e adesso è la sua firma.

Poi compone le altre righe, quelle che andranno all'interno. Con pazienza, ma anche con grande rapidità. «Chiunque può diventare compositore», mi incoraggia. Rovisto i cassetti alla ricerca della lettera che manca per completare la riga.

«Tiriamo una bozza». Siamo di nuovo accanto alla macchina, non si fida a farla usare da altri. «Ci vuole esperienza». C'è un'altra cassetta,



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

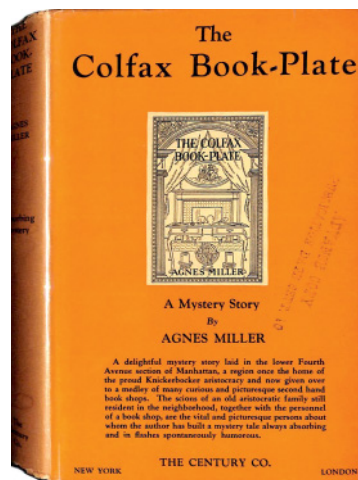
**BIBLIOMYSTERY:
UN SETTORE DEL POLIZIESCO**

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-



LA NASCITA DI UN FILONE

Nella pagina accanto, un classico del genere *bibliomystery*: *The Colfax Book-Plate*, di Agnes Miller, edito nel 1926, che darà il via a una lunga e articolata serie. Qui sotto, *Bookshop*, illustrazione di George Baxendale Kearey del 1923.

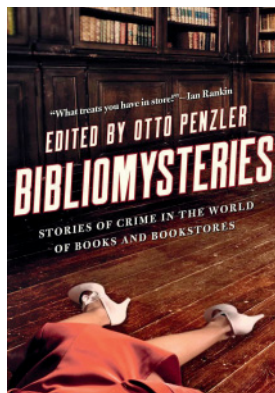


stro e carta, cioè di delitti in librerie ideati e scritti da giallisti presenti in racconti, romanzi, insomma delitti di tipo letterario. Questa tipologia di scrittura giallistica in ambito librario è legata al vasto universo delle varie tipologie di *crime stories*: *hard-boiled*, *cozy mysteries*, *legal thriller*, *police-procedural* o *private eye*, studiata e documentata nella seconda metà del Novecento a partire da due pionieristici articoli di John Ballinger dei primi anni Ottanta, il quale definì con il termine *bibliomystery* questo specifico settore del poliziesco, categoria poi ripresa e ampiamente sviluppata nel corso dei decenni successivi dalla studiosa e bibliotecaria Marsha McCurley.

La principale caratteristica dei *bibliomysteries* è quella di essere solitamente ambientati nel mon-

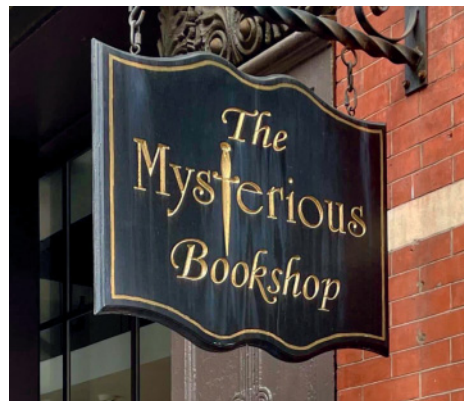
do dei libri, siano biblioteche pubbliche antiche o moderne, case editrici, archivi, librerie di casa, librerie antiquarie o di varia, case d'asta. A queste ultime due categorie appartiene quello che è unanimemente considerato il primo *bibliomystery*: *Scope; or, the Lost Library*, di Frederic B. Perkins, edito nel 1874. Al 1926 risale forse il primo *bibliomystery* del Novecento, *The Colfax Book-Plate*, che darà il via a una lunga e articolata serie, nella quale si distingueranno anche alcuni titoli italiani. Bisogna fare però un passo indietro, e cioè al novembre del 1836 quando un quindicenne di nome Gustave Flaubert scrive *Bibliomanie*, pubblicato nel 1836 sulla rivista letteraria *Le Colibri*. Protagonista è Giacomo, un libraio di Barcellona, uomo completamente assorbito dalla maniacale febbre della biblioma-

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

Nella pagina accanto, insegna esterna della libreria newyorkese The Mysterious Bookshop, del librario antiquario Otto Penzler, che raccolse e pubblicò in occasione del Natale racconti inediti di giallisti americani. Qui sotto, il titolo di successo della scrittrice americana Joyce Carol Oates.

delineato una vera e propria storia del bibliogiallo, con utile bibliografia finale.

Una libreria, forse la più celebre al mondo, tratta esclusivamente *bibliomysteries* e ha scelto un nome evocativo come The Mysterious Bookshop, aperta da Otto Penzler (libraio antiquario, collezionista e studioso) venerdì 13 aprile del 1979 a New York, al numero 129 della Cin-

quantaseiesima Strada Ovest, dov'è rimasta per ben ventisette anni, disposta su due piani collegati da una scala a chiocciola. La libreria si è poi trasferita nell'ottobre del 2004 a sud, all'interno di uno spazio più grande e moderno, al numero 58 di Warren Street, a Tribeca. Penzler per diciotto anni ha commissionato, come dono natalizio per gli affezionati clienti (molti dei quali lo hanno sostenuto in momenti di grave crisi finanziaria delle librerie indipendenti), un racconto inedito ai migliori giallisti d'America; unici requisiti da

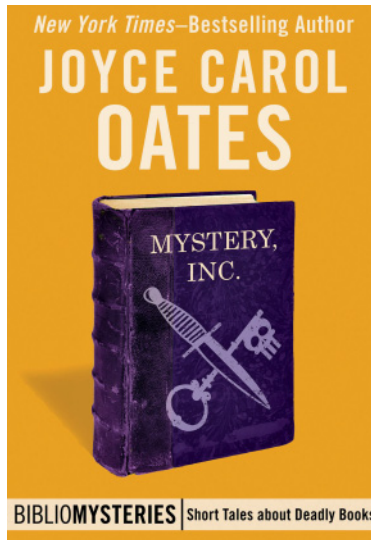
rispettare erano che le storie fossero ambientate nel periodo natalizio, dovevano mettere in scena un enigma poliziesco e svolgersi almeno in parte all'interno della sua libreria. Ne raccolse molti, e le plaquette di volta in volta pubblicate sono anche entrate nel mondo dell'antiquariato con prezzi di tutto rispetto; inoltre uscirono

due antologie, una nel 2021 e una nel 2022, oltre ad altre raccolte curate sempre da Penzler, autore anche di una autorevole bibliografia sui *bibliomysteries*. Giusto vent'anni fa venne tradotta anche una raccolta in italiano, curata dallo stesso Penzler, e in qualcuno di quei racconti gialli c'era un delitto commesso all'interno della The Mysterious Bookshop.

Tornando ai libri, delitti in libreria perpetrati con il veleno sono presenti in almeno un paio di occasioni delittuose. La prima volta in *Miss*, il bel romanzo di L.E. Usher, in cui la protagonista, Mary Miss McCloskey, proprietaria della libreria londinese R. Hare a St Marylebone Row, progetta ossessivamente per diversi mesi la morte dell'amico scrittore, e futuro marito, Edmund Maskelyne tramite avvelenamento a piccole dosi, fino al sorprendente esito finale.

L'arsenico sarà invece il veleno con il quale verrà ucciso

il libraio antiquario Isaia Mandel, proprietario della Libreria della Memoria, nel recente giallo italiano di Piero Grima, *Arsenico in libreria*. Ancora la morte in libreria per avvelenamento sarà il tema di un lungo racconto della scrittrice americana Joyce Carol Oates, *Mystery, Inc.*, pubblicato nel 2014, e che da noi ha inaugurato,





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?».

