

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

NUMERO 24 - OTTOBRE 2024

PreText

LA SCUOLA CHE REINVENTÒ IL LIBRO

MEZZO MILLENNIO DOPO GUTENBERG
IN GERMANIA SI RINNOVAVA LA STAMPA

JULY - SEPTEMBER
BAUHAUS
1923

PreText

NUMERO 24 - OTTOBRE 2024

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

PreText n. 24 – Ottobre 2024

Direttore responsabile
Direttore scientifico

Pier Luigi Vercesi
Ada Gigli Marchetti

Coordinamento editoriale
Editing e ricerca iconografica

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 disponibile in libreria e online

PreText è scaricabile in PDF dal sito:
www.ilscmilano.it

ISBN 9791281313170

In copertina, Manifesto originale astratto in stile Bauhaus (CallahanLounge / Depositphotos.com)

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

IL LUNGO CAMMINO DELLE IDEE
DA GUTENBERG ALL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE

UN LECITO DUBBIO

IL PASSAGGIO DALL'ERA ANALOGICA A QUELLA DIGITALE HA INNESCATO UN INTENSO DIBATTITO SUL FUTURO DEI LIBRI E SOPRATTUTTO DEL PENSIERO CHE QUESTI CONTENGONO. ALLA FINE È PREVALSO L'OTTIMISMO. ORA PERÒ CI SI È SPINTI OLTRE, DELEGANDO ALLA MACCHINA FUNZIONI CHE RISCHIANO DI STRAVOLGERE LA REALTÀ

di ADA GIGLI MARCHETTI e PIER LUIGI VERCESI

I

n quel laboratorio della modernità che fu il Bauhaus si compì anche una rivoluzione in campo tipografico. Fu un innesto estetico che rese più agevole la fruizione del libro soprattutto nei Paesi in cui il carattere gotico si frapponeva a un'agevole

lettura. Ma i cambiamenti non si limitarono a questo, il Bauhaus incise sulle spaziature, sulle interlinee, sul rigore delle copertine: da allora la progettazione del libro imboccò strade nuove, più nitide, più funzionali.

Fu questa una tappa importante nella storia pluricentenaria del libro a stampa cominciata, come nel caso del Bauhaus, in terra tedesca. Quella di Gutenberg venne felicemente definita "rivoluzione inavvertita" perché senza il ricorso ad azioni violente contribuì a mutare il corso della storia. L'allargamento della circolazione delle idee a fasce sempre più ampie della popolazione fu concausa delle guerre di religione cinque-seicentesche, ma poi anche dei Lumi settecenteschi, della nascita dell'opinione pubblica, dell'informazione e dell'affermazione in Occidente di

quel sistema politico ricco di pecche ma al tempo stesso ancora senza ricalzo migliore che è la democrazia. Quando dall'era analogica si è passati d'un soffio – se si paragona alle evoluzioni precedenti – a quella digitale, il dibattito sul destino del libro è divampato veemente, ma la conclusione quasi unanime è stata di apertura e fiducia: non è importante il mezzo con il quale viaggiano le

LA DEMOCRAZIA, CONQUISTA DEL MONDO OCCIDENTALE, SOPRAVVIVERÀ ALLE NUOVE FRONTIERE TECNOLOGICHE?

idee ma le idee stesse. Però non si erano fatti i conti con l'inarrestabile capacità umana di gettare il cuore oltre l'ostacolo e l'affacciarsi all'orizzonte dell'intelligenza artificiale. In molti campi è sicuramente una conquista di immensa portata. Ma lo sarà anche per il futuro del pensiero umano? Potremmo dire di sì se fossimo certi del suo uso a vantaggio della comunità. Ma l'esperienza – ci sia concesso – insinua in tutti noi più di un dubbio.

SOMMARIO

PreText n. 24 – Ottobre 2024



8 / Paolo Costa

Le forme della memoria

EDITORI

16 / Angelo Foletto

La musica nell'anima, la stampa nel cuore

24 / Irene Piazzoni

Piccoli libri per grandi battaglie

30 / Oliviero Ponte di Pino

Sigla leggendaria

36 / Maria Canella

C'era una volta il libro parlante

42 / Marco Bosonetto

Una bugia profetica

GIORNALISMO

52 / Salvatore Carrubba

La scommessa di Locatelli

58 / Luigi Ganapini

Il «caporedattore» Mussolini

66 / Per una rinascita democratica del Paese

74 / Alberto Toscano

La libertà tradita

84 / Claudio Minoliti

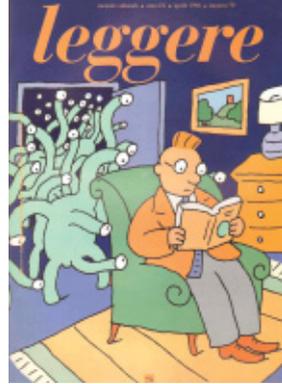
Un quotidiano tra Scilla e Cariddi

98 / Maria Canella

La sfida di leggere

106 / Salvatore Giannella

Lo sgarbo di Musatti



LETTURA

122 / Nicola-Matteo Munari
Abecedario Bauhaus

132 / Fernando Venturini
«Come se tu mi avessi reso l'animo leggero»

140 / Elena Puccinelli
Da Parco Lambro alla Scala

146 / Simona Pezzano
Ritratti scomodi



LA BIBLIOTECA DI ABY WARBURG

LE FORME DELLA MEMORIA

A LONDRA DA QUASI UN SECOLO
DOPO LA FUGA DALLA GERMANIA NAZISTA,
È UNO SPAZIO INTERDISCIPLINARE
PER LO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE
E DELLE IDEE ORA COMPLETAMENTE
RINNOVATO DOPO DUE ANNI DI LAVORI

di PAOLO COSTA

A chi varca la soglia del Warburg Institute di Londra, che oggi ha la sua sede nel cuore del quartiere di Bloomsbury, non può sfuggire l'emblema scolpito nella pietra sopra la porta principale dell'edificio. Il disegno riproduce il tetragramma *De responsione mundi et astrorum ordinatione*, tratto dall'incisione che impreziosisce un incunabolo del 1472 contenente il *De natura rerum* di Isidoro di Siviglia. Si tratta di un'edizione stampata ad Augusta per i tipi di Günther Zainer, basata

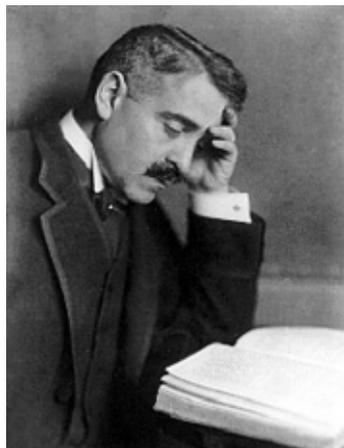
su un manoscritto della fine dell'VIII secolo e oggi conservata alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. Il disegno accompagna una citazione dell'*Hexameron* di Sant'Ambragio, che descrive l'interrelazione dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) con le loro qualità opposte (caldo, freddo, umido, secco). Il tetragramma aggiunge le quattro stagioni dell'anno e i quattro umori dell'uomo per completare l'immagine delle armonie cosmiche, secondo una dottrina che risale alla fisiologia ippocratica.



Square. Oltre la soglia dell'edificio, sormontata dal tetragramma di Isidoro di Siviglia, al visitatore si offre oggi un'esperienza inedita. Dal 2024, dopo più di due anni di lavori, l'Istituto e la sua straordinaria biblioteca hanno infatti una casa completamente rinnovata. Il palazzo, che nei suoi interni ha subito un profondo restauro strutturale e funzionale, fu progettato dagli architetti Adams, Holden e Pearson e completato nel 1958. Per la verità la tradizione attribuisce erroneamente la paternità dell'edificio, che si presenta all'esterno con un aspetto alquanto anonimo, a un altro e più famoso architetto modernista, Charles Holden, al quale Londra deve numerose stazioni della metropolitana, oltre a un certo numero di edifici pubblici, ospedali, memoriali e cimiteri.

La ristrutturazione del Warburg Institute è stata affidata allo studio londinese Haworth Tompkins, che ha lavorato per mantenere il carattere dell'edificio e, allo stesso tempo, per renderne

i servizi più funzionali e accessibili. I lavori hanno riguardato il 70% della superficie interna del palazzo, cui è stata aggiunta un'estensione a due piani nel cortile. Il tetto dell'edificio è stato sostituito, mentre un nuovo sistema di riscaldamento è stato messo in opera. Gli architetti di Haworth Tompkins hanno cercato di collegare il loro intervento al carattere della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, ossia la sede originaria di Amburgo, oggi conosciuta come Warburg Haus. In particolare è stata recuperata la forma ellittica della famosa sala di lettura della Warburg Bibliothek, il cui disegno rispondeva a una serie di principi che lo studioso tedesco considerava fondamentali. L'ellisse, senza angoli e con linee curve, suggerisce un flusso continuo di idee e conoscenze, riflettendo il modo in cui Warburg vedeva la cultura: un insieme interconnesso di elementi. Inoltre la forma ellittica permetteva di disporre i libri facilitando l'interazione tra le diverse





lazione comparativa con le altre e con il tema centrale della collezione, ovvero la sopravvivenza dell'Antico.

A ciascuno dei macro-soggetti corrisponde un piano della biblioteca, per cui possiamo dire che tale ordine è anche un'architettura. Warburg era ossessionato dal layout dell'edificio destinato a ospitare i suoi libri, al punto che entrò spesso in conflitto con gli architetti incaricati di occuparsene. Lo stesso Warburg soffrì di una grave crisi nervosa che culminò in un esaurimento psicologico e lo portò a essere internato in una clinica psichiatrica a Kreuzlingen, in Svizzera, sotto la cura del celebre psichiatra Ludwig Binswanger. Il tormento per l'ordine e la classificazione dei materiali nella sua biblioteca può essere visto sia come un ri-

flesso della sua condizione mentale sia come una strategia per mantenere un senso di controllo e stabilità di fronte al caos percepito dalla sua mente.

Alla base del sistema di classificazione ideato da Warburg ci sono le segnature che identificano il macro-soggetto, il paese e la suddivisione relativa (per esempio: Immagine – Italia – Pittura). Questo approccio rende la classificazione indipendente rispetto alla collocazione dei libri sugli scaffali. Inoltre copre l'intera gamma del patrimonio librario presente e futuro, per cui non deve essere modificato in funzione della crescita della collezione. Indipendentemente dalle segnature, il lettore deve essere attirato dalla collocazione dei libri, ossia dal peculiare modo di guardare le cose offerto dalla biblioteca: «[a] way of looking at things» scrive infatti Gertrud Bing (*The Warburg Institute*, in *The Library Association Record*, n. 4/8, 1934, pp. 262-266).

La disposizione definita nella biblioteca originaria di Amburgo si riflette in quella londinese. La prima area, corrispondente al primo piano dell'edificio, è relativa all'immagine. Vi sono conservati i materiali legati alle arti visive, come la pittura, la scultura, l'iconografia e la fotografia. Nell'impostazione metodologica di Warburg le immagini sono fondamentali per comprendere la storia culturale e la mente umana. Esse non agiscono solo in quanto rappresentazioni estetiche, ma anche come portatrici di simboli e significati profondi che riflettono le credenze, i miti e le emozioni di una cultura. In questo senso, War-

Nella pagina accanto, la sala di lettura ellittica della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

Qui sotto, un pannello della tavola 39 del Bilderatlas *Mnemosyne*, dove Aby Warburg cercò di assemblare immagini secondo temi invece che per periodo, artista o simili.

burg era interessato alla persistenza di simboli e immagini nell'arte e nell'architettura europee.

Non si insisterà mai abbastanza sulla profonda differenza fra la prospettiva di Warburg e la concettualizzazione del simbolo elaborata nell'ambito dell'estetica romantica. Il romanticismo vede nel simbolo l'espressione della soggettività e dell'ispirazione individuale. Il simbolo è un mezzo attraverso il quale l'artista comunica sentimenti profondi e intuizioni trascendenti. Viceversa, Warburg considera i simboli come tracce storiche che riflettono le esperienze, le credenze e i traumi delle società attraverso i secoli. Per questo essi sono elementi cruciali per la comprensione della memoria culturale e della psicologia collettiva.

Il secondo piano della biblioteca è occupato dalla sezione dedicata alla parola. Essa comprende testi letterari, filosofici, poetici e filologici. Parole e testi sono visti come strumenti essenziali per comunicare e preservare conoscenze e idee. Analizzare i motivi e le forme dei testi permette di comprendere meglio il linguaggio, la retorica e la narrazione, e il modo in cui questi influenzino e siano influenzati dalle immagini e dalle altre forme di espressione.

L'area relativa all'orientamento, sita al terzo piano, copre poi i materiali che trattano di cosmologia, religione, magia, astrologia e scienza. È l'area

che indaga la graduale transizione, nel pensiero occidentale, dalle credenze magiche alla religione, alla filosofia e alla scienza, ovvero il modo in cui civiltà appartenenti a diverse culture ed epoche hanno cercato di dare senso alla loro esistenza. Infine la sezione dedicata all'azione, al quarto piano dell'edificio, si riferisce alle opere di storia, politica, diritto, folklore e istituzioni sociali. L'intento è qui misurare la sopravvivenza e la trasformazione di antichi modelli nei costumi sociali.