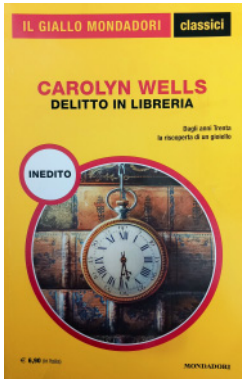
Mentre cause paranormali e inspiegabili sono alla base della morte improvvisa e violenta nella propria libreria antiquaria, a inizio romanzo, di Luca Campelli, proprietario de I libri di Luca a Copenaghen, come leggiamo ne *I libri di Luca* di Mikkel Birkegaard; oppure quelle morti improvvise e inspiegabili 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

Qui sotto, edizioni della collana “Gialli Mondadori”: *Delitto in libreria* di Carolyn Wells e *Sei donne e un libro* dell’italiano Augusto De Angelis. Due titoli che hanno come trama delitti commessi in una libreria antiquaria.



lo scenario dove verrà barbaramente ucciso Philip Balfour, ricco collezionista di preziose prime edizioni. L’arma del delitto è uno spiedo d’argento, d’antica fattura, lungo una trentina di centimetri (lo si intravede impugnato da un’ombra con bombetta, nel disegno della sovraccoperta sia della prima edizione che della recente ristampa) che gli è stato conficcato nel petto, uccidendolo sul colpo. Chi sarà l’assassino? Il fidato bibliotecario e collaboratore di Balfour, Keith Ramsey, amante anche della bella moglie Alli? La stessa Alli? Oppure il figlio di primo letto di Balfour, Guy? O addirittura Preston Gill, l’esperto collaboratore del libraio Sewell, o lo stesso libraio? Anche due conoscenti del ricco collezionista, e a loro volta amanti dei bei libri e condomini di Balfour, Carl Swinton e Pete Wiley saranno messi sotto la lente di ingrandimento dell’ispettore Manton e del capitano Burnet. Ma alla fine, come

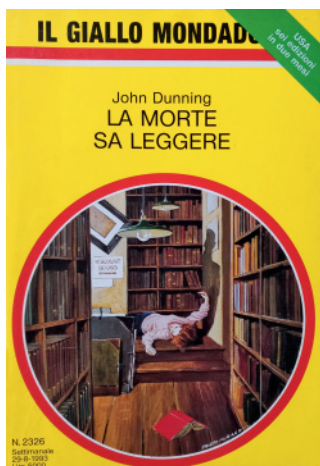
sempre, sarà l’investigatore privato Fleming Stone (il celebre protagonista della serie, presente tra il 1909 e il 1942 in ben sessantadue romanzi) a risolvere l’ingarbugliata matassa bibliodelittuosa. Stiamo parlando di un classico di Carolyn Wells (1862-1942), *Murder in the Bookshop*, a lungo inedito in Italia e solo di recente reso accessibile ai lettori italiani nei “Gialli” Mondadori, nella bella traduzione di Marilena Caselli. Con *Sei donne e un libro*, *Murder in the Bookshop* condivide la palma di primo giallo del Novecento con un delitto commesso in una libreria antiquaria, giusto dieci anni dopo la pubblicazione di *The Colfax Book-Plate* che, come visto in precedenza, detiene invece il primato di primo *bibliomystery*. Wells conosceva molto bene il mondo della bibliofilia, delle biblioteche e delle case editrici; era infatti stata sposata con Hadwin Houghton, l’erede dell’impero editoriale Houghton-Mifflin, fondato da Bernard Houghton. Dopo avere terminato le scuole lavorò, inoltre, come bibliotecaria per la Rahway Library Association, da qui la sua conoscenza del mondo delle biblioteche americane. Wells possedeva, infine, una magnifica collezione di libri di poesie di Walt Whitman, una delle più importanti del suo genere per completezza e rarità, lasciata in eredità alla Library of Congress. I lettori attenderanno quasi trent’anni per assistere a un nuovo delitto in libreria, questa volta a farne le spese è proprio un libraio e lo scenario è parigino. Il tutto scaturisce dalla penna noir di André Caroff (1924-2009), pseudonimo

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*

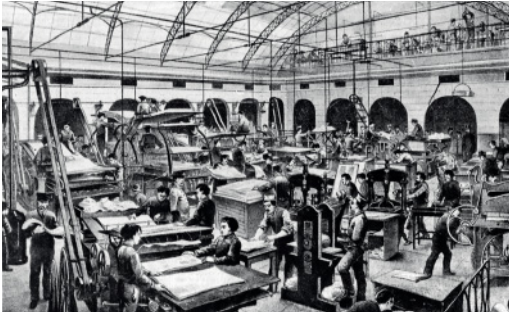
UN CURIOSO VOLUMETTO POPOLARE
È L'OCCASIONE PER RIPERCORRERE L'AVVENTURA
OCCIDENTALE DELLE SURE DI MAOMETTO

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'opuscolo



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



BIBLIOTECA DEL POPOLO

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

ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI:

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

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

complessa del fenomeno di canonizzazione del testo coranico, il quale ha visto l'avvicinarsi di numerose fasi iniziate con il califfo 'Utmān e conclusesi addirittura solo nel XX secolo. Nonostante queste discrepanze, di gran lunga maggiori sono le somiglianze tra le versioni, suggerendo con buona probabilità una traduzione parafrasata della parte iniziale della prefazione di Savary.

Per quanto concerne la traduzione, qui sotto verrà riportato un confronto tra le versioni prese in esame in due sure specifiche: I (*al-fātiḥa*), CXIII (*al-falaq*). Questi capitoli sono stati scelti a campione poiché: riportano dei tratti di interesse, permettono una comparazione sufficientemente esplicativa e sono tra le poche sure riportate per intero.

Sura I (Sonzogno): «1. Lode a Dio sovrano di tutti i mondi! 2. La misericordia è il suo retaggio. 3. Guidaci, o Signore, nel sentiero di salute: nel sentiero di coloro che tu hai colmato dei tuoi favori; di coloro che non hanno meritato la tua collera, e si sono preservati dall'errore!» (in Sonzogno è omissa il quarto versetto, ara. originale *malikī yawmī al-dīn*).

Il passaggio riportato in corsivo è tradotto riportando un errore da Savary (1882) a Fracassi (1914), ad eccezione di Branchi (1912) che traduce correttamente. L'errore risiede nella traduzione della particella eccettiva *gayr* che, nel contesto dell'originale: *ṣirāṭī illadīna 'an' amta 'alay-him gayr' al-maḡdūbī 'alay-him wa la al-dāllīn*, dovrebbe essere tradotta come: «la via di coloro cui hai colmato di grazia e non di co-

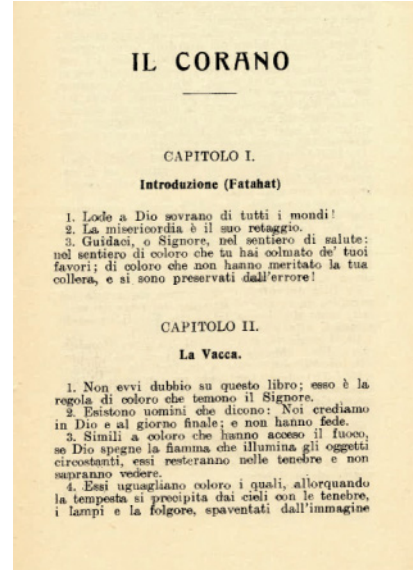
loro che hanno meritato la tua collera e nemmeno di coloro che hanno sviato». Le versioni qui considerate, ad eccezione di quella di Branchi, affermano il contrario: «la via di coloro che hanno colmato i tuoi benefici, e di coloro che non hanno meritato la tua ira e che non hanno sbagliato». Nonostante ciò, è facile trovare una parafrasi generale di Panzeri, e quindi di Savary, con trasmissione dell'errore sopra citato.

Sura CXIII (Sonzogno): «1. Di': Metto la mia confidenza nel Dio del mattino, onde mi salvi dai mali che assediano l'umanità, dalle influenze della luna coperta di tenebre, dai sortilegi delle streghe figlie di Lobeid, e dai neri progetti meditati dall'invidioso».

Sembra che in Sonzogno due versioni siano state prese in considerazione. I versetti del testo originale sono fusi assieme parafrasando essenzialmente Panzeri con un riscontro solo in Savary. Quest'ultimo, a sua volta, devia molto dal testo arabo. Nella parte in corsivo, Sonzogno si avvicina a Branchi usando le stesse parole, tra cui «le streghe figlie di Lobeid», una locuzione non presente nel testo arabo (*min ṣarrī al-naf-faṭāṭī fi-l-'uqadī*). In Panzeri invece, il medesimo passaggio è reso come: «dai malefiz di tutti coloro che soffiano sui nodi», ma nel commento in nota si legge: «Essi soffiavano sopra i nodi che facevano a una corda, pronunziando certe parole magiche. Queste erano le figliole di Lobeid che avevano ammogliato Maometto. Marracci». Questa nota è tradotta dalla medesima nota in francese di Savary che riporta espressamente Marracci, l'unico di questa "catena" a riportare



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,

Nella pagina accanto, capitoli I e II del *Corano* nell'edizione Sonzogno e sura I nella versione originale in arabo. Qui sotto, capitoli CXI, CXII e CXIII del *Corano* nell'edizione Sonzogno e sura CXIII nella versione originale in arabo.