Un microcosmo del sapere umano

La tassonomia di Warburg trova il suo fondamento nell'idea di interconnessione fra le diverse manifestazioni della cultura e rimanda a una visione olistica del pensiero umano. Lo storico dell'arte amburghese ci invita a varcare i confini tradizionali fra i settori della conoscenza, in nome di quell'approccio interdisciplinare che è alla base del suo metodo. È interessante notare come la regola del buon vicinato – per cui l'utente della biblioteca, cercando uno specifico libro sugli scaffali, viene attratto da quelli affini, che sono collocati accanto a esso – trovi un parallelo contemporaneo nella struttura ipertestuale del web. Entrambi

i modelli organizzativi promuovono un approccio non lineare alla ricerca, in cui le connessioni emergono spontaneamente attraverso l'esplorazione. Non a caso Gertrud Bing usa il verbo *to browse* («navigare») per descrivere il comportamento del visitatore della biblioteca, il quale tocca i libri, li apre e procede nell'esplorazione camminando tra gli scaffali. Un'esperienza – conclude la collaboratrice di Warburg – che non potrà mai essere sostituita

da un indice cartaceo (G. Bing, *The Warburg Institute*, cit.).

D'altra parte, la biblioteca di Warburg è concepita come un microcosmo che riflette il macrocosmo del sapere umano. Questa idea di totalità della bi-

blioteca sembra rimandare alla struttura infinita di un altro archivio: la biblioteca di Babele immaginata da Jorge Luis Borges nell'omonimo racconto del 1941 (oggi in *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015, 12ª ediz.). Tuttavia, mentre la biblioteca di Borges è una rappresentazione letteraria dell'universo e, come tale, non persegue alcuna finalità strumentale, quella di Warburg ha l'ambizione di facilitare la comprensione del mondo. Una comprensione, certo, fondata sulla scoperta intuitiva più

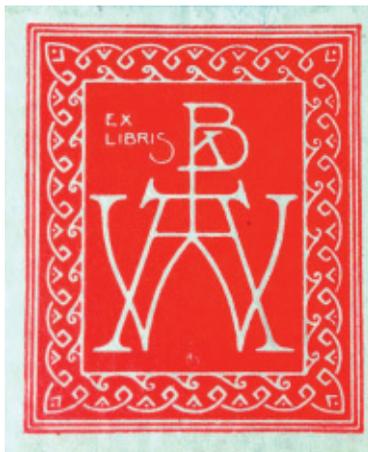
che sulla perfezione geometrica. Vagando in un simile archivio ci si può smarrire, come infatti capita ai ricercatori nella biblioteca di Babele, i quali spesso sperimentano frustrazione e disperazione per trovare un libro specifico o per dare un senso alla biblioteca stessa.

Paolo Costa



IL MARCHIO DI ABY

Ex libris di Aby Warburg. La biblioteca ospita una collezione di importanza internazionale nelle discipline umanistiche, con particolare attenzione agli studi medievali e rinascimentali, con oltre 360mila volumi disponibili su scaffali aperti.





Editori

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO

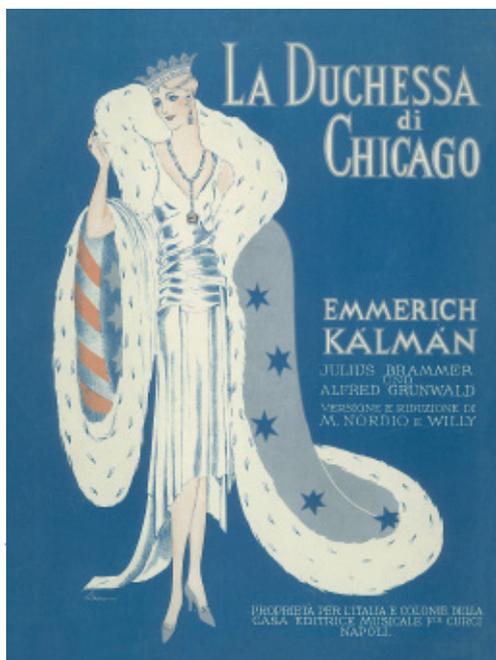


LE EDIZIONI CURCI, DALLA NAPOLI
DELL'OTTOCENTO ALLA FAMA INTERNAZIONALE

LA MUSICA NELL'ANIMA, LA STAMPA NEL CUORE

FONDATA NEL 1860 PER PUBBLICARE SPARTITI
DEL REPERTORIO CLASSICO NAPOLETANO
È ANCORA OGGI SULLA BRECCIA

di ANGELO FOLETTO



Le Edizioni Curci sono una storica casa editrice musicale indipendente italiana, conosciuta in tutto il mondo per aver dato voce alla tradizione di musica leggera e popolare. In Italia è da generazioni un punto di riferimento per musicisti professionisti, docenti, studenti, grazie a un catalogo composto di oltre dodicimila titoli tra partiture, spartiti, saggi, metodi e manuali, libri e audiolibri per bambini.

Fondata nel 1860 dall'avellinese Francesco Curci, che si era trasferito a Napoli qualche anno prima e aveva aperto un negozio di musi-



tuale si sono susseguiti ma sono rimaste inalterate le regole morali, commerciali e comportamentali che l'hanno marchiata dall'inizio. Potevano usurarsi o essere dilapidate, vittime della routine o dell'assuefazione all'araldica vincente di famiglia; nel tempo si sono invece rafforzate.

L'esplorazione della prima fase è paradigmatica e rivelatrice. Fa capire che trasformarsi era (è) necessario per custodire, restandovi leali, i principi fondanti. Il valore imprenditoriale reso solido dall'intreccio parentale e l'autorevolezza guadagnata in ambito locale si sviluppano – e rendono – se sono aperti a collaborazioni e mercati forestieri. Si deve essere audaci, innovativi e creativi ma con competenza e passione, e la famiglia difende meglio la propria orgogliosa autonomia se non si nega alle sfide e al confronto con il mondo.

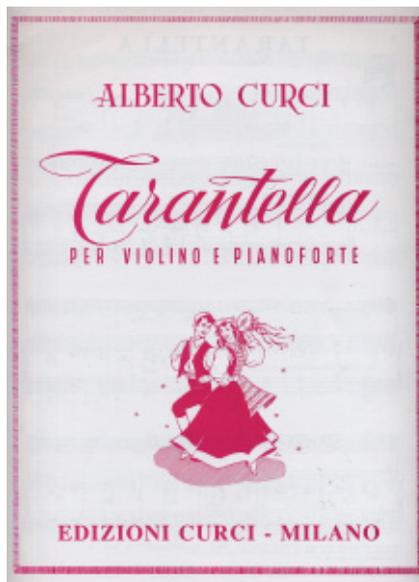
Non dev'essere sempre stato semplice. A molti competitori è capitato di sperdersi nel passaggio al terzo millennio e per rimanere in vita hanno rinunciato a parte della propria anima-storia aziendale. Con caparbietà i Curci hanno invece scavato un fossato difensivo attorno alla peculiare struttura artigianale e produttiva, realisti e attaccati alle radici: convinti del ruolo insostitu-

ibile di servizio culturale svolto con il diffondere la musica incisa e riprodotta in varie forme. Le strategie Curci e il ruolo nel consorzio culturale in cui operavano si inquadrano nelle vicende costitutive dell'editoria musicale italiana che all'interno della fioritura ottocentesca

dell'editoria ordinaria – oramai distinta dal vecchio stampatore-tipografo – è una professione di nicchia. Giovane e complessa, riassume sia l'estro scaltro e pratico dello storico stampatore che deve smerciare libri sia lo spirito/passione del musicista che patrocina il contenuto dei libri, cioè la musica. I segnali furono subito chiari: ad esempio, i Curci non fecero l'usuale gavetta come manovali per il teatro d'opera.

Giovanni Ricordi, copista del Teatro alla Scala, nel 1808 industrializzò quel mestiere; dal 1820 a Napo-

li, la «carteria» Fabbriatore si occupava delle opere che «si producono in tutt'i nostri teatri». Francesco Curci si prese cura subito della letteratura musicale popolare che non aveva una consolidata tradizione a stampa. E per quanto il catalogo Fabbriatore, storico e temibile concorrente su piazza, elencasse già oltre un migliaio di composizioni musicali dialettali, Francesco



LA LETTERATURA MUSICALE POPOLARE

Nella pagina accanto, copertina dello spartito di Alberto Curci, *Tarantella per violino e pianoforte*.

Qui sotto, copertina di *Palomma 'e notte*, testi di Salvatore Di Giacomo, musiche di Francesco Buongiovanni, nella collana "Celebri canzoni napoletane popolari".

ebbe un lungimirante orecchio di riguardo per la musica che si praticava in strada e in chiesa. Pasquale vi affiancò l'attenzione – e perizia personale – per il pianoforte inteso come tramite artistico-esecutivo e manufatto di alto artigianato. Conoscere "dall'interno" l'oggetto-strumento orienta la logica del locale di vendita dove tastiere e testi didattici, nati per studiare in privato e per insegnare nei conservatori (ma nel negozio-emporio si comprano anche i ballabili alla moda), sono in contiguità fisica. La poliedricità del catalogo e la formula commerciale ibrida si incarna nel negozio. Artigianale nell'anima dice la cura maniacale, un vero amore filiale, per gli articoli in esposizione e l'impianto organizzativo che rispecchia i rapporti confidenziali e fidelizzati con i clienti. Industriale e sopranazionale per intraprendenza e insegna.

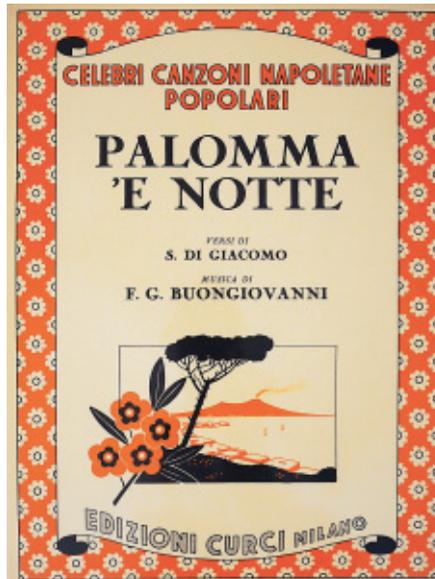
In effetti l'attività di stampa nazionale marciava bene nell'Ottocento ma fu al galoppo dopo il 1867, a seguito della Legge Coppino che introdusse l'obbligo della scuola elementare – nel 1861 il 78 per cento degli italiani non leggeva né scriveva – e le prime norme nazionali per il settore volte a proteggere gli autori e abolire la discrezionalità regionale sul prezzo di coperti-

na dei libri. Se l'editoria non specializzata fu influenzata dall'avvento della Restaurazione e dall'Unità d'Italia, da decenni quella musicale lo era dall'unità operistica. Nel "paese del melodramma" la diffusione capillare sul territorio dei teatri calamitò forza lavoro, tecnologie e capaci-

tà (auto)promozionale degli ex copisti.

Si delineò il regime di semi-monopolio che, a seguito delle esclusive con alcuni autori, la forza persuasiva sulle imprese teatrali a favore delle stagioni "a repertorio" – a scapito della ricerca di novità – consegnò a cavallo del Novecento l'intera filiera operistico-editoriale nelle mani di pochi che rifornivano i teatri di tutti i materiali di base (spartiti, partiture e parti d'orchestra) e il corollario di riduzioni/rielaborazioni dei titoli più

popolari. Gli stessi pubblicavano fogli giornalistico-teatrali per parlare dei propri titoli, stampavano i manifesti, provvedevano a bozzetti e figurini per la messinscena, curavano inserzioni e promozione, e talvolta gestivano direttamente i teatri sostituendosi agli impresari. La mutazione di ruolo fu favorita dall'uso di linotype e monotype; la diffusione delle rotative aumentò



EDITORI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO ❖<<<<<<<<<<<<<<>>>>>>>>>>>>> ❖



la produzione di materiali stampati di vario genere e ampia tiratura. Fu il passaggio definitivo alla fase industriale, cioè allo sfruttamento metodico e ingegnoso dell'opera e dell'autore sotto esclusiva tutela, visto come un "prodotto" da promuovere e vendere.

Niente di nuovo. Oggi ci si è (finalmente) liberati dall'idea che arte e consumo dell'arte siano un accostamento blasfemo: la compravendita di statue greche c'era già nella Roma imperiale. Il patrimonio culturale nei secoli è stato mantenuto in vita da chi l'ha ammirato, studiato, catalogato – celebrandolo e moltiplicandolo nelle diverse manifestazioni umanistiche d'arte, teatro, poesia e letteratura – ma anche dagli uomini che l'hanno apprezzato come merce: dietro a ogni artista, cantiere e commissione, c'era chi negoziava. Dal Rinascimento i traffici sono attestati: confrontano qualità artistica e commerciabilità, oggetti e acquirenti, «identità culturale» (i "segni" ostentano appartenenza sociale, sostanza

patrimoniale e intellettuale di chi li ammira e paga) e quotazioni di mercato. A far dialogare domanda e offerta, l'economia della cultura creò un sistema di comunicazione-intermediazione proprio.

Nel mondo musicale il fenomeno è recente. Per secoli lo statuto sociale del compositore non autore di melodrammi – quindi quotato sera per sera dall'indice di (s)gradimento del pubblico – era di artista non padrone del proprio talento. Poco o tanto considerato e stipendiato, si guadagnava da vivere con le note che "serviva" all'imperatore o al principe. Solo con l'attività degli impresari non operistici, coalizzati con gli stampatori-editori che trattano lo stesso repertorio e che lo iniziano al formato "concertistico" pubblico e moderno (cioè, ne fanno un evento sbigliettabile), la produzione sinfonico-strumentale entra nel sistema commerciale e concorrenziale. Ad esempio, nell'ultimo decennio del Settecento Johann Peter Salomon portò le sinfonie di Franz Joseph Haydn a Londra e pochi anni dopo Ludwig van Beethoven con oculata caparbietà valutava le proposte economiche degli stampato-

UNO SGUARDO RIVOLTO ALL'AMERICA

Copertine degli spartiti musicali della versione italiana di alcuni brani tratti dai film *L'incendio di Chicago* (originale *In Old Chicago*) e *Follie di Broadway 1938* (originale *Broadway Melody of 1938*) del 1937. Accanto, fotografia raffigurante i fratelli Alfredo e Alberto Curci a Roma nel 1946.



AL FESTIVAL DI SANREMO

Copertina dello spartito del brano *Nel blu, dipinto di blu* di Domenico Modugno, scoperto e lanciato dai fratelli Curci e con il quale le edizioni musicali Curci vinsero due edizioni consecutive del Festival di Sanremo, nel 1958 e nel 1959.

ri che volevano incidere le sue musiche. Nella seconda metà dell'Ottocento e nel ristretto club delle grandi città-centri intellettuali cui Napoli apparteneva dal Seicento, la produzione editoriale comune si indirizza a un nuovo soggetto sociale: avventore interessante, spesso più che profondamente interessato e capace di distinguere la sostanza, è la neonata borghesia che nell'Italia postunitaria, dopo aver costruito e rafforzato il ruolo socio-economico, sgomita e spende pur di avere visibilità e parola anche negli ambienti della cultura. Gli editori la adulano con pubblicazioni di ampia diffusione e facile lettura (le collane di romanzi di importazione francese o la "Biblioteca Popolare" con i classici latini e greci tradotti in italiano) e la fondazione dei quotidiani generalisti: *Il Mattino* di Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao esce per la prima volta nel marzo 1892; sedici anni dopo il *Corriere della Sera*, quattordici dopo *Il Messaggero*. Questi fogli che ospitavano con regolarità contributi critico-cronistici letterari, teatrali e musicali furono i primi alleati, e insieme beneficiari, dell'attività di vendita dei banchi di librerie e negozi di musica.

Il trasferimento dell'emporio musicale dai Quartieri Spagnoli a via Toledo e l'innalzamento dell'insegna «F.lli Curci» sono spia di un'attività che stipa fatturato e ambizioni. Sottesa al trasloco, c'è una rivendicazione di ruolo pubblico che anticipa i tempi. Solo nel corso del XX secolo, infatti, i cataloghi degli editori diventano un'assunzione di responsabilità culturale, talvolta ideologica: vogliono essere riconoscibili al di là della grafica. «Casa musicale», scrit-

ta allegorica e suggestiva prima che locuzione commerciale – chi entra sa di trovare una “casa” non solo dei bottegai illuminati – definisce la mutazione: da banco di vendita a ritrovo di intelligenze in nome della musica. I gestori sono organizzatori e mediatori; lo spazio del negozio calamita molteplici attività (in)formative e artistiche. Rispetto ai colleghi che vendono libri, gli editori musicali moderni come Curci hanno obiettivi e filosofia innovativi. Vendere strumenti/materiali musicali non basta, è una missione:



EDITORI CHE HANNO LASCIATO IL SEGNO



il modo per condividere l'oggetto talvolta ossessivo della propria passione che è la musica in sé. Il variegato mondo di artisti e musicofili che le ruota attorno e frequenta tutti i giorni anche senza comprare il negozio è un vitale corollario non solo clientela.

In più i «F.lli Curci» avevano trovato come differenziarsi nella città che sull'opera aveva fatto fortuna. Contrapponendo alla musica pubblica dei teatri quella privata dei salotti e dei recital cameristi cui fornivano strumenti, spartiti originali o trascrizioni, spazi giusti, interpreti di richiamo internazionale e autori. Favorendo una sorta di confronto a distanza tra i fasti dal vivo dei primi divi mediatici del canto lirico e il loro repertorio fonografico. Ma soprattutto dando impulso al potere fascinatore tutto da scoprire e da promuovere internazionalmente della «piccola lirica»: romanze da camera e canzone napoletana. Alle solenni versificazioni operistico-letterate di Salvatore Cammarano replicano le più gergali rime in lingua partenopea (o nella veste autoriali di Gabriele D'Annunzio e Salvatore Di Giacomo).

L'investimento artistico sul patrimonio locale suggerirà una mossa spregiudicata, trionfante sul piano artistico e dei borderò: l'ingaggio delle star operistiche più note per farne gli ambasciatori nel mondo. Se oggi la canzone napoletana storica è il repertorio "popolare urbano" italiano per antonomasia, un patrimonio senza più passaporto e calzante per la certificazione Unesco, il merito va ai fratelli Curci. Da musicisti prima che da napoletani capirono il valore

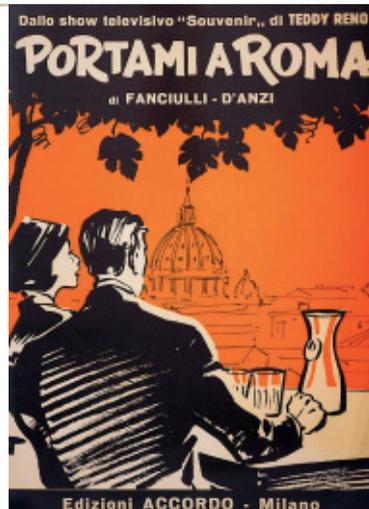
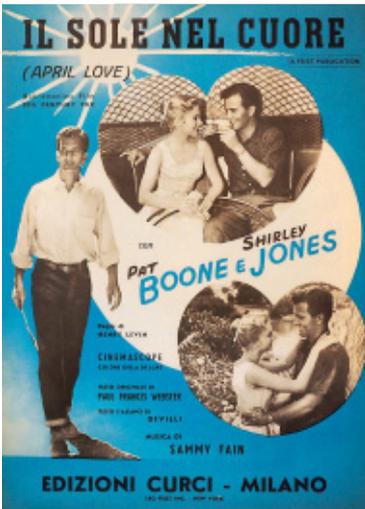
artistico e il carattere unico di quelle pagine – che erano, e sono, ben altra cosa dal folklore turistico locale – e quant'era fondamentale salvaguardarne tradizione e repertorio. Tenute in vita dall'oralità, se non fossero state pubblicate e trasmesse al di fuori degli ex territori borbonici quelle pagine rischiavano la corruzione e l'estinzione.

Così la giovanile «vita spericolata» dei Curci si riallacciò alla vivace storia delle origini della stampa musicale in Italia, quando agli albori del Seicento l'artigianato guttemberghiano ripreso dai torchi di Manuzio o Petrucci s'era sviluppato per sostituirsi alla precarietà dei codici e delle pergamene degli amanuensi. Allo stesso tempo la politica di catalogo della «Casa» attenta alla didattica musicale si inserì nella tradizione libreria partenopea che, come nelle altre storiche capitali universitarie del Regno, era indirizzata all'editoria accademica e scolastica in genere.

In più, lo slancio progettuale dei Curci, sensibile alle regole e alle prospettive del consumo privato ma determinato nel dettare nuove logiche per il mercato allargato creò un modello e ruoli musical-editoriali insoliti per la società italiana. Anche se i primi libri mastri non riportano la contabilità delle pagine musicali sfogliate e suonate ma il numero di quelle vendute, l'originale funzione sociale intrapresa in casa Curci rispecchiava la volontà/capacità di incidere nel tessuto conoscitivo e civile della comunità metropolitana e nazionale, irradiandosi e prendendo slancio dall'attività collaudata nei quartieri,

L'AZIENDA SI ESPANDE

Qui sotto, copertina dell'edizione musicale *Il sole nel cuore*, versione italiana del film *April love* del 1957, e copertina dello spartito *Portami a Roma*, dallo show televisivo "Souvenir" di Teddy Reno delle Edizioni Accordo, distribuita da Curci.



dove i clienti erano in primo luogo persone da coinvolgere nel piacere di leggere, ascoltare e suonare pagine pentagrammate. Ripassare il primo terzo di vita editoriale della Curci significa riandare a una stagione in cui anche l'atto esecutivo aveva molteplici anime. Nelle prime, raccolte, sale da concerto – dove spesso erano i soci a esibirsi, come negli "Esperimenti" della coeva (1864) Società del Quartetto di Milano –, negli spazi civili come l'ala d'un negozio provvisoriamente adibita ad auditorium per pochi (la leggendaria «saletta bianca»), il rito dell'ascolto privato come si faceva ancora nei palazzi nobiliari e altoborghesi di Napoli si prolungava e amplificava in pubblico. Del resto nella giovane nazione la proposta di musica strumentale era ancora sporadica, organizzativamente carente. Alleate ai primi sodalizi cameristico-concertistici, «Case» come Curci ac-

compagnarono e formarono il nuovo pubblico: familiarizzandolo con il repertorio, aggiornandolo sui nuovi autori e svolgendo con competenza, complicità pedagogica e perspicacia la funzione di un'agenzia-istituzione concertistica.

Intanto, negli stessi spazi di vendita, l'austera mobilia pianistica era affiancata dagli adescanti strumenti di riproduzione delle registrazioni fonomeccaniche che di lì a poco sarebbero diventati uno dei fondamenti della vita, della conoscenza e dell'ascolto musicale del futuro. Lo storico stampatore, distributore di musiche e accordatore, diventa altresì esperto di giradischi e matrici, testine e manovelle, puntine e imbuto. La costola discografica della Curci c'è già. Nelle vetrine i nuovi supporti musicali ammiccano accanto a mandolini, fisarmoniche e strumenti ad arco ma senza oscurare gli antichi cataloghi. Già nei primi decenni di imprenditoria editoriale adattabile e disinvolta, ai Curci fu chiaro che libertà e intraprendenza (anche future) erano figlie dell'armonia tra cautela e non improvvisate scommesse. Combinate a tempestività, fiuto e precisione nell'interpretare – assecondandoli prima di instradarli – umori e gusto dei clienti/pubblico. Respirando al ritmo del (proprio) tempo.

Angelo Foletto



COME NACQUE "DALLA PARTE DELLE BAMBINE"

PICCOLI LIBRI PER GRANDI BATTAGLIE

ISPIRATE DAL LIBRO DI ELENA GIANINI BELOTTI TRE
"CREATIVE" SCARDINANO GLI STEREOTIPI NELLA
RAPPRESENTAZIONE DELL'UNIVERSO FEMMINILE

di IRENE PIAZZONI

«**C'**era una volta, nel paese degli elefanti, una tribù in cui le piccole elefantesse erano costrette a nutrirsi esclusivamente di fiori rosa per avere gli occhi brillanti e la pelle morbida come le loro mamme. Per incoraggiarle, venivano loro infi-

lati calzini rosa, un elegante colletto e un fiocco anch'essi di colore rosa. Esse guardavano incantate i loro fratelli e cugini tutti grigi giocare e rotolarsi nell'erba e nel fango. Nonostante gli anemoni e le peonie, Pasqualina proprio non riusciva ad assumere il colorito roseo delle altre elefantesse. Il colore grigio del suo manto preoccupava molto i genitori, che si chiedevano chi l'avrebbe mai chiesta in moglie».

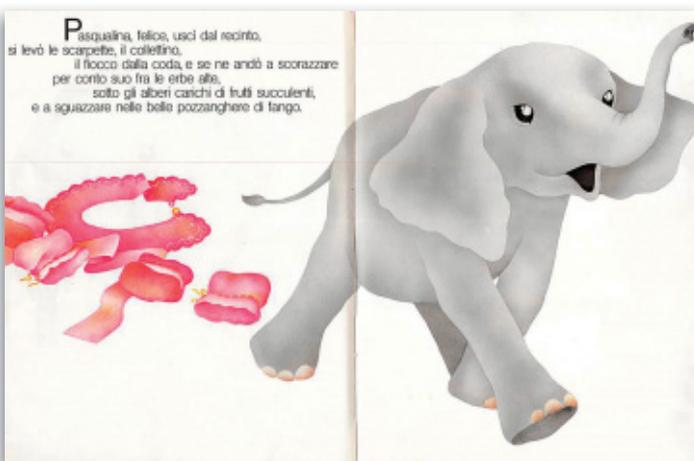
«La famiglia Ratti vive in un modesto buco fra la cucina e il ripostiglio di una casa borghese in un bel quartiere della città. Il signor Ratti lavora tutto il giorno e la moglie Fiorentina tiene in ordine il buco, cucina e accudisce i bambini.



Nella pagina accanto, ritratto fotografico di Elena Gianini Belotti, autrice del celebre saggio *Dalla parte delle bambine*, pubblicato da Feltrinelli nel 1973. Qui sotto, copertina e pagina interna del libro *Rosaconfetto*, edito nel 1975 con testo di Adela Turin e illustrazioni di Nella Bosnia.

Ma un giorno accade la catastrofe, l'inaspettato, l'indicibile [...]. Tutta l'acqua del mondo entra dentro al buco dei Ratti. E così la vita si organizza dentro un vecchio cassetto. Ma in questo nuovo alloggio improvvisato tutto è diverso». Questo è il sunto di due libriccini, *Rosaconfetto* e *Una fortunata catastrofe*, riproposti da Motta Junior nei primi anni Duemila, ma per nul-

l'autrice Elena Gianini Belotti, pedagogista, dal 1960 direttrice del Centro nascita Montessori di Roma. È un libro rivoluzionario – come ha affermato Daniela Brogi in un intervento su *Doppiozero* del dicembre 2022 in ricordo di Gianini Belotti, appena scomparsa – e dai grandi riscontri: sarà tradotto in quindici lingue e venderà più di mezzo milione di copie; ed è un libro che a buon



la recenti. Nella loro prima edizione, escono nel 1975 – testo di Adela Turin e illustrazioni di Nella Bosnia – sotto il marchio “Dalla parte delle bambine”.

Il nome della serie, che poi darà vita a una vera e propria casa editrice, è lo stesso di un saggio celebre, pubblicato da Feltrinelli nel 1973 con il lungo e quanto mai chiaro sottotitolo *L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Ne è

diritto può essere considerato un classico, ancora vivo: «Una lettura fondativa per chiunque».