CAPITOLO CXI.

Abu-Lahab.

1. La potenza di *Abu-lahab* (implacabile nemico di Maometto) è svanita. Egli stesso è perito. A che gli sono servite le sterminate ricchezze!
2. Egli discenderà nell'inferno; sua moglie (*Omgeih*) lo seguirà.
3. Al suo collo sarà attaccata una corda di corteccia di palma.

CAPITOLO CXII.

L'Unità.

1. Parla così: Dio è uno!
2. E il Dio al quale tutti gli esseri si rivolgono nel lor cuore.
3. Egli non ha avuto figli e non è stato partorito.
4. Non ha uguali.

CAPITOLO CXIII.

Il Dio del mattino.

1. Di': Metto la mia confidenza nel Dio del mattino, onde mi salvi dai mali che assediano l'umanità, dalle influenze della luna coperta di tenebre, dai sortilegi delle streghe figlie di Lobeid, e dai neri progetti meditati dall'invidioso.

raf”, XXXI “Locman”, XLVI “Hacaf”. Altri titoli invece sono tradotti mantenendo tra parentesi l’originale arabo traslitterato, come in XVII: “Il viaggio notturno (Esra)” e XVIII: “La caverna (Elcahaf)”. Anche in questo caso i titoli sono abbreviati o parafrasati dalla versione di Panzeri lasciando inalterate alcune imprecisioni di traduzione già presenti nella versione di Savary. Ad esempio: Corano Panzeri X “Giona. La pace sia con lui” diviene in Sonzogno “Giona”; Corano Panzeri

CI “Il giorno dei disastri” diviene in Sonzogno “Il giorno delle calamità”.

Le uniche note a piè di pagina presenti si trovano nella sura XII “Giuseppe” e nella sura XXX “I Greci”. Anche in questo caso sembrano una parafrasi abbreviata delle note presenti in Savary, le quali, a loro volta, una riformulazione delle note presenti in Marracci. Si riforma la “catena” già vista sopra, Sonzogno-Panzeri-Savary-Marracci-fonte araba (in questo caso i commenti di al-Bayḍāwī e di al-Zamaḡsarī per XII e le *Refutations in Suram* XXX di Marracci).

Per quanto riguarda la traslitterazione utilizzata si nota una tendenza all’impiego di quella alla francese e si hanno sistematicamente: *k* in *c*, *q*

zi CXIII nella versione originale in arabo.

Per quanto riguarda la traslitterazione utilizzata si nota una tendenza all’impiego di quella alla francese e si hanno sistematicamente: *k* in *c*, *q*

zi CXIII nella versione originale in arabo.



e in *k* (talvolta anche in *c*); *ğ* in *g*; la confluenza di *h* e *ħ* in *h*; la confluenza delle enfatiche *t* 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

IL CASO MATTEOTTI E I GIORNALI DELL'EPOCA - I

Anno 49 — N. 143 Milano — Domenica, 45 Giugno 1924 Edizione del mattino

CORRIERE DELLA SERA

Italia e Colonie, cent. 120

Le pubblicazioni che il **CORRIERE DELLA SERA** offre ai suoi abbonati sono:

La Domenica del Corriere	Corriere dei Piccoli	La Lettera	Il Romanzo Mensile
settimanale, a colori	settimanale libero, a colori	rivista mensile illustrata	due volte al mese il 15 di ogni mese

La vasta ripercussione dell'assassinio dell'on. Matteotti nel Paese e nel Governo

Le dimissioni dell'on. Finzi e del comm. Cesare Rossi - Voci sensazionali di arresti - La salma non ancora ritrovata - Le losche figure dei sicari

Avanza ormai ogni speranza di veder uscire vivo dalla brigantinesca insidia l'on. Giacomo Matteotti, il senno di quassù, di tutti gli italiani è domando della tragica investitura della vedova che dimanda di riavere e di appoggiare il corpo di suo marito. Non s'è dunque stato disatteso fra i colpevoli uno che, senza sforzarsi, non sazia, abbia almeno sentito il bisogno d'andare dove le scaglie fu ostato e di permettere così il rapido adempimen-

to, a bastonare, a gettar bombe, a sequestrare persone, ad assassinare, il l'opera di purificazione, per non trovare ingegnieri, per non veder rimorso, per dilatare, una figura imperscrivibile, e come la parte sono i soli risultati adatti a soddisfare l'aspettazione pubblica — deve avvedersi in tali condizioni da increspare la persuasione generale d'un limite finalmente posto a quella facilità dalle minacce che spingono necessariamente il

to cogliere i mandati e stroncare l'occasione. Vi sono episodi e momenti che danno a una cronaca, la quale poteva prima mostrarsi in apparenza confusa o diluita, una figura imperscrivibile, e come la parte sono i soli risultati adatti a soddisfare l'aspettazione pubblica, o il fronte della forza medesima. Non si dimentichino altrettanto a cascata, abbandonando e condanna, per infamia di aver-

Il verdetto del giorno popolare

Del gruppo della maggioranza ha tenuto una riunione durante il gruppo popolare. L'on. Finzi ha riferito l'andata all'indirizzo tenuto ieri sera dai rappresentanti dei vari gruppi d'opposizione ed ha espresso il pensiero del liberatore intorno alla linea di condotta da seguire. Sulla relazione si è svolta un'ampia discussione che si è chiusa con l'approvazione del seguente ordine del giorno:

La fase culminante delle indagini intorno ai mandanti del delitto

Nome, il giorno, sotto, i nomi che lo hanno interrotto, si è tal-

Nei pomeriggio di ieri, come fu detto, l'on. Finzi ha riferito che dalla sua prima dimissione Matteotti fu ritrovato a Palazzo Portico non il più tenero sicario.

che Francesco Ruffini, in una lettera del giugno 1923, riportava la diffusa opinione che «la sola organizzazione liberale che conti oramai è il *Corriere della Sera*, e il vero Direttorio è il Senatore Albertini». Un «giornale-partito», come l'ha efficacemente definito Simona Colarizi, che ossessionava Mussolini. «Ogni mattina la prima cosa che fa — era sempre Ruffini a riferirlo — è di aprire il *Corriere*, e sulla nota del *Corriere* è regolata tutta la musica della giornata; cosicché il suo *entourage* guarda con trepidazione a quella lettura, poiché da essa dipende se la giornata sarà di burrasca o di bonaccia». Ben si comprende, allora, come il fascismo cercasse con ogni mezzo di ridurre al silenzio il *Corriere della Sera*, e sebbene non avesse ancora la forza politica per percorrere con questo giornale quelle vie più drastiche adottate invece per altri quotidiani, riusciva certamente a rendergli difficile la vita non solo bruciandone le copie, ma anche attraverso le pressioni sugli inserzionisti

perché non pubblicassero pubblicità nel *Corriere*, togliendogli così una delle principali fonti di sostentamento. È in questo clima che maturò, nel luglio 1923, la decisione del *Corriere* di astenersi dalla pubblicazione di ogni commento politico. Il 12 luglio 1923 il governo varò un decreto che limitava la libertà di stampa, attribuendo al prefetto, ossia al governo, il potere di sospendere le pubblicazioni di quei giornali che avessero diffuso notizie che «istig[avano] a commettere reati o eccit[avano] all'odio di classe o alla disobbedienza alle leggi o agli ordini delle autorità». Commentando questo provvedimento il *Corriere* concludeva amaramente chiedendosi se «anche a noi sia più possibile in avvenire esprimere il nostro pensiero ed esercitare il nostro compito di commentatori, senza porre a repentaglio l'esistenza stessa del giornale». Di qui la decisione del silenzio: «viene il momento in cui gli spiriti più indipendenti preferiscono riservare a tempi



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 inquadrate, 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

ora si rivolgeva per ricordarle quale fosse il suo compito: «in questo momento tutta la borghesia dovrebbe aver coscienza della propria responsabilità di fronte all'avvenire e tenere il primo posto nella avversione a tutti quei gesti ed atteggiamenti che contrastino con la sola urgente necessità nazionale, la necessità d'un ordine vero sotto l'unica dittatura della legge».