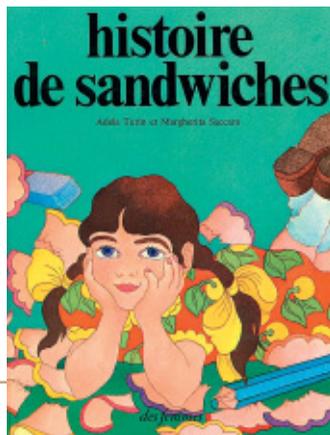
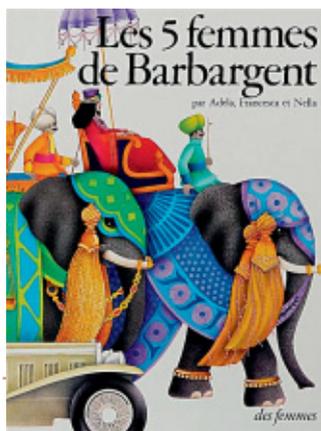
Quando esce, poi, ha un effetto dirompente e illuminante su quelle donne – madri, figlie, insegnanti, giovani delle scuole superiori e delle università, professioniste – che si affacciano – dentro e fuori il movimento femminista – alla ribalta della scena pubblica, protagoniste di battaglie non solo civili ma anche relazionali, che iniziano a erodere ruoli e stereotipi radicati in



una secolare tradizione. Sono battaglie che non riguardano solo la società nel suo insieme, ma anche i rapporti all'interno dei nuclei familiari, quelli di coppia, quelli tra generazioni, quelli tra i ragazzi e le ragazze, tra i bambini e le bambine. È proprio su ispirazione di questo libro che, nel 1976, nasce la collana "Dalla parte delle bambine". Un suo capitolo, del resto, analizza proprio libri per l'infanzia tanto fortunati quanto sconcertanti, banali, offensivi sul fronte dei ruoli di genere. L'idea è di tre "ragazze" – oltre ad Adela Turin e Nella Bosnia, anche Francesca Cantarelli – che si sono conosciute all'Ufficio stile della Rinascente, nei settori tessile e cosmetico. Turin, milanese, classe 1929, ha passato l'infanzia e la giovinezza in Argentina, dove i genitori si sono trasferiti, ma ha studiato a Parigi, laureandosi in Storia dell'arte; lì ha avuto i primi contatti con il movimento femminista, lì ha incontrato Antoinette Fouque, fondatrice nel 1974 delle Éditions des femmes. Bosnia, milanese, classe 1946, ha cominciato da giovanissima a lavorare nel campo del cartone animato. Cantarelli, cremonese, classe 1949, ha studiato grafica a Milano. Sono,

come ora si direbbe, tre "creative". Insieme fondano il laboratorio di grafica Contact Studio, che si occupa anche di libri per i bambini in conto terzi. Da qui il progetto di una produzione autonoma, ma radicalmente diversa rispetto a quella corrente. Obiettivo: ideare un corpus di titoli che colmino il divario tra le presenze maschili e quelle femminili e scardinino i tradizionali stereotipi nella rappresentazione delle bambine (ma anche delle madri e delle donne tutte) proponendo nuovi modelli identitari.

La convinzione è che i tempi siano maturi, e che rispetto ai progressi gran parte della letteratura per i ragazzi sia obsoleta. Lo sottolinea Natalia Aspesi in un articolo sul quotidiano milanese *Il Giorno*, *Per le bambine femministe*, dedicato proprio a *Rosaconfetto* e *Una fortunata catastrofe*: «Le bambine vere non sono così cretine come questa brutta letteratura si ostina a proporre, i bambini veri non sono quei nanetti saccenti che gli autori obbligano sempre a prendere iniziative, comandare, costruire. Le mamme vere non sono sempre delle vittime in ciabatte che lavano i piatti e sorridono, i padri veri non sono



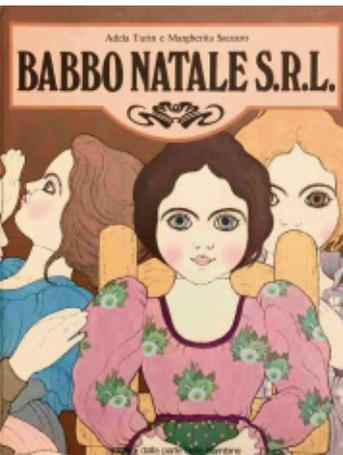
sempre degli inutili che leggono il giornale in poltrona». Letteratura subdolamente pericolosa è questa, zeppa di madri dai vitini di vespa con il minigrembiolino, o di malvagie, o di fanciulle che pensano solo a maritarsi, perché colpisce le donne da bambine, in quei primi anni di vita così importanti. E letteratura che è diffusa in libri editi da maschi, distribuiti da maschi, spesso scritti da maschi – anche se spesso illustrati da donne.

Del resto, come denunciano Adela Turin e compagne, le case editrici a cui hanno proposto i loro primi titoli li hanno rifiutati senza spiegazioni. Per questo hanno pensato in grande, contando sugli agganci internazionali: gli esordi dell’attività editoriale sono segnati dalla collaborazione con le Éditions des femmes e con la casa editrice barcellonese Lumen diretta da Esther Tusquets, con edizioni simultanee in francese e spagnolo; e sarà la londinese Writers and Readers Publishing Cooperative a tradurre in inglese le opere editate da “Dalla parte delle bambine”, che saranno distribuite in dodici Paesi. La presenza alla Fiera di Francoforte e alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna e i premi ricevuti sigillano questa consacrazione internazionale, a dispetto degli ostacoli iniziali.

A spaventare gli editori italiani non devono essere stati gli aspetti grafici e iconografici: i libri – osserva sempre Aspesi – hanno un aspetto innocuo: «Colorato, levigato, ben disegnato, con animali cuccioli che vivono la storia». Sono le storie a spaventare: *Rosaconfetto* descrive «il condizionamento della femmina a oggetto

sessuale»; *Una fortunata catastrofe* è un colpo inflitto alla famiglia patriarcale. I libri che seguiranno – quasi tutti scritti da Adela Turin – terranno fede a questa linea “eversiva”. Nei successivi otto anni saranno pubblicati 46 titoli. Agli albi illustrati della serie ammiraglia, si aggiungeranno altre collane: “Per le ragazze” – inaugurata dai fumetti *Aurora. Aurore Dupin diventa George Sand e Nora. Casa di bambola*, illustrati rispettivamente da Annie Goetzinger e Cinzia Ghigliano – “Libri del pugno delle nuvole”, che ospita le opere di Christian Bruel illustrate da Anne Bozellec, *Quaderni, Streghe e fate, Melusina, Donnalunastrologia*, nonché due saggi, *Sessismo in casa e a scuola* di Roberta Pizzoli e *Sessismo nei libri per bambini*, un’indagine condotta negli Stati Uniti introdotta da Gianini Belotti. Insomma, il ventaglio di proposte si articola spaziando dall’età prescolare a quella adulta: a quest’ultima sono rivolti infatti i volumetti di argomento astrologico di “Dalla parte delle donne”, che danno spazio – come si legge nelle presentazioni – «alla Luna e ai suoi valori, presenti nella personalità di tutti gli esseri umani», snobbando lo «zodiaco tradizionale», che, «eliocentrico e maschilista», «valorizza e il sole e gli aspetti più negativi della nostra civiltà».

Oltre alle storie antropomorfe, tutte originali, spiccano le fiabe “dirottate” in *Melusina: Miagnolina – la Pollicina di Andersen* – non cerca la sua realizzazione nel matrimonio principesco, e alle profferte del principe risponde: «Ma io non ti conosco, non mi va di diventare regina di



qualcosa» – al massimo, concede, «possiamo giocare un po’, se vuoi»; e *La piccola sirena* rispetta l’originale – la *Sirenetta*, sempre di Andersen – sino al finale: qui, anziché morire tragicamente in nome dell’amore, frutto di privazioni e sacrificio, l’eroina riassume l’aspetto di sirena e riacquista, simbolicamente, la sua voce, per tornare dalle sue “sorelle”.

Nei “Quaderni”, invece, pensati per le ragazze nella prima adolescenza, escono per esempio *Alice e Lucia: sul nostro sangue*, ricostruzione polemica dei pregiudizi intorno al ciclo mestruale, *Agnes, una nascita come una festa*, fotocronaca firmata da Irene Barki di un parto “demedicalizzato”, arricchito dai commenti della madre, della levatrice, della fotografa stessa, il “contromito” *Arianna. Tra le righe di una leggenda*, che smonta la costruzione maschile del mito greco, con l’eroe in primo piano, per puntare l’obiettivo sulla protagonista femminile che infine crescerà suo figlio da sola, sostenuta dalla rete di solidarietà assicurata da altre donne, e *Aura scrive, disegna, ci parla*, in cui la giovane donna del titolo, quando un colpo di vento spazza via le sue certezze,

rimane disorientata, ma trova la forza di imparare a volare.

I libri “Dalla parte delle bambine” toccano, con delicatezza e con ironia, questioni complesse e talora scottanti: la guerra come “invenzione” del maschio; il lavoro nero delle donne; la denuncia del consumismo; la sensibilità ambientalista; la dialettica tra libertà della donna e il suo ruolo tradizionale; il conflitto tra la creatività individuale e la vita di coppia; il rifiuto dell’identificazione nella bambola; il divorzio; l’amore omosessuale. Sovversivi però non sono solo i temi; sovversiva è anche la convinzione, alla base di quell’impresa, che l’immaginazione infantile non è un continente vergine, di per sé invulnerabile e al sicuro dalle proiezioni, dalle paure, dai pregiudizi degli adulti: al contrario, i bambini introiettano i modelli imposti dagli adulti; e sovversiva è anche l’idea che quello dei bambini non debba rimanere un mondo “a parte”, tanto più perché nella realtà è investito, eccome, dalle ombre, come dalle luci, della vita familiare e sociale.

All’originalità delle scelte e dei presupposti corrisponde un modo diverso di fare editoria. Turin è a tutti gli effetti una scrittrice-editrice, ma siamo lontani dal modello, tutto maschile, di editore protagonista: il team agisce come un vero e proprio collettivo, privilegiando il lavoro d’équipe e talora licenziando ti-



UN TEAM AL FEMMINILE

Copertina del libro *Babbo Natale S.R.L.* di Adela Turin con illustrazioni di Margherita Saccaro. Accanto, ritratto fotografico della “scrittrice-editrice” Adela Turin.

L'«AVVENTURA» DI UBULIBRI

SIGLA LEGGENDARIA

FONDATA DA FRANCO QUADRI HA PUBBLICATO 301 TITOLI TRA IL 1979 E IL 2011 AFFERMANDOSI COME IMPRESA INNOVATIVA NEL SETTORE DELLO SPETTACOLO E DEL TEATRO IN PARTICOLARE

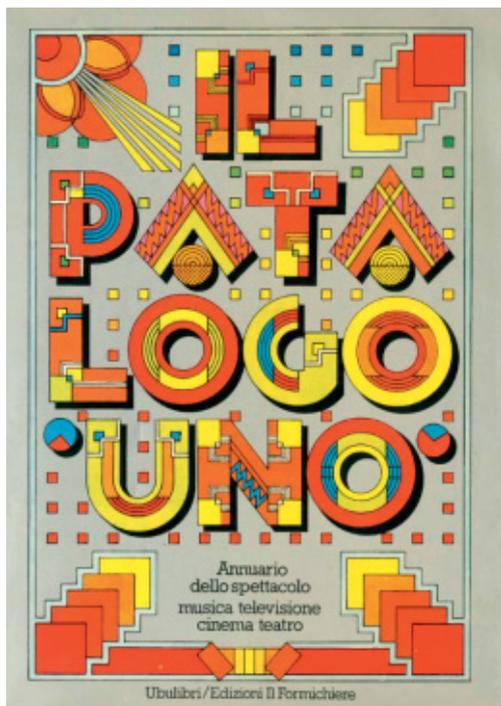
di OLIVIERO PONTE DI PINO

Per chi ama il cinema e il teatro, Ubulibri, con le eleganti copertine ideate da Pierluigi Cerri, è una sigla leggendaria: 301 titoli pubblicati tra il 1979 e il 2011 (vedi *Catalogo storico Ubulibri 1979-2011*, a cura di Renata M. Molinari, Oliviero Ponte di Pino e Marco Magagnin, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015), più alcuni titoli sparsi pubblicati dopo la scomparsa di Franco Quadri.

Certamente la figura di Franco Quadri (Milano, 1936-2011), creatore (e sostenitore, anche sul versante economico) di Ubulibri, è fondamentale per capire il progetto. Autorevole critico teatrale (su *Panorama* dal 1967 al 1987, e poi su *La Repubblica*, ma attivo anche in radio e

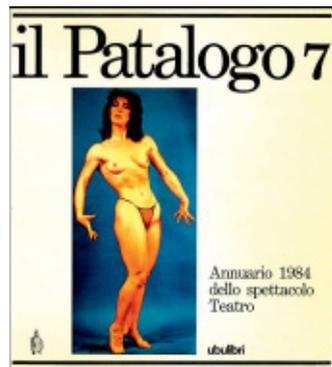
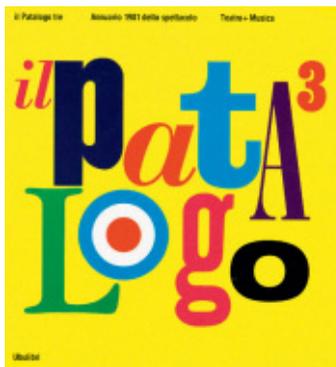
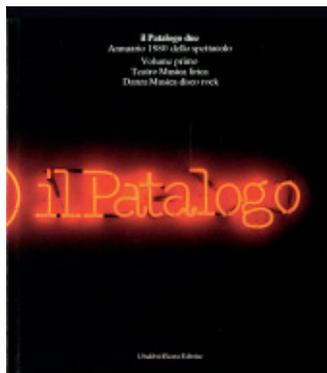


televisione), autore di importanti saggi sul teatro contemporaneo per Einaudi, traduttore di Samuel Beckett e Jean Genet, animatore culturale e direttore di festival e rassegne (dalla Biennale Teatro nel 1984-1985 alle Orestiadi di Gibellina), Quadri ha sostenuto dal punto di



ri che i marchi tradizionali non coprivano più sistematicamente, o di aprire nuovi segmenti di mercato. Sono anche gli anni in cui iniziano ad aprire i DAMS, le prime università italiane dello spettacolo. Tra questi “piccoli editori”, come orgogliosamente si definivano, Ubulibri (con la genovese Costa & Nolan) copriva il settore dello spettacolo, trovando un’importante visibilità e uno sbocco commerciale nella rete delle Librerie Feltrinelli.