Il secondo è forse il più noto articolo pubblicato in quei giorni, *Il silenzio degli industriali*, scritto da Luigi Einaudi e uscito il 6 agosto. Questo duro editoriale era stato voluto da Albertini che, in una lettera del 30 luglio 1924, aveva riferito a Einaudi degli incontri avuti con la Confindustria per chiederle di prendere posizione «nel senso di deprecare la seconda ondata, la notte di S. Bartolomeo, il piombo per le opposizioni e tutto il resto [...]. Ma non ci siamo riusciti. Tutto è stato rimandato; in realtà non si ha voglia di far nulla. In queste condizioni sembra a me [...] che tu potresti scrivere un articolo firmato per prender nota di questo silenzio e per chiedere agli industriali che cosa pensano della seconda ondata. Eppure gli industriali dovrebbero ricordare la responsabilità che si sono assunti avendo sovvenzionato in passato e seguendo a sovvenzionare giornali che sono espressione del peggiore fascismo. Nelle masse c'è l'opinione diffusa che essi abbiano sostenuto largamente questa parte peggiore del movimento e abbiano sempre chiusi tutti e due gli occhi sulle questioni di principio. [...] Queste le mie idee che tu potresti elaborare, vagliare, mitigare, completare con altre idee, per scrivere un articolo che

risponda al nostro fine e che induca gente cinica come Olivetti e Agnelli o ottusa come Benni a pensare su ciò che fanno».

In questo richiamo rivolto alla borghesia in generale e agli industriali in particolare perché ricordassero quali fossero le loro responsabilità e i loro doveri morali, si riflettono anche i limiti della visione di Albertini, convinto che esistesse una società civile sana contrapposta a una politica malata e che bastasse il richiamo alla parte migliore della prima per risvegliare le coscienze. Si trattava, in fondo, della missione che aveva impresso al *Corriere* fin da quando ne aveva assunto la direzione, ossia educare gli italiani ai principi del liberalismo e dell'etica della responsabilità. Una missione che in verità era ben lungi dall'essere compiuta e proprio la parte della società civile che ai suoi occhi avrebbe dovuto essere la più sana, quella borghesia cui Albertini aveva sempre guardato, si mostrava la più sensibile ai richiami dell'uomo forte mandato dalla provvidenza a impedire la temuta rivoluzione bolscevica, e la più pronta a sacrificare i principi del liberalismo al regime fascista, regime che per altro si mostrò saldo custode dei suoi interessi materiali.

Andrea Moroni 

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

Qui sotto, cartolina pubblicitaria futurista per *Il Popolo d'Italia*, quotidiano fondato da Mussolini nel novembre del 1914, che per quasi trent'anni fu l'organo principale di propaganda del duce.

di cui si servì il duce, il cui nome risaltava appena sotto il titolo di testata, con la dicitura «Fondatore: Benito Mussolini».

Nel centenario del vile rapimento e assassinio del deputato Giacomo Matteotti, il 10 giugno 1924, può essere interessante analizzare come furono raccontati i fatti di quelle drammatiche settimane su *Il Popolo d'Italia*, sotto le pressioni interne e internazionali, di fronte a un crimine che non aveva precedenti e che muterà il corso della storia d'Italia. Il quotidiano in versione digitalizzata è accessibile dal portale della Biblioteca di storia moderna e contemporanea (<http://digiteca.bsmc.it>).

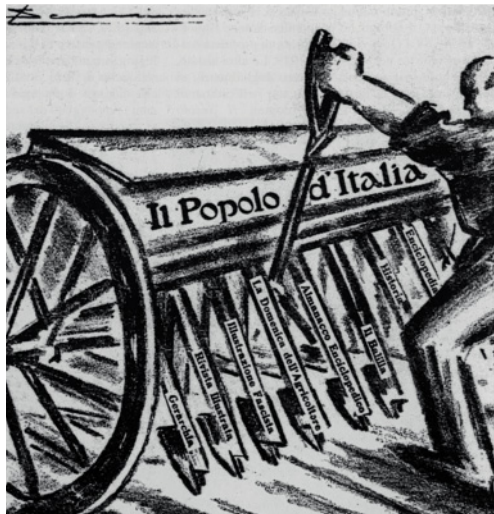
Il rapimento fu portato a termine da un gruppo di cinque criminali squadristi, capitanati dal famigerato Amerigo Dumini, tutti al soldo del duce. Il cadavere, invece, verrà ritrovato solo il 16 agosto, dal brigadiere dei carabinieri Ovidio Caratelli, in un boschetto nei pressi di Riano, a circa 20 chilometri da Roma. Ma torniamo al giorno del rapimento. Gli squadristi avevano operato in pieno giorno, il pomeriggio del 10 giugno, sicuri della loro impunità. Matteotti era appena uscito dalla sua casa quando, sul lungo-

tevere Arnaldo da Brescia, si era reso conto che gli stavano preparando un'imboscata. Cercò di fuggire e di reagire, ma Amerigo Dumini, Amleto Poveromo, Giuseppe Viola e Albino Volpi gli furono addosso, colpendolo violentemente e caricandolo in auto, mentre diversi ragazzini e passanti osservavano

la scena senza comprenderne il senso. Le fasi del rapimento sono state ampiamente ricostruite, sia a livello giudiziario sia storico, e sappiamo che Matteotti tentò anche all'interno della macchina un'ultima disperata resistenza, fino a quando venne ucciso da due pugnalate al torace. Gli sgherri si liberarono del cadavere in piena campagna, seppellendolo sbrigativamente sotto neanche

mezzo metro di terra e tornarono subito a Roma. La notte stessa Mussolini sarebbe stato informato dal suo segretario particolare dell'avvenuto omicidio.

Da quel momento, tra carnefici e mandanti politici – fra questi il segretario amministrativo del Partito nazionale fascista Giovanni Marinelli, il capo ufficio stampa della presidenza del Consiglio Cesare Rossi, il sottosegretario Aldo Finzi e il direttore del *Corriere Italiano* Filippo Filip-





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

AFFACCIATE IN PARLAMENTO

Tribuna delle signore, vignetta dell'illustratore e caricaturista Casimiro Teja, pubblicata sul settimanale satirico torinese *Pasquino* del 10 marzo 1861.



parte a quel preludio supremo del più glorioso avvenire».

L'illustratore e caricaturista Casimiro Teja trasse spunto dall'occasione per uno dei suoi "schizzi", apparso nel settimanale satirico torinese *Pasquino* del 10 marzo, raffigurante alcune rappresentanti del gentil sesso affacciate a una sorta di moderno matroneo e scontente di vedere poco, come accadeva a teatro nei «palchi di proscenio» (la vignetta è riprodotta in *1860-1861. Torino Italia Europa*, a cura di Walter Barberis, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 2010, p. 315).

Riguardo alla posizione della donna nei primi passi del nuovo Regno, non mancavano voci dalla diversa intonazione. Lo dimostra la petizione elaborata in ambito milanese sempre nel 1861 da alcune «Cittadine Italiane». L'argomentazione contenuta nel documento (conservato in *Raccolte storiche del Comune di Milano*, Raccolta Bertarelli, Parlamento italiano. Petizioni, b. 212) è serrata. Se Dio aveva posto nell'uomo «un'irresistibile tendenza alla libertà» e se benediceva gli sforzi compiuti dalla nazione italiana per rendersi libera, fondamen-

to principale del miglioramento doveva essere «l'affermazione la più larga possibile dell'emancipazione della donna». Considerando che, nel codice asburgico fino ad allora vigente nelle province lombarde, la donna era «parificata all'uomo nella facoltà di disporre delle proprie sostanze», mentre nel codice albertino era soggetta «alla tutela maritale nell'esercizio dei diritti di proprietà», le promotrici avanzavano la richiesta che fossero estese alle donne di tutte le province i diritti riconosciuti dall'Austria alle lombarde.

Il termine emancipazione, che compare nella petizione e che era ormai in uso, non mancava di suscitare reazioni fortemente contrastanti. Già dieci anni prima, aveva sollevato obiezioni un opuscolo di un'ottantina di pagine denso di riferimenti storici, intitolato *Voto per l'emancipazione delle donne: parole di C. A.* (Milano, dai Tipografi-Editori Valentini e Comp., 1851). Con toni misurati e richiami a importanti precedenti, l'autore celato sotto le iniziali, che sembrerebbe da identificare con Alessandro Carini – nome meritevole di ulteriori indagini – proponeva di rendere giustizia alla componente femminile, aprendo interamente alla stessa l'accesso «al meritato diritto di eguaglianza civile». Alle molteplici obiezioni pervenute, egli aveva replicato in un successivo scritto (*Risposta di C. Alessandro alle diverse critiche fatte al suo voto per l'emancipazione delle donne*, Milano, Tip. di Domenico Salvi e Co., 1852). Tra le espressioni di dissenso anche il *Corriere delle dame* – che come si vedrà accanto alle rubri-



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



Nella pagina accanto, ritratto di Anna Maria Mozzoni figura di primo piano nella storia dell'emancipazione femminile nell'Italia unita. Nata nel 1837, prese posizione contro la condizione di dipendenza delle donne sancita dalla legislazione italiana.

Mozzoni, nata nel 1837 e destinata a un ruolo di primo piano nella storia dell'emancipazionismo nel nostro Paese, lanciò le parole d'ordine che avrebbero guidato il suo lungo e straordinario itinerario. I suoi riferimenti erano Giuseppe Mazzini, Salvatore Morelli, Ausonio Franchi, ma anche Charles Fourier e Henri de Saint-Simon. La stessa riconosceva il suo debito verso l'eredità illuminista e verso le «donne del progresso» che avevano affermato la capacità femminile di occuparsi di politica.

In previsione dell'ormai imminente introduzione del nuovo codice, la giovane studiosa si dedicò a conferenze pubbliche e diede alle stampe *La donna e i suoi rapporti sociali* (Milano, Tip. Sociale, 1864) e *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice civile italiano* (Milano, Tip. Sociale, 1865). Contrariamente alle richieste sue e delle sue compagne di strada, il cosiddetto codice Pisanelli, entrato in vigore nel 1865, sancì per la popolazione femminile una condizione di sostanziale dipendenza, visto che incluse agli articoli 131-135 le norme relative all'autorizzazione maritale, tra cui, all'articolo 134, il principio secondo il quale la donna non poteva «donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito».

Allargando lo sguardo alla realtà del Regno, occorre dire che le posizioni di svantaggio a livello legislativo si abbinavano a condizioni drammaticamente carenti per gran parte degli

abitanti e per la componente femminile in specie. La miseria e l'analfabetismo che affliggevano le masse erano mali che pesavano in misura particolare sulle donne. In un panorama di difficoltà condivise, esse erano escluse in notevole percentuale dall'istruzione, erano vittime di rapporti familiari spesso oppressivi e costrette a lavori gravosi per contribuire a una stentata sopravvivenza domestica.

Sul piano più generale del confronto delle idee, contro un emancipazionismo considerato inopportuno e lontano dai più profondi e ammirati ideali di femminilità, non mancavano convinte adesioni alle scelte compiute a livello legislativo. Erano specchio della diffusa mentalità che delle donne esaltava la vocazione sentimentale e materna, il ruolo nell'ambito della famiglia, la signoria degli affetti e dei valori privati, in quanto preziosa integrazione della sfera pubblica, che doveva restare di esclusiva pertinenza maschile.

La contrapposizione di linee ebbe di nuovo un'eco editoriale, in prese di posizione che videro in prima fila Anna Maria Mozzoni. Una autrice schierata contro le novità e a difesa delle tradizioni, Elvira Ostacchini, pubblicò *Un caos di pensieri sopra le donne e per le donne* (Milano, Tip. Guglielmini, 1866), farraginoso testo pieno di citazioni varie e disorganizzate, cui nello stesso anno si oppose la *Risposta di Anna Maria Mozzoni all'Opuscolo della Signora Elvira Ostacchini*, uscita come supplemento a *La voce delle donne* del 15 maggio 1866. Un autore presente sulla scena napoletana, Giuseppe

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 sopravvivessero 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.



UN MERCATO DIVERSIFICATO

Nella pagina accanto, litografia raffigurante *Reggimenti di cavalleria dell'Esercito italiano*, Milano, Fratelli Tensi Editori.
Qui sotto, *Milano a colpo d'occhio*, litografia dei Fratelli Tensi, 1865 circa.



Dall'unione con Maddalena Guglianetti (1812-1894) nacquero Giovan Battista (1833-1876), Francesco (1837-1916), Alberto (1841-1879), Catterina (1848-1922) e Vittoria (1855-?). Il primogenito, compiuti i 7 anni, venne mandato da uno zio in Germania, gli altri due ragazzi seguirono il padre a Milano; le figlie, invece, con molta probabilità, vissero a lungo in Piemonte. Francesco e Alberto frequentarono l'Accademia di Brera. Mentre del primo i registri dell'istituto riportano solo la data di ammissione al corso di Ornato (il 13 marzo 1851 a 13 anni), del secondo è possibile ricostruire la carriera scolastica dal 1855 al 1862. Alberto, evidentemente più dotato del fratello, seguì le lezioni

di Elementi di figura, Architettura e nudo e di Pittura di fiori, cattedra tenuta da Luigi Ambrogio Scrosati. Nel 1857 vinse persino un premio assegnato dalla Scuola degli ornamenti.

Il nome Tensi è riportato per la prima volta dalla *Guida di Milano*, nella sezione *Litografie*, nel 1865. Nello specifico l'attività è attribuita ad Alberto che aveva affiancato il padre, dopo che questi, chiusa forse nel 1861 la società di preziosi, aveva comperato un torchio. Ai due si era infine unito Francesco una volta abbandonate l'ac-

cademia e la vita militare, abbracciata dal 1858 al 1867, dalla quale si congedò con il grado di furiere maggiore, non senza aver guadagnato una medaglia al valore.

Sebbene già dai primi anni Sessanta comparissero sul mercato pubblicazioni a nome Fratelli Tensi, solo il 15 giugno 1867 i due si riorganizzarono amministrativamente intestando l'opificio a entrambi. La tipolitografia divenne una società in nome collettivo nel 1877.

Come accennato la Fratelli Tensi focalizzò la produzione nell'allora, tutto sommato, recente campo della litografia, una stampa chimico-fisica a incisione che permette di creare ottime immagini a un costo contenuto. Tale procedi-



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-

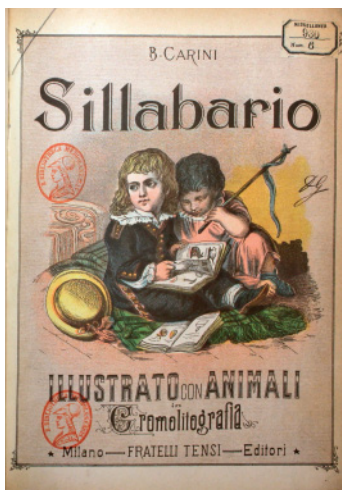


tolieri, alfabetieri, carte geografiche). L'imprenditoria, dunque, si trovò di fronte a un campo ancora poco, o per niente, battuto: quello del "mercato scolastico". L'editoria di settore divenne, perciò, uno dei cardini dell'industria libraria.

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

EDITORIA SCOLASTICA E CARTOLINE ILLUSTRATE

Nella pagina accanto, le copertine di tre volumi della "Biblioteca educativa illustrata": *Ai bagni*, *Sillabario illustrato con animali in cromolitografia* e *Tra i fiori* (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense), editi tra il 1890 e il 1894. Qui sotto, *Ricordo di Roma. Forte Sant'Angelo* e *Palazzo Reale al Quirinale*, 1890 circa.



Forte S' Angelo



Palazzo Reale al Quirinale

aspirazioni della prima età mentre ne educa la mente e il cuore, li incita al bene con racconti storici e morali».

I volumetti, come da tradizione, non sono datati, ma si possono collocare tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Non compaiono nemmeno i nomi degli autori (l'importante era il contenuto) se non nei casi eccezionali di Edvige Salvi (1858-1937), prolifica scrittrice per ragazzi, qui presente con il citato in precedenza *Tra i fiori*; il già nominato Pasquale Fornari, che partecipò con *La storia romana* e *La storia naturale* (entrambi pubblicati in tre volumi nel 1892) inseriti nella collana, ma come "fuori serie"; lo sconosciuto professor B. Carini, che stilò il *Sillabario illustrato con animali, anche esotici*.