Sul versante dello spettacolo, e soprattutto del teatro, gli anni Settanta hanno visto una vera e propria rivoluzione, con l’affermarsi di nuovi gruppi e tendenze, e l’esplosione di un pubblico giovane. È un teatro che valorizza il corpo, la convergenza tra le diverse arti (in contrapposizione al teatro tradizionale, centrato sulla parola), che attira gli spettatori (spesso in piccoli gruppi, come nei lavori di Jerzy Grotowski e dell’Odin Teatret) sulla base di curiosità culturali e affinità personali (e non per ragioni mondane). Di questo universo – che ha un





Repertorio di un anno
a cura di Renato Malinari
e Ottavio Ponde di Pisa

Accademia Nazionale d'Arte
Drammatica "Silvio D'Amico"

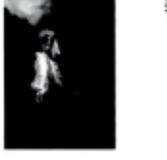
Edipo Recondito Testi di Eschilo, traduzione di...
Il Cavaliere della Morte di Carlo...
Manon Lescaut di Lescaut e...
Il Re Lear di Shakespeare...

Accademia Fiesolana

Il re pasticcione di Carlo...
Il re pasticcione di Carlo...
Il re pasticcione di Carlo...

Abbona Teatro

Il re pasticcione di Carlo...
Il re pasticcione di Carlo...



Dall'alto: la lavorazione di *Il re pasticcione* di Carlo...
Dalla pagina accanto: *Il re pasticcione* di Carlo...
Dalla pagina accanto: *Il re pasticcione* di Carlo...

scene. In una raddomantica scoperta di nuovi talenti, anche grazie all'attività parallela con il Premio Riccione, emerge nella collana dei "Testi" una nuova geografia, con il palermitano Franco Scaldati, il messinese Spiro Scimone, il torinese (ma teatralmente plurilingue) Antonio Tarantino, il napoletano Enzo Moscato, il toscano Stefano Massini, il romagnolo Raffaello Baldini... Per il teatro italiano tra gli anni Sessanta e gli anni Dieci, Franco Quadri è stato un punto di riferimento, spesso discusso per le sue scelte, non per la sua competenza. Per la casa editrice, spesso come collaboratori de *Il Patalogo*, sono

passate personalità come Giovanni Buttafava, Fausto Malcovati, Elena De Angeli, Ettore Capriolo, e i giovani (allora) Aldo Grasso, Marco Giusti, Enrico Ghezzi... Alla bottega della casa editrice hanno imparato il mestiere numerose ragazze e ragazzi destinati a lavorare nell'editoria e nel giornalismo (compreso l'autore di questo articolo). Tuttavia una personalità come quella di Quadri, così anticonformista e gelosa della propria indipendenza, insieme timida e carismatica, rispettata e temuta, era destinata a una fondamentale solitudine. *Il Patalogo* avrebbe potuto (e dovuto) essere un formidabile strumento di

conoscenza, in una prospettiva di modernizzazione del sistema teatrale italiano: ma questo processo si è rivelato impossibile, visti gli orizzonti ristretti del settore e il suo scarsissimo peso politico. Nonostante qualche tentativo (vedi Cristina Ventrucci, *Quello che un Ministro non sa*, in *Il teatro che credi di conoscere. Le carte patafisiche di Franco Quadri e della Ubulibri*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013), il Ministero non ha mai riconosciuto (e men che meno sostenuto) la funzione di servizio pubblico che ha svolto per trent'anni *Il Patalogo*, che è rimasto totalmente in carico alla Ubulibri e a Franco Quadri: ma anche questo è il prezzo dell'indipendenza.

Oggi il panorama dell'editoria teatrale appare assai più ricco di quello degli anni Settanta. Proseguono la loro attività case editrici di stampo accademico (come Bulzoni) e i grandi marchi continuano a pubblicare episodicamente testi teatrali (l'unica eccezione continuativa resta la gloriosa "Collezione di teatro" di Einaudi). Ma sono numerose le case editrici indipendenti attente allo spettacolo contemporaneo, anche perché molte compagnie e artisti contemporanei danno un'attenzione crescente alla documentazione della loro attività: particolarmente attive in questo filone Titivillus (diretta da Enrico Falaschi a Corazzano) e Cue Press (diretta a Imola da Mattia Visani, passato non a caso da Ubulibri), sia con saggi sia con testi. A loro si possono aggiungere Editoria & Spettacolo e Antonio Audino

Editore (impegnate soprattutto nell'area della formazione). Emilia-Romagna Teatro e Piccolo Teatro hanno inaugurato collane di drammaturgia contemporanea (rispettivamente con Luca Sossella Editore e Il Saggiatore). Ma è in generale l'intera comunicazione a essere cambiata, anche in campo culturale: la rete ha consentito la nascita di decine di testate che si occupano anche di spettacolo, con particolare attenzione al nuovo. Anche in questo senso *Il Patalogo*, che si definiva in quarta di copertina «il database dello spettacolo», con l'accumulo potenzialmente infinito di materiali e l'ipertestualità implicita del progetto, aveva forse prefigurato la necessità dell'evoluzione digitale. Ubulibri resta l'esempio di quello che dovrebbe essere la cultura dello spettacolo in Italia: una progettualità curiosa del nuovo, ma consapevole delle sue radici, aperta a quel che accade nel mondo, attenta alla qualità degli artisti prima ancora che delle opere, senza dimenticare la dimensione formativa e informativa.

Oliviero Ponte di Pino



LE "FIABE SONORE" DEI FRATELLI FABBRI EDITORI

C'ERA UNA VOLTA IL LIBRO PARLANTE

PUBBLICATE DAL 1966 AL 1970 OGNI SETTIMANA ENTRARONO A FAR PARTE DEL COSTUME POPOLARE ITALIANO. QUEI DISCHI E QUELLE ILLUSTRAZIONI HANNO ISPIRATO UN'INTERA GENERAZIONE DI BAMBINI E RAGAZZI LASCIANDO IL SEGNO

di MARIA CANELLA

Il tema delle generazioni è oggi di grande attualità, specie se riferito ai caratteri di identità collettiva generati da comportamenti e fattori sociali quali il livello d'istruzione, le esperienze formative, le forme di intrattenimento e, più in generale, i consumi culturali. La generazione dei baby boomer, in questo senso, è certamente fra quelle che hanno acquisito una maggiore identità



comune, grazie a molteplici fattori quali i vantaggi garantiti dal boom economico, l'allargamento dell'istruzione di massa, il prolungamento della permanenza nel sistema scolastico, l'arrivo della televisione che inizia le trasmissioni nel 1954, ma soprattutto la grande crescita della produzione editoriale, l'affermazione delle pubblicazioni in serie, distribuite anche nelle edicole e, di conse-

UNO STRAORDINARIO SUCCESSO

Nella pagina accanto, copertina del primo numero della collana “Fiabe Sonore” *Il gatto dagli stivali* di Charles Perrault pubblicato nel 1966, con illustrazioni di Pikka. Qui sotto, frontespizio e pagine interne dell’albo *Il libriccino magico* di Ludwig Bechstein, con illustrazioni di Sergio.



guenza, la nascita di un settore e di un mercato dedicato alla letteratura per l’infanzia.

Uno degli esempi più importanti di questo fenomeno complesso è stata una collana di straordinario successo, che è riuscita a toccare in maniera capillare tutto il pubblico delle bambine e dei bambini nati negli anni Sessanta: le “Fiabe Sonore”, incise su dischi a 45 giri e pubblicate dalla Fratelli Fabbri Editori dal 12 dicembre 1966 al dicembre 1970. Genere letterario amatissimo in ogni tempo da grandi e piccini, la fiaba (o favola se i suoi protagonisti sono animali) raggiunse, infatti, vertici di grande bellezza con questa iniziativa editoriale che fa parte a tutt’oggi della storia del costume popolare italiano.

L’idea di una fiaba sceneggiata, ossia narrata da voci recitanti incise su un disco, era già stata messa in pratica fin dai primi anni Sessanta (per esempio le fiabe dell’editore Luigi Patuzzi), ma con risultati non così felici. Scarso era anche il livello degli albi a corredo, spesso disegnati in

modo approssimativo, talora da colorare e in generale poco idonei a stimolare la fantasia dei piccoli lettori. Per queste ragioni, l’avvento delle “Fiabe Sonore” fu accolto dal pubblico come un’entusiasmante novità.

Le “Fiabe” della Fabbri erano corredate da albi di grande formato, illustrati da pittori e illustratori di prestigio (quali Pikka, Una, Ferri, Max e Sergio) ed erano sceneggiate e narrate da Silverio Pisu (1937-2004) figlio di Mario e nipote di Raffaele, con la collaborazione di altri attori professionisti, tra cui Ugo Bologna per le prime venticinque fiabe, Sante Calogero, Pupo De Luca e Isa Di Marzio per le successive. Le musiche originali vennero commissionate al compositore, pianista e cantante Vittorio Paltrinieri (Ambrogino d’oro 2012), che le compose, le orchestrò, le cantò e fece anche tutte le voci dei cori. Va ricordato che in due fiabe sonore della serie “I cuccioli” suonò il jazzista belga Toots Thielemans.



Pochi giorni prima del Natale 1966, la Fabbri distribuì gratuitamente nelle edicole il disco promozionale de *I tre porcellini* ancora privo di albo. In questo disco compare per la prima volta la celebre introduzione: si tratta della canzone *A mille ce n'è*, composta da Paltrinieri ed eseguita dal Quartetto Radar (formato da Claudio Celli, Gianni Guarnieri, Dino Comolli e Stelio Settepassi).

La canzone di apertura, assieme al corrispettivo motivo di chiusura, costituirà un sicuro segno di riconoscimento dell'intera collana: «A mille ce n'è nel mio cuore di fiabe da narrar. Venite con me nel mio mondo fatato per sognar... Non serve l'ombrello, il cappottino rosso o la cartella bella per venire con me... Basta un po' di fantasia e di bontà». «Finisce così questa favola breve e se ne va... Il disco fa click e, vedrete, fra un po' si fermerà. Ma aspettate, e un altro ne avrete.

“C'era una volta...” il cantafiabe dirà e un'altra favola comincerà!».

Dopo che Silverio Pisu (che nella collana assume la romantica denominazione di «cantafiabe») pronuncia il classico «C'era una volta...» inizia la fiaba vera e propria, della durata di un quarto d'ora e caratterizzata da una narrazione sintetica, da vivaci dialoghi fra i protagonisti e da canzoncine orecchiabili, contestuali al racconto, facilmente memorizzabili anche da parte degli ascoltatori più piccoli. La settimana successiva uscì il primo numero ufficiale, *Il gatto dagli stivali* di Charles Perrault, corredato dal primo albo di grande formato (cm 27 × 35) e venduto al prezzo di 480 lire.

A seguire, con cadenza settimanale, venne pubblicato un numero impressionante di fiabe, non solo dei principali favolisti europei (Fratelli Grimm, Hans Christian Andersen, Perrault, Aleksandr

ILLUSTRAZIONI PER SOGNARE

Nella pagina accanto, a sinistra, tavola illustrata da Pinardi per il numero dedicato alla fiaba di Robert Browning *Il pifferaio magico* e, a destra, tavola di Sergio per *I cigni selvatici* di Hans Christian Andersen. Qui sotto, illustrazione di Ferri per la fiaba orientale *Alì Babà e i quaranta ladroni*.

Sergeevič Puškin ecc.), ma anche di autori meno noti al grande pubblico (il tedesco Ludwig Bechstein, la francese Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, il napoletano Giambattista Basile) o tratte dal vastissimo repertorio orientale.

In tutto, uscirono circa 150 fascicoli illustrati e altrettanti dischi a 45 giri, suddivisi in varie raccolte quali le “Fiabe Sonore” vere e proprie, la riproposta integrale de *Le avventure di Pinocchio* con Paolo Poli nel ruolo del burattino, *Peter Pan* di James Matthew Barrie, *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll con personaggi tratti anche dal libro *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, e infine la serie “I cuccioli” dedicata ai bambini più piccoli.

Furono pubblicate anche due particolari versioni “estese” (da sette dischi ciascuna) di *Biancaneve* e di *Cenerentola*, i cui rispettivi titoli erano ufficialmente preceduti da un *C’era una volta*. Entrambe le fiabe, secondo il taglio classico, erano già comparse fra le prime sessanta uscite. In questo caso però le due vicende, pur ricalcando le originali, erano state arricchite di situazioni e personaggi nuovi.

Gran parte della fortuna delle “Fiabe Sonore” si deve ai disegni a corredo dei testi, eseguiti da alcuni fra i principali artisti italiani nel campo dell’illustrazione per l’infanzia e non solo. L’identificazione degli autori delle immagini è, talvolta, complicata dalla consuetudine

di firmare con pseudonimi i disegni per le fiabe della Fabbri; ma l’arte di ognuno è perfettamente identificabile grazie agli inconfondibili spunti pittorici, ma soprattutto all’originale capacità di inventare le doppie pagine degli albi, che diventano dei veri e proprio manifesti sui quali si è formato il gusto grafico di un’intera generazione. Uno dei più importanti è «Sergio», pseudonimo del pittore milanese Romano Rizzato (1936), già straordinario illustratore del *Pinocchio* di Carlo Collodi, pubblicato a dispense dalla Fabbri tra il 1965 e il 1966. Di impostazione classica, Sergio si distingue per la cura del dettaglio, gli ampi respiri dei paesaggi e il sorprendente realismo



dei ritratti contenuti nelle fiabe da lui illustrate (*I cigni selvatici, I sette corvi, Il libriccino magico, Hänsel e Gretel, Il leone e il falegname, I tre cani* ecc.).