Neppure i disegnatori ebbero visibilità se non siglando genericamente qualche tavola. Fa eccezione Alfredo Vaccari autore di *Da Romolo ad Appio Claudio*, opera inclusa in *La storia romana esposta in quadri cromolitografici ai fanciulli* (1892). Vaccari studiò all'Accademia

di Brera ed è considerato uno dei migliori illustratori di soggetti animali. Fu una firma di punta di Salani.

Tensi affiancò alla *Biblioteca* una serie di «giochi istruttivi e dilettevoli» che rispondevano alle teorie pedagogiche, allora molto apprezzate, del tedesco Friedrich Fröbel (1782-1852) per il quale il gioco era un'attività basilare per lo sviluppo cognitivo del bambino. Il gioco, affinché raggiungesse lo scopo prefissato, doveva essere praticato collettivamente nei giardini d'infanzia e doveva utilizzare specifiche figure solide come palle, sfere, cubi, prismi. Ecco, dunque, che in catalogo comparvero l'*Alfabetiere mobile con leggio per gli esercizi di sillabazione e numerazione con 400 lettere majuscole e minuscole, numeri, segni di punteggiatura e di accentazione completamente*, l'*ABICI con cubi*, il *Domino serpente*, e così via.

Non mancarono, comunque, i classici giochi dell'oca, tombole, vari tipi di domino, puzzle geografici, ecc. Un altro filone intrapreso



dell'editore di Campello, nell'ambito della didattica, fu quello dedicato agli «studi elementari per il 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

Ars & Labor

CENT. 50 ESTERO 75 MUSICA E MUSICISTI
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
DIRETTORE: GIULIO RICORDI

G. RICORDI & C.
EDITORI

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-

FRA RITRATTO E CARICATURA

Qui sotto, *Autoritratto* di Walter Molino e la copertina di *Grand Hôtel* del 29 agosto 1959 con una sua illustrazione. La rivista riscontrò un grande successo soprattutto tra le giovani lettrici.



bertina (basti pensare alla testata) sia nei fotogrammi pubblicati all'interno, che uscivano anche in volume riscontrando grande successo tra le giovani lettrici, le quali spesso scrivevano al Maestro per consigli e autografi, in parte conservati nell'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Ma in cosa consiste l'archivio di un illustratore? Non solo e non tanto nei disegni originali delle sue opere – in quanto spesso queste venivano lasciate al committente – bensì in tutto il materiale di lavorazione che sta attorno a esse: i disegni degli esordi, gli schizzi che mostrano le idee germinali di una copertina, ma soprattutto tanti scampoli di carta su cui Molino non smette di imprimere il proprio segno, sommando macchie di colore che si fanno figura, una continua esercitazione di tratto e tonalità che diventa immagine. L'archivio permette dunque uno sguardo più intimo, capace di rivelare gli aspetti meno noti – facendo per esempio riemergere riviste poco ricordate come *Spettacolo*, *Tutto* e *Gong* – ma anche tanti materiali di lavorazione: uno schizzo, una prova colore, oltre a molte lettere dei lettori che a diverso titolo gli scrivono per suggerirgli qualche scena o notizia piccante, per

chiedere un autografo e una caricatura; oppure dell'insegnante di scuola che espone in classe le copertine per discutere le notizie più importanti d'attualità, o del pignolo appassionato di divise militari che corregge colori e dettagli di una tavola.

L'archivio

L'archivio Walter Molino, acquisito da Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori alla fine del 2013, è costituito da materiali di diversa tipologia prodotti e raccolti dall'illustratore nello





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

ZORRO DELLA METROPOLI



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



Nella pagina accanto, ritratto fotografico di Giorgio Manganelli a Roma nel 1973 (per gentile concessione di Mimmo Frassinetti). Qui sotto, alcune fotografie di famiglia che ritraggono Manganelli da bambino e da militare intento alla lettura (per gentile concessione di Lietta Manganelli).



ma poi i libri trabordarono e finiva che davanti a una fila si trovavano più libri sdraiati, in piedi, inclinati; più i libri sulle sedie, sulle poltrone e in terra! Aveva delle scaffalature anche in bagno». Tralasciando la fatale tracimazione dei libri – malanno che colpisce ogni bibliofilo – Manganelli ebbe dunque scaffalature studiate per porre i libri in fila unica. Per quanto costoso (in termini di falegnameria), è un desiderio che in molti coltiviamo: scaffalature siffatte permettono

Discorso dell'ombra e dello stemma (Milano, Rizzoli, 1982).

Ci soccorre subito un fatto: quando Ebe Flamini donò a Pavia la biblioteca dello scrittore volle cedere anche le scaffalature in noce, e poiché la forma degli scaffali è uno degli elementi che svelano la bibliofilia di un autore, mi sono chiesto se contenessero i libri in doppia fila o no, se l'altezza degli scaffali fosse stata studiata per disporvi collane omogenee oppure libri di vario formato. A tal fine ho scritto (in data 22 settembre 2022) alla figlia di Giorgio, Amelia Manganelli detta Lietta: «Una domanda: le scaffalature in legno del Manga, quelle donate all'Archivio di Pavia, erano pensate per accogliere due file di libri (una avanti e una dietro)? oppure erano scaffali idonei a una fila unica di libri? Perdona la sciocca domanda, ma la forma degli scaffali dice molte cose sulla bibliofilia delle persone». La risposta di Lietta fu a stretto giro: «Gli scaffali del Manga erano nati per una sola fila di libri,

di disporre della totalità dei propri libri vagando con ampio sguardo sulle pareti di casa.

Ora, al cospetto di un uomo che convive con migliaia di libri la prima questione da risolvere è: fu egli bibliofilo o anche bibliomane? Partiamo dalle definizioni di base, suggerite dagli etimi greci: la *bibliofilia* è l'amore del libro in quanto oggetto, la *bibliomania* l'ossessione dell'accumulo. Ecco: Manganelli sembra avere le stimate del bibliofilo. Sedotto dal libro di Helene Hanff *84 Charing Cross Road* – il carteggio che l'autrice tenne con la libreria londinese Marks and Co. – ne trasse la recensione *Amore in corpo 11* apparsa su *Il Messaggero* del 25 marzo 1988. Vi leggiamo, in amabile prosa, una descrizione perfetta del sentimento bibliofilo: «So di essere stato sedotto da questo libro, non molto diversamente da quelle fanciulle che si lasciano sedurre da virulenti romanzi d'amore. Ma questo non è un virulento romanzo, è tutt'altra cosa. No, non mi lascerò ingannare da me stesse».



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



ATTRAZIONE FATALE

Copertina del volume *Discorso dell'ombra e dello stemma* nel quale Manganelli descrive la sensazione "elettrica" dell'acquisto dei libri.

opera, dove ci s'imbatte in un concetto tipico della bibliofilia: sentire che un libro posseduto è come se fosse stato letto. Ecco cosa ne scrive: «Ho già

detto che, a mio avviso, comprare libri è attività diversa ma non meno nobile del leggere; e sostanzialmente ad essa imparentata, giacché il lettore è nel meglio del suo furore quando ha per le mani libro che sia suo, e comunque il lettore deve esser convinto che il solido in forma di libro contiene forze magiche, demoniche, aspre. Una biblioteca è un deposito di strumenti, matracchi e ampolle, per evocare animali del fondo, bandiere d'abisso, aromi di ascelle angeliche. Chi compra un libro ne ha assimilato già una parte di mana, e non esigua» (ivi, p. 103).

La definizione dell'acquisto di libri come nobile attività, l'identificazione nel libro di un agglomerato di forze magiche, sembra escludere Manganelli dal nosocomio dei bibliomani. E tuttavia un cenno specifico appare proprio nel citato articolo *Amore in corpo II* quando, discorrendo delle librerie dell'usato, Manganelli le definisce «le più amabili istituzioni per chi è affetto da mania libresco». Ecco spuntare la "mania" che, riferita ai libri, diventa appunto bibliomania. E qualche capriccio bibliomaniaco, ancorché in modesta quantità, Manganelli l'ebbe: quando lavorò su *Pinocchio* si procurò decine di edizioni del famoso romanzo; del *Morgan-*

te di Pulci – opera di cui ammirava la squisita inutilità – aveva accumulato vari esemplari. Per il *Decameron* certificò perfino la diversificazione di esemplari tipica del bibliomane: «Di uno stesso libro acquisto diverse edizioni, con l'idea che quel libro debbo adoperarlo in molti modi anche per fregiarlo e sfregiarlo di segni. Ho tre *Decameron*, uno dei quali deputato a esser letto con odio et studio, matite e graffi. E non sarà il più umile, ma quello che avrà rilegata carnagione rosa e soda. Un librone da contadini, una zuppa di fagioli, una frittata con le patate. Ci sono libri che si possono leggere solo al tavolo, sfogliando le pagine di carta sottiletta e bella con mano divota e astratta; eh, no. A questi libri cui si dà del lei accompagnano i medesimi testi in edizione da leggere a letto, con la matita in mano e il vocabolario non troppo lontano» (ivi, pp. 86-87).