Dietro allo pseudonimo «Una» si cela il fiorentino Ugo Fontana (1921-1985), le cui illustrazioni sono caratterizzate da tinte pastello nelle quali i protagonisti della fiaba paiono dissolversi in maniera delicata e quasi sognante (*La piccola guardiana d'ocche, Il brutto anatroccolo, L'uccello d'oro, Il pesciolino d'oro e Il principe rospo*).

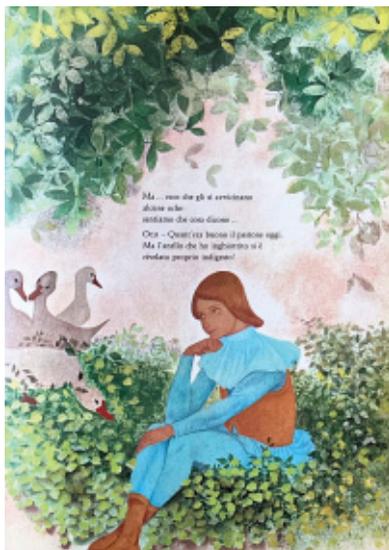
«Ferri», che ha firmato le illustrazioni de *La bella addormentata nel bosco, La principessa incantata, Barbablù, Abdallah di terra e Abdallah di mare, Vardiello, Pelle d'asino, I tre*

cedri, Ali Babà e i quaranta ladroni e di altre fiabe, è Rino Ferrari (Paderno Ponchielli 1911 - Cremona 1986), pittore, illustratore e scultore, esponente del Surrealismo. A lui vengono affidate le ambientazioni medioevali e orientali, popolate da languide figure femminili dalla lunga chioma d'oro e dalla pelle candida come l'avorio.

«Pikka», illustratore di *Biancaneve, I tre musicanti, Gli abiti nuovi del granduca, La casa nella foresta, Il tesoro dei tre fratelli* e di molte altre fiabe, è lo scultore, pittore, illustratore e medaglista Piero Cattaneo (Bergamo 1929 - 2003), riconoscibile per il tratto sorridente, raffinato e deliziosamente umoristico.

«Lima», altro illustratore molto prolifico, specializzato in particolare nelle ambientazioni orientalesgianti, è il pittore svizzero Libico Romano Maraja (Bellinzona 1912 - Montorfano 1983), autore dei disegni di fiabe come *Cappuccetto Rosso, Abu Kir e Abu Sir, Il principe Ahmed e la fata Pari-Banù, I tre nanetti del bosco*, ecc.

«Michele», illustratore di *Cenerentola e Cinque in un baccello*, è il torinese Angelo Bioletto (1906-1986), famoso soprattutto per le sue illustrazioni di figurine; mentre «L'Alpino», illustratore de *I tre porcellini* dallo spiccato stile fumettisti-



«FINISCE COSÌ QUESTA FAVOLA BREVE E SE NE VA...»

Nella pagina accanto, a sinistra, pagina interna con illustrazioni di Lima per la fiaba orientale *Ahmed e la fata Pari-Banù* e, a destra, illustrazione di Una per la fiaba *Il serpe bianco* dei Fratelli Grimm. Qui sotto, la pagina finale de *I tre cedri* di Giovanni Battista Basile, illustrata da Ferri.



co, è Tony Wolf, al secolo Antonio Lupatelli (1930-2018), parmigiano e alpino del Cividale. Infine, vanno ricordati anche «Max», sublime ritrattista della grazia infantile (*Pollicino, I fiori della piccola Ida*), «Pinardi» autore de *Il pifferaio magico, Il lupo e i sette capretti* e altri nomi di diversa, ma non inferiore, bravura.

La scelta dei disegnatori viene fatta con molta cura in relazione al genere della fiaba e la

narrazione di Silverio Pisu risulta sempre piacevole, arguta, in punta di penna e non scevra da una nota di delicato umorismo. Si sente l'amore del curatore per i suoi personaggi, ma soprattutto per i suoi piccoli ascoltatori, ai quali si rivolge con il rispetto, la simpatia e il calore di un educatore di grande raffinatezza.

La leggenda delle “Fiabe Sonore” non si esaurisce nel 1970. Sette anni dopo, la Fabbri ripubblica una parte della collana, proponendo una scelta dei migliori titoli con qualche piccola modifica alla veste editoriale degli albi. Non sarà l'unica riedizione: negli anni Ottanta e ancora nei Novanta, abbinate al popolare periodico *Oggi* (e con una più pratica ma meno suggestiva audiocassetta al posto del disco a 45 giri), le “Fiabe Sonore” vivono una nuova giovinezza e non sono pochi coloro che, cresciuti con il cantafiabe e il suo “mondo fatato”, ripropongono ai loro figli quelle stesse “Fiabe Sonore” su cui molti avevano imparato a leggere. Scrive Sergio Mannu: le “Fiabe Sonore” ci hanno regalato «una magia che, come recitava la canzone introduttiva “A mille ce n'è”, fu un vero miracolo di fantasia e di bontà, virtù delle cose autenticamente belle il cui fascino è destinato a non estinguersi mai, come in un'eterna giovinezza».

Maria Canella 

GIANA ANGUISSOLA,
LA SCRITTRICE CHE CONQUISTÒ LE RAGAZZE

UNA BUGIA PROFETICA

IL PIANO DELLA REALTÀ E QUELLO DELL'IMMAGINAZIONE
SI INTRECCIANO NELLA CARRIERA DELLA DONNA
CHE PARTENDO DA UMILI ORIGINI SFIDÒ
UN MONDO CHE RAGIONAVA AL MASCHILE.
FINO A QUANDO «INCIAMPÒ» IN MUSSOLINI...

di MARCO BOSONETTO

Prima che il filmmaker Roberto Dassoni mi ingaggiasse come co-sceneggiatore del suo documentario su Giana Anguissola, ignoravo quasi tutto di questa scrittrice. Ne conoscevo il nome perché è intitolata a lei la Biblioteca Ragazzi della città in cui vivo (Piacenza) e perché un suo libro, *Il signor Serafino*, era stato regalato da mia sorella a mio figlio, in una bella ristampa dell'edizione Mursia del 1970. Ne avevo letto le prime pagine con Pietro: un attraversamento in tram della Milano dei primi anni Sessanta dal punto di vista di due giovanissimi emigranti meridionali, in una



UNA RAGAZZINA CHE "VUOLE VIVERE DI SCRITTURA"

Nella pagina accanto, fotografia di Giana Anguissola ritratta a Piacenza negli anni Venti, ancora ragazzina Giana è molto determinata a diventare scrittrice e giornalista. Qui sotto, una delle sue prime novelle *Trovar marito!* pubblicata nel supplemento *I romanzi di Novella*, marzo 1934.

lingua un po' antiquata, ma precisa, ironica, rivelatrice.

Il lavoro di documentazione per la realizzazione del film ci ha svelato man mano un'intellettuale complessa, spesso tormentata, ambiziosa e al tempo stesso consapevole dei compromessi richiesti dall'industria culturale a una donna che volesse vivere di scrittura in Italia fra gli anni Trenta e i primi Sessanta.

L'avventura di Giana Anguissola nel mondo della letteratura e del giornalismo comincia con tanto coraggio, una piccola bugia e un viaggio a Milano. Giana è ancora una ragazzina, ma il suo obiettivo è la redazione del *Corriere della Sera* in via Solferino. Vuole essere ricevuta da Luigi Albertini, che ha diretto il *Corriere* per vent'anni. La ragazzina dice di essere raccomandata da Annie Vivanti, celebre scrittrice, protagonista a fine Ottocento di una liaison con Giosuè Carducci, un po' scandalosa per via della differenza d'età.

La ragazzina mente. Non è raccomandata da nessuno. Conoscerà davvero Annie Vivanti solo anni dopo, da pari a pari, come testimoniano scambi di bizzarre cartoline e lettere. Non è l'unico caso in cui Giana Anguissola sembra avere il dono della bugia profetica, o dell'autofiction, come direbbe un critico letterario contemporaneo.

Comunque Albertini abbozza. E ad appena diciotto anni Giana (che retrospettivamente si de-

scrive sedicenne) esordisce sulla *Domenica del Corriere* con la novella *La mamma celebre*.

Giannina Anguissola, che si firma Giana come la chiamano in casa, è nata nel 1906. Le piace pensare di essere una discendente di Sofonisba Anguissola, pittrice tardorinascimentale, di nobile famiglia cremonese. In realtà l'unica aristocrazia a cui la famiglia appartiene con certezza è l'aristocrazia operaia. Il padre Angelo lavora in un bottonificio come operaio specializzato. Abi-

tano a Piacenza in via Maddalena, in un quartiere popolare a ridosso del centro storico. Giana frequenta la Scuola Normale Giulia Molino Colombini, antesignana dell'Istituto Magistrale. Il piano dei genitori è di farla diventare maestra elementare: all'epoca, primo cauto gradino dell'ascesa sociale per una donna di estrazione proletaria brava negli studi.

Giana però vuole fare la scrittrice e la giornalista. E ci riesce, inizialmente con una buona

dose di «sfacciataggine», parole sue, poi lavorando senza sosta.

Ne *La mamma celebre* racconta la fatica di conciliare la carriera intellettuale con il ruolo di madre. Un problema di cui l'autrice avrebbe fatto esperienza diretta parecchi anni più tardi.

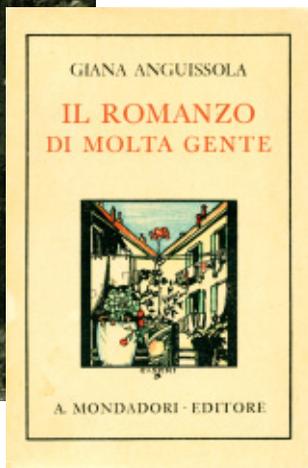
Il piano della realtà e quello dell'immaginazione, nella vita di Giana Anguissola, si intrecciano in maniera assai complessa. Alcuni suoi quader-





ni sono pieni di fotografie di persone reali – lei stessa, i famigliari, gli amici – a cui in didascalia Giana assegna nomi immaginari, gli stessi che darà ai personaggi dei suoi libri. Accade in maniera lampante per *Il romanzo di molta gente*, il suo esordio in volume, ma anche per *Una ragazza*, libro in cui il fidanzato della protagonista, Stanis, è un esule russo, proprio come il futuro marito della scrittrice.

Dal 1928, Giana comincia a pubblicare anche sul *Corriere dei Piccoli*. Il direttore dell'epoca, Silvio Spaventa Filippi, le commissiona con regolarità racconti che spesso illustra lei stessa. Non si improvvisa disegnatrice. A Piacenza ha studiato con un pittore celebre, Francesco Ghittoni. Tuttavia, continuerà per tutta la vita a riferirsi a ciò che disegna come a «i miei pupazzetti».



Alla fine degli anni Venti risale il trasferimento di Giana Anguissola a Milano. Primo indirizzo piazza Castello 5, in pieno centro. Per vivere a Milano, da donna indipendente, Giana ha bisogno di un'altra fonte di guadagno oltre alla scrittura. E la trova al Teatro alla Scala. Alle dipendenze di Luigi Sapelli, detto Caramba, direttore degli allestimenti scenici. Di nuovo le competenze pittoriche tornano utili, Giana dipinge scenografie, ma non solo. In una lettera ad Arnoldo Mondadori (editore del suo primo fortunato libro), racconta: «Sono sempre da Caramba ed ora vado anche a vestire le coriste e le ballerine, nelle sere di spettacolo. [...] Si-

lenziosa e vigile come un gatto, passo le mie sere alla Scala. Dal sottopalco alle soffitte a bere cogli occhi i particolari del mio libro di domani di cui Lei non dirà nulla, ed io nemmeno».

L'esordio nell'editoria per adulti è del 1931, con *Il romanzo di molta gente*. Arnoldo Mondadori le offre un contratto decennale, che la scrittrice accetta, sentendosi finalmente arrivata, pur senza illudersi sulla propria condizione economica, come spiega sempre a Mondadori. «Il mio libro ha avuto la medaglia d'oro al Premio Viareggio ed ho venduto in due giorni 200 copie del romanzo. [...] Ieri mi hanno fatto firmare delle fotografie da mandare a Tunisi, a Bucarest ed a Buenos Aires. Tutti quelli che hanno letto il

UNA GIOVANE AUTRICE ESORDIENTE

Nella pagina accanto, Giana Anguissola negli anni Venti, quando si trasferisce a Milano e la copertina del suo primo romanzo *Il romanzo di molta gente* pubblicato con Arnoldo Mondadori nel 1931. Qui sotto la copertina del suo esordio nell'editoria per ragazzi *Gli eredi del Circo Alicante*, uscito in volume edito da Mondadori nel 1933.

libro hanno detto che è bello. È contento di me? Tutti i premi mi vengono pronosticati, compreso il Nobel... frattanto non riesco a guadagnare tanto da provvedere a me stessa. Ma questo non lo sanno, ed io sono tranquilla, perché so che domani non sarà più così».

Nel 1933 Giana Anguissola si sposa con Rinaldo Küfferle. Anche Küfferle è uno scrittore. È nato a San Pietroburgo, da madre russa e padre italiano, scultore ben introdotto alla corte dello zar Nicola II. La rivoluzione comunista, però, ha costretto la famiglia a lasciare la Russia. Quando conosce Giana, Küfferle si è già fatto un nome come traduttore dal russo e consulente editoriale. Ha tradotto fra gli altri Aleksandr Sergeevič Puškin e Fëdor Dostoevskij. L'incontro fra lui e Giana è propiziato dalla comune frequentazione della Scala.