Infine, una dichiarazione che attiene all'ossessionato appare nel pezzo *Cataloghi*: «Qualcuno ha scritto che la cultura comincia dalla lettura dei cataloghi dei libri; assolutamente esatto» (*Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 155). Leggere cataloghi, spulciare schede e inventari: chi lo fa soggiace a un *topos* tipico del bibliomane, e Manganelli lo fece. Siamo anche convinti che avrebbe assunto come insolente l'attestato di "bibliofilo". Un'esistenza come la sua – quella di un uomo che visse immerso tra libri e carte – reclama la presenza di una sfumatura, anche tenue, di bibliomania.

Antonio Castronuovo

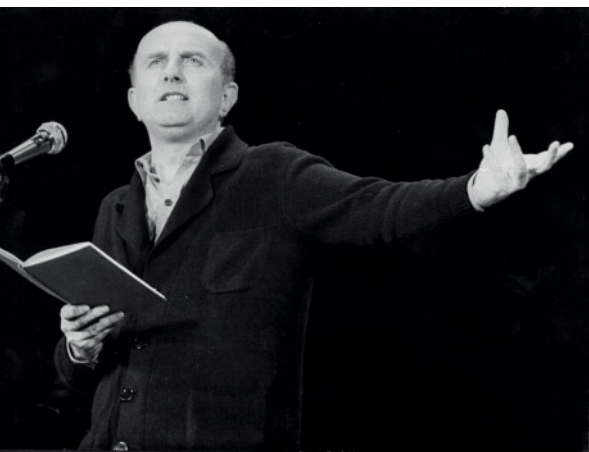


L'ARCHIVIO DI GIOVANNI TESTORI TRA TEATRO,
ARTE E LETTERATURA

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.

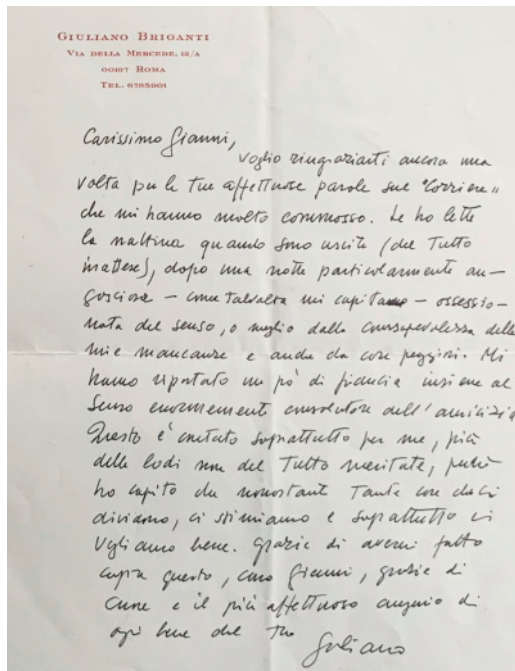
5.2 Riproduzioni fotografiche di opere d'arte studiate da Giovanni Testori: la serie contiene fotografie di opere d'arte studiate da Giovanni

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.





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

Nella pagina accanto, lettera di ringraziamenti di Giuliano Briganti a Giovanni Testori per una recensione sul *Corriere della Sera*, Roma 12 marzo 1990.

Qui sotto, Testori al Politecnico per una conferenza su *Il disagio della civiltà*, 15 novembre 1982.



Enturismo, Costa, PG Foto Studio s.r.l., Olympia, Foto Molino, Foto Felici.

Scatola 5. Teatro (1960-1988): fotografie di messe in scena di diversi spettacoli tra i quali *L'Arialda* con Paolo Stoppa e Rina Morelli, *La Maria Brasca* con Franca Valeri, *L'Amleto* con Franco Parenti, *Macbetto* con Franco Parenti, *Erodiade* con Adriana Innocenti, *In Exitu* con Franco Branciaroli, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. La serie comprende anche un album con stampe fotografiche in bianco e nero che ritraggono la messa in scena dello spettacolo *Maria Brasca* con Franca Valeri del 1960. Alcune fotografie presentano sul verso note manoscritte e il timbro del fotografo: Valerio Soffientini, Bruno Parodi, Tazio Secchiaroli, Bosio, Ledino Pozzetti, Carla Cerati.

Scatola 6. Servizio fotografico Giorgio Soavi (febbraio 1972) ambientato nello studio di Giovanni Testori di via Brera 8.

La ricchezza dell'Archivio Giovanni Testori è stata, dunque, riordinata in un meticoloso lavoro di analisi e catalogazione; anche se, come

ha scritto Davide Dall'Ombra, nella prefazione alla sua *Bibliografia*, «niente era più lontano dalla sensibilità testoriana dell'idea di ordine e, men che meno, della conservazione». Tuttavia, il lavoro che da anni viene compiuto sull'archivio di Testori permetterà di comprenderne l'attività in modo decisamente nuovo, facendo luce tra l'altro, sui suoi esordi e sulla produzione affidata a scritti, lettere, fotografie, disegni, appunti, meno noti e sorprendenti per numero e per qualità. Materiali eterogenei, spesso frammentari che accumulandosi vengono riutilizzati nell'officina creativa dell'autore e analizzati in un contesto più ampio possono fornirci elementi sul rapporto che l'autore intrattiene con la scrittura. Come scrive Davide Dall'Ombra: «Certamente studenti e studiosi, appassionati e addetti ai lavori, troveranno infinite possibilità di scoperta e sorpresa. La quantità dei temi trattati e l'eterogeneità dei campi di interesse daranno possibilità di consultazione pressoché illimitate e le menti più allenare scoveranno certamente connessioni, coincidenze destinate ad aprire altre ricerche e aggiustamenti critici, non unicamente legati all'opera testoriana. La carica potenziale è altissima e i cortocircuiti intellettivi, tanto inevitabili quanto fecondi, attraverseranno l'opera di Testori in tutte le direzioni cronologiche o tematiche, chiarificando moltissimi episodi chiave nella storia culturale sociale del Novecento».

Maria Canella 

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 multitud* 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 multitud*, 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



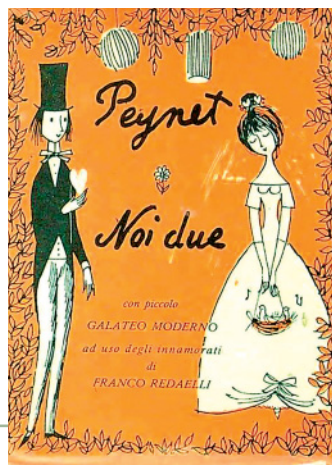
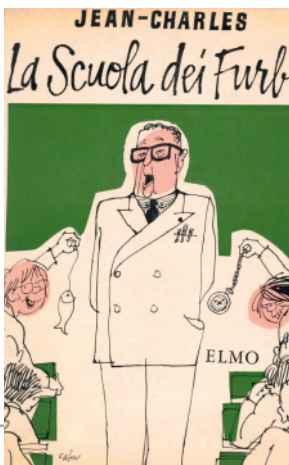
Comprarono la casa per le vacanze a Borghetto Santo Spirito nel medesimo palazzo e al primogenito di Russano venne dato lo stesso nome di Cerati, Roberto.

“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



Il 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 oscure 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.



LA MACCHINA DELL'ORRORE

Nella pagina accanto, copertina dei *Racconti* di Kafka editi da Feltrinelli. Qui sotto, una scena del film tratto dal libro *I turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil.

Nel *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini, malgrado la storia narrata sia orribile, il coinvolgimento dello spettatore è limitato dall'inattendibilità della rappresentazione. I personaggi sono simboli, quasi macchiette, imbevute di grottesco. Anche la recitazione è meccanica, in ossequio alle procedure meccaniche dell'originale sadiano, che costituiscono una specie di macchina dell'orrore, simile in fondo a quella proposta da Franz Kafka nel racconto *Nella colonia penale*, in cui il condannato si sottopone senza ribellarsi all'esecuzione della pena. Il divertimento, privo di anima, è anch'esso meccanico nel film, come evidenziato dalle risate innaturali e dalle barzellette banali e prive di originalità, cui non si può rispondere che con una risata forzata e quasi imposta.