Rinaldo è anche un adepto dell'antroposofia, una corrente filosofica con aspetti esoterici fondata dall'austriaco Rudolf Steiner, noto anche come pedagogista. Steiner ha fra i suoi massimi divulgatori in Italia la poetessa e scrittrice per bambini Lina Schwarz, che sarà un'amicizia determinante per Giana e Rinaldo. La coppia riesce anche ad acquistare una casa sulla riviera ligure, a Sori, con vista sul promontorio di Portofi-

no. Qui i coniugi Küfferle amano ricevere gli amici intellettuali. Il successo letterario, il legame con l'antroposofia, in auge nella Milano colta dell'epoca, condizioni economiche favorevoli, consentono a Giana e Rinaldo di appartenere a una sorta di jet set.

Fra le persone con cui Giana Anguissola stringe legami duraturi anche al di fuori del mondo editoriale figurano i pittori Michele Cascella, Anselmo Bucci, Osvaldo Barbieri in arte Bot. Un amico è anche Bruno Munari, al cui stile Giana si ispira per escogitare la propria firma d'artista. Particolarmente intima dev'essere stata l'amicizia con l'architetto Gio Ponti, tanto che lui progetterà per lei una villa che avrebbe dovuto sorgere in Versilia, Villa Anguissola, ma che purtroppo non fu mai realizzata. Ne conosciamo

il progetto grazie alla sua pubblicazione su *Domus*.

Il 1933 è l'anno di un altro evento significativo nella vita di Giana Anguissola: l'uscita in volume per Mondadori del suo primo romanzo per ragazzi, *Gli eredi del Circo Alicante*.

Eppure, sin dalla metà degli anni Trenta cominciano anche le prime delusioni, almeno per Giana Anguissola come scrittrice. L'autrice piacentina deve incassare una serie di rifiuti.

D'altro canto, continua a



pubblicare opere per adulti e per ragazzi con editori tutt'altro che secondari, come La Prora, Hoepli, Rizzoli, Garzanti, Minerva. Ma in realtà in quegli anni è di fatto un'autrice apprezzata soprattutto nel genere femminile o rosa.

Ma altri eventi ben più gravi incombono non solo sul destino di Rinaldo e Giana, bensì su quello dell'intero pianeta. Gli anni Trenta segnano il consolidamento del regime di Benito Mussolini in Italia e la conquista del potere di Adolf Hitler in Germania e di Francisco Franco in Spagna. Il successo dei fascismi sembra inarrestabile.

Gli intellettuali che levano la loro voce contro la progressiva perdita delle libertà democratiche sono pochissimi. Giana Anguissola non è fra questi. La scrittrice piacentina, tuttavia, non diventa neppure una corifea del regime. I suoi libri evitano la politica, parlano d'altro, di «animali al principio del mondo», di fantastici incontri nel bosco, di leprotti, di ragazzini alle prese con avventure molto quotidiane, di donne deluse da relazioni sentimentali che spesso riflettono iniqui rapporti sociali. La critica al presente non vi è assente, ma certo appare molto sfumata.

Negli anni più bui della guerra, Giana Anguissola e Rinaldo Küfferle lasciano Milano. Prima si trasferiscono nella casa di Sori, ma anche lì non si sentono al sicuro. Nel 1943 si rifugiano ad Arcisate, in provincia di Varese, presso la cascina La Monda, dove sorge una specie di comunità antroposofica in cui si pratica, in grande anticipo sui tempi, l'agricoltura biodinamica.

Il 1943 è anche l'anno in cui Giana e Rinaldo



diventano genitori. Chiamano loro figlio Riccardo, detto Riccardino. A La Monda si prendono cura di loro gli amici storici di Milano, come Dante Vigevani, Irene Cattaneo, Willy e Lina Schwarz, Silvia Colorni, sorella dell'antifascista militante Eugenio.

A giudicare dall'ambiente che frequenta in questi anni, Giana sembra tutt'altro che fascista. Eppure, nell'immediato dopoguerra, si trova a dover affrontare uno scandalo potenzialmente disastroso.

Il 6 marzo 1947 compare sul *Corriere della Sera* l'ennesimo articolo sul "tesoro di Dongo", un piccolo patrimonio di valuta e preziosi che viaggiava con Mussolini verso la Svizzera quando il duce fu arrestato dai partigiani il 27 aprile 1945. A scomparire misteriosamente, oltre al tesoro, furono anche numerosi documenti, fra cui, scrive il *Corriere*, una cassetta contenente carte per-



ferite aperte da sanare. La miseria, le città da ricostruire. In un contesto del genere, comprare libri non era certo la priorità. Infatti le case editrici tagliarono la produzione e individuarono il ramo della letteratura per ragazzi come quello più sacrificabile.

E per gli adulti, bisognava scrivere storie che favorissero l'evasione verso un mondo più spensierato. Giana Anguissola ne è dolorosamente consapevole, come spiega in un articolo sul quotidiano di Piacenza *Libertà* nel 1950: «Mi stiracchio guardando le pagine scritte. Rappresentano solo una cifra per comprare scarpette per me e scarponi per Riccardino. L'arte non c'è. L'arte è dentro di me e non si può esprimere. Perché l'arte vera nessuno la vuole, non rende nulla. Ma c'è Riccardino e lui non deve vivere male. Perciò anche domani racconterò la storia di due che finiscono col baciarsi sulla bocca».

Pur se spinta dalla necessità più che dall'arte, Giana dimostra ancora una volta di saper innestare la sua creatività e la sua intelligenza in forme di comunicazione multiformi e nuove collaborazioni.

Elabora per la radio *Dramma a vent'anni*. Nel 1952 scrive un lungo reportage sul Polesine a un anno dall'alluvione, che viene pubblicato dalla *Gazzetta Lombarda* e viene premiato con la medaglia al valore civile.

Le sue novelle cominciano a uscire oltre che per il *Corriere dei Piccoli* anche per *La Vispa Teresa*, «Settimanale per bimbe grandi», come recitava il frontespizio.

Sarà proprio il pubblico delle «bimbe grandi» a

decretare il successo di Giana Anguissola intorno alla metà degli anni Cinquanta.

Con l'editore Tristano Torelli, Giana lavora come sceneggiatrice a una serie di fumetti, come *Artiglio Nero*, *Sciuscià*, *Piccolo Sceriffo*. Dalla collaborazione fra Anguissola e Tristano Torelli nasce un altro progetto editoriale innovativo. Si tratta di *Mignon*, una rivista dedicata esplicitamente alle ragazze di oltre quindici anni, con novelle, fumetti, fotoromanzi, notizie sui divi del cinema e della musica e posta delle lettrici incentrata su questioni sentimentali. Giana la dirige e scrive gran parte dei contenuti. Risponde a decine di lettere. Da una parte fa riferimento ai valori della tradizione e rassicura le madri, promettendo «la loro stessa sollecitudine il loro stesso cuore». Dall'altra non perde occasione per mettere in guardia le ragazze dalle lusinghe di maschi fedifraghi e cialtroni, o da bambocci ancora sottomessi alla volontà di mamme invadenti e possessive.

Mignon fu in edicola per un solo anno, fra il 1952 e il 1953. Forse era arrivata troppo presto, in anticipo sui tempi.

Risalgono alla metà degli anni Cinquanta anche gli ultimi tentativi di affermarsi come autrice per adulti. Il libro alla cui stesura Giana Anguissola dedica tutta se stessa è *I demoni vestono come noi*.

Nella prefazione al romanzo, l'autrice scrive di avere avuto nel corso della vita alcuni incontri con i demoni, celati sotto le vesti più comuni. Incontri che l'hanno fatta soffrire, addirittura ammalare.

Nei suoi quaderni privati, Giana definisce *I de-*

IL ROMANZO PER SIGNORINE

Qui sotto, le copertine di alcuni titoli di successo di Giana Anguissola pubblicati tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta: *Il diario di Giulietta* e *Violetta la timida*.



glimento e tranquillità che faticava a trovare a Milano. Giana, inoltre, non perdeva occasione per sfoggiare la sua pragmaticità piacentina con gli amici milanesi, per esempio in cucina. La sua abilità come cuoca venne notata anche dai giornalisti e scrittore Orio Vergani, fondatore dell'Accademia italiana della cucina, che la spronò a scrivere un libro di ricette. Un lavoro a cui Giana Anguissola si dedicò

monì vestono come noi il suo libro più importante. Invece dal mondo dell'editoria riceve il giudizio opposto. Per la prima volta nella sua carriera si ritrova a dover pagare per pubblicare. Il libro esce per la casa editrice milanese Bocca nel 1955.

In quello stesso anno muore improvvisamente d'infarto Rinaldo Küfferle, a cinquantun anni. È un momento estremamente difficile per Giana. Al dolore per la perdita del marito, si aggiunge la preoccupazione per la responsabilità di dover crescere un figlio da sola, potendo contare sul mestiere della scrittura e nient'altro.

Giana Anguissola prova il bisogno di qualcosa a cui ancorarsi, di un luogo in cui sentirsi al riparo. E lo trova nella sua terra d'origine. In verità non aveva mai cessato di avere un legame forte con Piacenza. Sia perché qui vivevano i suoi genitori, sia per una ricorrente necessità di racco-

a tratti, senza mai terminarlo, e che ha visto la pubblicazione solo nel 2007 grazie alla casa editrice Tripleco con il titolo *Buona tavola e belle lettere*.

Dopo la morte del marito, il richiamo delle radici si fa ancora più intenso, tanto da spingere Giana a cercare un rifugio ancora più appartato per la sua creatività. Il luogo giusto si rivela il paese di Travo, in Val Trebbia, dove la scrittrice trascorrerà periodi sempre più lunghi alloggiando nella torre del castello. Oggi l'edificio appartiene al Comune, ma all'epoca Giana Anguissola pagava l'affitto alla contessa Maria Salini Anguissola. Forse l'idea di abitare in un antico edificio che portava il suo nome, Castello Anguissola, contribuiva, insieme allo splendido paesaggio della Val Trebbia, a far sentire Giana davvero a casa. Una casa dove comunque risuonava costantemente il ticchettio della macchina



per scrivere. E dove emergono dalla sua fantasia le eroine dei libri che la renderanno famosa.

L'esperienza della rivista per ragazze, seppur breve, le ha permesso di mettere a fuoco quello che il marketing contemporaneo chiamerebbe il suo target, il suo pubblico ideale: le adolescenti. E il suo prodotto vincente: il romanzo per signorine. La signorina immaginaria con cui Giana Anguissola conquista il cuore delle signorine lettrici ha un nome: Giulietta. Prima ancora che in un libro, Giulietta compare in uno sceneggiato commissionato dalla RAI. Subito dopo la messa in onda dello sceneggiato, esce per la casa editrice La Sorgente *Il diario di Giulietta*. Ad Anguissola vengono richiesti a spron battuto due sequel: *Giulietta ha preso zero* e *Giulietta se ne va*, pubblicato nel 1956.

Nel 1958 la scrittrice piacentina pubblica il suo primo libro per l'editore Mursia, marchio nato di recente per iniziativa di Ugo Mursia e della moglie Giancarla Re. Si tratta di *Priscilla*, la storia di una ragazza alle prese con la dura gavetta come ballerina della Scala.

Giana ha finalmente trovato una casa editrice stabile, oltre che degli amici fedeli. Mursia pubblicherà quasi tutti i suoi titoli successivi e ristamperà molti dei suoi precedenti libri per ragazzi. Come continua a fare tuttora. Le eroine più amate dalle lettrici continueranno a essere cugine più o meno prossime di Giulietta. Dopo *Priscilla* sarà la volta di Violetta Mansueti, protagonista di *Violetta la timida* e de *Le straordinarie vacanze di Violetta*. Si tratta di ragazze intraprendenti, nel cui orizzonte di felicità non

c'è solo l'amore ma anche la realizzazione professionale. Violetta muove i primi passi come giornalista guidata dalla «Signora A.» che è l'*alter ego* di Giana Anguissola stessa.

La protagonista di *Coda di cavallo*, Pierpaola, ha come obiettivo quello di diventare ingegnere. Non sono giovani trasgressive, raramente entrano in conflitto con la famiglia. Ma certo sognano, progettano e agiscono ben oltre l'ambiente domestico.

Nelle *Straordinarie vacanze di Violetta* emerge con particolare forza un tema ricorrente nella produzione anguissoliana sin dagli esordi: l'attenzione rispettosa verso la natura e gli animali, impersonificata qui in uno zio Piero ecologista *ante litteram*, oltre che sacerdote.

Giana Anguissola verso la metà degli anni Sessanta è ormai un'autorità riconosciuta. Viene insignita dei premi più prestigiosi nel campo della letteratura per ragazzi ed è spesso ospite di tavole rotonde e trasmissioni radiofoniche che hanno per oggetto gli adolescenti. Proprio allora, però, all'apice del successo, l'attende un'ultima sfida, che non potrà vincere, quella contro il cancro, che la condurrà alla morte il 3 febbraio 1966, a sessant'anni. Sul comodino in ospedale teneva il dattiloscritto incompiuto di *Aniceto e la bocca della verità*, il libro che uscirà postumo, completato dall'editrice e amica Giancarla Mursia Re.