La sacralità dell'azione, che diventa sacrificio umano di una setta sanguinaria, si esprime attraverso una simbologia pesante e ostentata. Il travestimento rituale dei sacerdoti depravati,



l'immagine sacra ai cui piedi giace il corpo della ragazza sgozzata, i drappi rosso sangue, il grave e ossessivo *décor* che appare in alcune parti del film, sembrano definire le modalità in cui l'oppressione del potere si manifesta, impadronendosi della dimensione del sacro e usandola per il suo ultimo fine, che è l'infinito godimento dei dominatori.

In fondo avviene sempre così nella storia. Un gruppo di capi, di esseri superiori, quasi immuni dalle malattie e dalle disgrazie che affliggono la comune umanità, domina, senza reale opposizione, il gregge indifeso dei sudditi, tenuti a debita distanza e privi di qualunque potere, se non quello, fasullo, del consenso, a sua volta manovrato e garantito dalle strutture gestite dagli uomini-dei, la cui virtù, in senso machiaveliano, può soccombere solo al caso, la fortuna, quella che abbandonò nel momento decisivo il duca Valentino.

Pasolini, nell'affrontare il nuovo mondo che subentra alla durezza del passato, rimane però un *laudator temporis acti*: vede solo gli aspetti negativi della società in cui gli era capitato di vivere, mentre idealizza il mondo edenico della civiltà contadina che ha preceduto la nostra realtà consumistica. Vedremo questo atteggiamento in gran parte della sua produzione artistica.

Lo stesso orrore è visto attraverso strumenti del passato, quale il testo di un illuminista estremista, Sade; l'ambientazione è quella di un periodo oscuro, ma ormai concluso, quello del fascismo repubblicano. La stessa tecnologia (il cucchia-



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.

NARRAZIONI DISTURBANTI

Qui sotto, le locandine delle recenti produzioni cinematografiche

The girl next door (2007) e *Martyrs* (2008).



Differenza fondamentale tra l'universo kafkiano e la struttura sadiana è che Kafka fa riferimento a una realtà e a un principio, la Legge, che trascende l'uomo e che si configura come valore supremo, sebbene incomprensibile agli uomini; mentre in Sade la norma libertinista nasce come trasgressione deliberata di una legge comunemente accettata, rovesciando ogni principio generale che costituisca un limite all'assoluto arbitrio e alle pulsioni che provocano il godimento. Tra gli alunni di Sade, lontani continuatori che ne ripropongono aspetti e caratteristiche, vi è senza dubbio Octave Mirbeau, con il suo *Il giardino dei supplizi*. In questo libro, che si apre con pagine che potrebbero essere a buon diritto definite un testo satirico e di critica storica e sociale, come del resto potrebbe essere interpretato in certa misura il corpus sadiano, appare la mescolanza tra voluttà e dolore, esasperazione ed estremizzazione della sessualità, in modo più raffinato e moderno di come apparisse nel precursore settecentesco.

Tra gli autori presumibilmente influenzati da

Sade, si possono scoprire anche scrittori inospettabili come Mark Twain. I due racconti paralleli *Storia del ragazzino cattivo* e *Storia del ragazzino buono* sembrano riproporre, in un contesto che a fatica si può qualificare come umoristico, le esperienze paradossali di Justine e Juliette. Non si può non citare *I demoni* di Dostoevskij, in cui si fa cenno di una società segreta di Pietroburgo in cui gli esponenti «si abbandonavano ad una sensualità bestiale» e adescavano e corrompevano dei bambini. Sono probabilmente derivate da Sade anche le scene di violenza in *I turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil. Infiniti esempi si potrebbero ricordare in cui l'orrore della violenza e il suo diabolico fascino hanno dilagato, sulle orme di una cultura del demoniaco e del perverso, di cui Sade è stato uno dei più efficaci esponenti e di cui Pasolini è stato uno dei più fedeli e significativi traspositori.

Quello che risulta costante è il favore con cui storie e immagini di crudeltà e disumana violenza sono accolte dal pubblico. Viene quasi da chiedersi se molte storie di martiri e lo stesso racconto evangelico della passione di Cristo non rientrino in fondo tra queste narrazioni, capaci di suscitare il morboso interesse di un pubblico che non accetterebbe di buon grado di leggere o ascoltare nessun tipo di contenuti disgustosi e disturbanti, ma che assume e interiorizza qualsiasi orrore, purché presentato come sacro.

Guido Mura



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

Nella pagina accanto, il cartello presso l'attraversamento del Po e il bassorilievo raffigurante un pellegrino, particolare della colonna medioevale di Calendasco. Qui sotto, Giangiacomo Schiavi (a sinistra) e Lanfranco Vaccari (a destra), promotori dell'iniziativa la Valle dei libri, insieme a Orazio Zanardi Landi e agli artisti Simona e Lorenzo Perrone.

anonime e tutte uguali che svuotavano i centri delle piccole città. Rappresentavano una distopia da combattere, un mondo nuovo da evitare. I libri d'occasione, decise Booth, potevano rappresentare un pugno nello stomaco del capitalismo dominato dalle grandi aziende. Risulta perlomeno dubbio che siano serviti allo scopo. Hanno tuttavia creato un modello, quello dei «villaggi del libro», che si è diffuso in una quarantina di borghi, in una ventina di Paesi, su quattro continenti. Hanno rigenerato, sulla base di un'offerta originale, posti destinati a rimanere dimenticati, sollecitando interessi peculiari e rimettendoli così sulle carte geografiche. Era un'impresa possibile solo a un visionario un po' folle, appariscente e divertente, strava-

gante e immaginifico. A un certo punto la sua principale libreria, Richard Booth's Bookstore, ospitava 1.100.000 titoli e occupava 15 chilometri di scaffali: tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, il Guinness Book of Records la elencava come «la più grande libreria d'occasione del mondo». Purtroppo, però, fra le virtù di Booth non c'era quella di fare affari. Come ha scritto nella sua autobiografia, *Il mio regno di libri*, «ho ereditato una fortuna, ne ho fatte due e ne ho perse quattro». Nel migliore dei casi, si dimenticava di pagare i creditori. Nel peggiore, tentava di coprire i debiti con assegni scoperti. Nel 2004, quando venne insignito dell'Ordine dell'Impero Britannico per i suoi meriti nella promozione del turismo, era ormai proprietario di una sola libreria. Finì per cedere anche quella. Si ritirò in un negozietto di souvenir, dove vendeva la sua paccottiglia regale: passaporti, banconote stampate su carta di riso, bandiere, cd con l'inno nazionale. Ma quando morì, nel 2019, a ottant'anni, il suo lascito era incommensurabile. Anche se sono passate da più di trenta a una ventina, le librerie della sua catena attirano oltre 200.000 visitatori l'anno. Altri 300.000 vengono per il Festival di letteratura e arti, dove per 11 giorni, tra la fine di maggio e l'inizio

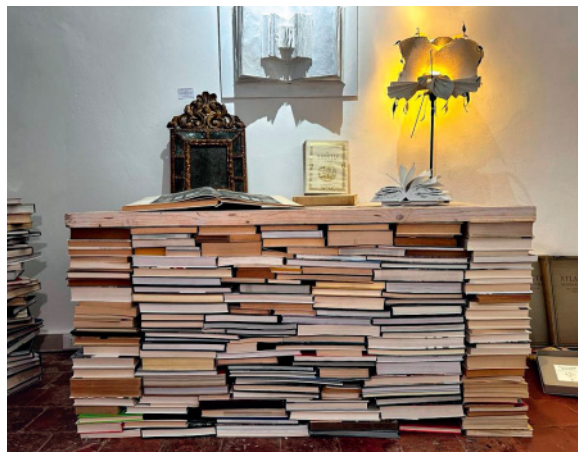




di giugno, sono in cartellone 650 eventi con protagonisti circa 500 fra scrittori e artisti. Una cittadina-mercato, su un confine fittizio da quasi 750 anni, non solo è stata strappata al declino ma è diventata uno dei più vibranti centri culturali della Gran Bretagna. E, ancora di più, è un esempio 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

PreText Note



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