Marco Bosonetto





Giornalismo

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



IL SOLE 24 ORE E LA NASCITA
DEL SUPPLEMENTO *DOMENICA*

LA SCOMMESSA DI LOCATELLI

NEL 1983, IL NUOVO DIRETTORE DECIDE DI
TRASFORMARE IL GIORNALE DELLA CONFINDUSTRIA
DA LETTURA PER UN PUBBLICO DI NICCHIA
A LABORATORIO DI NUOVE IDEE. E PENSA ANCHE
ALLA CULTURA. CON UN SUCCESSO ECCEZIONALE

di SALVATORE CARRUBBA

Il 4 dicembre 1983 usciva il primo numero del supplemento *Domenica del Sole 24 Ore*, interamente dedicato ai temi della cultura. La decisione fece molto discutere. Per la verità, da tempo il quotidiano milanese era al centro dell'attenzione per le proprie scelte editoriali. Nato dalla fusione nel 1965 di due storiche testate, *Il Sole*, del 1865, e *24 Ore*, del 1946, il giornale economico aveva vissuto decenni di esistenza dignitosa all'ombra della

proprietà, la Confindustria, difendendo la propria natura specializzata rivolta soprattutto ai mondi delle imprese, della finanza e del fisco, che gli aveva consentito di superare solo nel 1976 la soglia delle 90mila copie vendute. Da allora, si susseguirono le direzioni di Alberto Mucci, Fabio Luca Cavazza e Mario Deaglio (quest'ultimo non un giornalista professionista ma un brillante economista), che dimostrarono, soprattutto l'ultima, l'impegno della proprietà a

Ritratto fotografico di Gianni Locatelli, 1985 circa. Sotto la sua direzione nasce l'inserto *Domenica* con l'intento di fare del quotidiano un punto di riferimento dell'informazione non solo su temi economici. Qui sotto, alcune prime pagine dell'inserto degli anni Ottanta e Novanta.



svecchiare il giornale, a farne anche un organo di riflessione e di idee, ad aprirlo sempre di più al mondo esterno e alla dimensione internazionale. Ulteriore impulso a questa strategia sarebbe stato dato dalla nomina a direttore, nel 1983, di Gianni Locatelli, già vice direttore vicario con Mario Deaglio. Locatelli era un noto gior-

nalista, cresciuto nella scuola di quella fucina di innovazione rappresentata dal *Giorno*.

L'editore, cioè la Confindustria, sposa l'obiettivo che Locatelli mette subito in chiaro di voler perseguire, quello di fare del quotidiano il giornale dell'intera economia italiana e non solo di un sia pur autorevolissimo gruppo d'interesse. Locatelli se lo fa addirittura mettere per iscritto nell'accordo con l'editore, come informa nel suo editoriale d'ingresso il 17 maggio 1983, nel quale spiega di aver concordato di «caratterizzare *Il Sole 24 Ore* come il giornale dell'economia italiana, espressione del tessuto imprenditoriale del Paese, ispirato ai principi di libertà, efficienza, competitività e trasparenza che sono gli elementi costitutivi del sistema di mercato e contraddistinguono le democrazie industriali dell'Occidente» (Gianni Locatelli, *Un bilancio che è già un programma*, in *Il Sole 24 Ore*, 17 maggio 1983).

Per questo, Locatelli difenderà a spada tratta, anche con decisioni che lo metteranno in certi momenti in frizione con la proprietà, l'autonomia del quotidiano, perché una fascia sempre più ampia di lettori ci si possa riconoscere. I fatti gli daranno ragione: le vendite supereranno nel 1984



LE SFIDE DEI QUOTIDIANI ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖



le 170mila copie, e nel 1990 le 300mila copie. Gli strumenti di questa strategia sono diversi ma coerenti: innanzi tutto, la sempre più alta professionalità della redazione che si allarga grazie all'ingresso di giovani e brillanti professionisti (spesso "scippati" dalla concorrenza); accanto a loro, cresce il parco dei collaboratori, tra i quali troveremo le migliori firme dell'economia dell'epoca, italiane e straniere; la creazione di un vero e proprio ufficio studi all'interno della re-

dazione; l'apertura di uffici nelle sedi più strategiche nel mondo, tra le quali Tokyo dove *Il Sole 24 Ore*, per anni, sarà l'unica testata italiana stabilmente presente. Ma c'è soprattutto la ricerca di nuovi temi e interessi che possano allargare il pubblico per scrollare definitivamente l'immagine di un giornale esclusivamente rivolto a nicchie specializzate e dunque necessariamente ridotte. Sempre di più, insomma, *Il Sole 24 Ore* assume il carattere di un autentico secondo gior-



Nella pagina accanto, due numeri della *Domenica del Sole* 24 Ore. Nel corso degli anni l'inserito aumenta il numero delle rubriche e delle pagine, proponendo autori e voci nuove volte a svecchiare il dibattito culturale in Italia.

nale, da associare al quotidiano di riferimento locale, e in grado di assicurare un'informazione completa che parla, con serietà e autorevolezza, di economia, finanza e fisco, certo, ma anche di politica, di idee, di innovazione, e del mondo. Nascono anche nuovi prodotti che per anni accompagneranno lo sviluppo e la crescita del giornale: periodici specializzati, libri, convegni, formazione, per raggiungere anche aree geografiche dove fino ad allora la presenza del giornale era rimasta più limitata: l'innovazione tecnologica e i nuovi centri stampa operanti in tutta Italia contribuiscono a favorire la diffusione e fare de *Il Sole* 24 Ore un autentico giornale nazionale. Di qui, dunque, la scelta, quasi immediata per il nuovo direttore e per molti sorprendente, di dedicare ampio spazio alla cultura, considerata da Locatelli come un'ulteriore chiave per aprire rapporti con nuovi mondi. Non mancano, dicevo, le voci critiche anche tra esponenti di indiscussa autorevolezza nel mondo imprenditoriale e negli ambienti confindustriali che considerano decisamente eccentrica la scelta e che, in realtà, sono preoccupati che il successo crescente del giornale lo renda sempre più autorevole ed economicamente autonomo, e dunque sempre meno controllabile. Evidentemente, gli scettici non avevano colto i sommovimenti in corso in quegli anni nell'opinione pubblica, sempre più sensibile al valore della cultura come elemento caratterizzante di una dimensione più completa e responsabile dell'essere cittadini. E dimenticavano il forte legame con la cultura che, sin dall'inizio, *Il Sole* aveva dimostrato ospitando per anni le preziose

critiche letterarie di Felice Cameroni, che aveva addirittura lanciato in Italia dalle colonne de *Il Sole* lo scrittore francese Émile Zola e il filone del romanzo naturalista e verista, illustrato in particolare da Giovanni Verga (sottolinea l'importanza del contributo di Cameroni Piero Bairati, in *La trasparenza difficile - Storia di due giornali economici: «Il Sole» e «24 Ore»*, a cura di Piero Bairati e Salvatore Carrubba, Palermo, Sellerio, 1990. Il rilievo di Cameroni per la diffusione di Verga dalle colonne del *Sole* è documentato in Giovanni Verga, *Carteggi con Felice Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, a cura di Maria Melania Vitale, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2023).

Il supplemento nasce in una versione ancora modesta, di sole quattro pagine, curate da un giornalista colto e sensibile quale Lodovico Besozzi, che avrebbe poi sintetizzato efficacemente il significato dell'impresa alla quale si accingeva: «La “filosofia” delle pagine culturali del “Sole” è tutta qui: il supplemento di un quotidiano specifico di economia non può essere inutile e deve valere almeno quanto la pazienza di un filatelico, la passione di un bibliofilo, la recensione utile di un concerto, di una mostra, o la stroncatura onesta di un brutto spettacolo [...]» (Lodovico Besozzi, *Fammi vedere quello che sai fare*, in *Cultura e dintorni - Antologia del supplemento domenicale del Sole* 24 Ore, a cura di Vanni Scheiwiller e Armando Torno, Milano, Libri Scheiwiller, 1983-1993. Più recente l'antologia curata da Stefano Salis, *Perché Domenica - Quarant'anni in cer-*



ca di domande, a cura del Sole 24 Ore, 2023). Le pagine col tempo raggiungeranno le attuali 18; a Besozzi succederanno Armando Torno, Riccardo Chiaberge, Giovanni Santambrogio, Armando Massarenti, Alfredo Sessa, Marco Carminati, Stefano Salis.

Il primo numero si apre con l'articolo di uno studioso francese, Gérard Bonnot, che assume davvero il carattere di un manifesto: *Le sette chiavi per aprire il futuro* richiama infatti l'impegno del supplemento a uscire dagli schemi, a introdurre in Italia voci nuove, a svecchiare il dibattito culturale, a strappararlo dalle conventicole. In alto a destra domina la rubrica di una firma che sarà una costante per tanti anni, Merit, al secolo Italo Mereu, grande storico del diritto, una delle voci più limpide del filone garantista che dalle colonne del quotidiano conduce battaglie esemplari e generose, e spesso sfortunate, contribuendo a definire il profilo anche civile del quotidiano. Seguono

recensioni di libri e autori magari inconsueti, in stile non certo incensatorio (in quel primo numero Sebastiano Maffettone demolisce con grazia Jacques Derrida); si affrontano argomenti ancora apparentemente secondari, se non ancora considerati frivoli, quali il design; occhieggiano (anzi, nel caso, sorridono) personaggi scalpitanti quali un noto imprenditore televisivo allora all'arrembaggio; per concludere con argomenti decisamente estranei al menù del quotidiano, dalla cucina (anche qui: siamo ancora ben lontani dall'inflazione dei grandi e meno grandi chef!) all'abbigliamento, agli scacchi, ai viaggi.

Col tempo, il supplemento crescerà, si affinerà e si affermerà, così da rendere l'edizione della domenica, fino ad allora la meno frequentata dai lettori, quella con la audience più alta, proprio per il successo della strategia iniziale: portare nuovi lettori, nuove lettrici e nuovi profili sociali ad acquistare *Il Sole 24 Ore*, almeno la dome-

nica, nella speranza, che ben presto si realizza, che qualcuno di essi (e, soprattutto, di esse) rimanga poi legato al giornale e continui a leggerlo nel corso della settimana, avendone colto la ricchezza d'interessi e di argomenti.

Quale fu la chiave del successo? Ho seguito per anni il supplemento della *Domenica*, prima come vicedirettore, poi come direttore responsabile del *Sole 24 Ore*; e dunque ogni mio giudizio potrebbe apparire di parte o fazioso. Ma due aspetti mi sento di poter sottolineare. Il primo riguarda la curiosità che animava e anima quelle pagine, che portava ad affrontare argomenti disparati e insospettabili: ricordo ancora la difficoltà a spiegarmi con una giornalista che mi intervistava sbigottita sulle ragioni che spingevano un giornale economico a occuparsi di religione.

Poi, ci fu il riconoscimento, da parte dei lettori di ogni categoria, dai semplici curiosi di temi culturali agli intellettuali più raffinati, di due qualità di quel supplemento: la prima era l'autonomia, che garantiva il lettore sulla libertà con la quale venivano giudicati e presentati i prodotti culturali. Il secondo era il pluralismo, che assicurava su quelle pagine firme insospettabili, a partire da due marxisti prestigiosi e non pentiti quali Ludovico Geymonat e Franco Fortini che nel giornale della Confindustria si trovarono benissimo. Il primo sintetizzò alla perfezione il profilo dei suoi nuovi lettori quando scrisse, all'inizio della nuova avventura editoriale: «Ho accettato, sia pure in un primo momento con una certa perplessità, l'invito a collaborare [...] perché mi lusinga l'idea di stabilire un colloquio

con lettori che probabilmente [...] non condividono le mie idee filosofiche. Ma so che si tratta di lettori seri, forniti di competenze diverse dalle mie e proprio perciò di particolare interesse per me; lettori che non vogliono seguire passivamente le mode letterarie, desiderando anche qui un'informazione accurata e oggettiva come quella che posseggono nel loro campo specifico» (Ludovico Geymonat, *Ma la scienza non è soltanto una favola*, a cura del *Sole della Domenica*, 9 novembre 1986).

E come non essere d'accordo ancora oggi con Fortini quando scrive: «Se nelle nostre scuole si avvezzassero i ragazzi alla memorizzazione e alla dizione formale! Se, soprattutto, si esigesse da loro la pratica quotidiana della scrittura e si ristabilisse la sacrosanta ipocrisia delle norme!» (Franco Fortini, *Consigli (?) per giovani poeti*, a cura del *Sole della Domenica*, 25 aprile 1993)? Aver fatto passare l'idea che la serietà riconosciuta da Geymonat e invocata da Fortini non faccia rima con noia e supponenza è stato certamente uno degli apporti principali che *Il Sole 24 Ore*, in generale, e il suo supplemento hanno assicurato all'editoria italiana. Mentre il quotidiano, offrendo a una platea di lettori sempre più ampia un'informazione attendibile e di qualità, realizzava un'autentica opera di democrazia economica, il supplemento, con la sua ricchezza e originalità, dimostrava che non serve banalizzare la cultura per metterla a disposizione di tutti.

Salvatore Carrubba



COME IL FASCISMO TRASFORMÒ
L'INFORMAZIONE IN PROPAGANDA

IL «CAPOREDATTORE» MUSSOLINI

I GIORNALI DOVEVANO ESSERE RIDOTTI A TRIBUNE
PER LANCIARE PROCLAMI, CONDANNE E PROFEZIE

di *LUGI GANAPINI*

A pochi mesi dalla scomparsa di Luigi Ganapini, indimenticato storico e direttore dell'Istituto per la storia dell'età contemporanea (ISEC) di *Sesto San Giovanni*, pubblichiamo una sintesi del saggio introduttivo alla *Bibliografia dei giornali fascisti lombardi*, edita nel 1995 nella collana promossa da *Franco Della Peruta*, curata dall'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e sostenuta dalla Regione Lombardia.

Difficile sopravvalutare l'importanza della stampa nel sistema propagandistico fascista. Negli

anni tra le due guerre mondiali la stampa era la chiave di volta della formazione dell'opinione pubblica; l'interesse che le riservava Mussolini è noto, e non derivava solo dalla sua mai sopita vocazione giornalistica. I suoi interventi erano costanti, pressanti e diretti, tanto che Paolo Murialdi ha potuto scrivere che Mussolini «diventando dittatore diventa anche non soltanto il direttore unico, ma anche l'unico redattore capo di tutta la stampa italiana» (Paolo Murialdi, *La stampa nel regime fascista*, Bari, Laterza, 1986). Ma quello che agli oppositori contemporanei è apparso come segno di vanità o di invadente pro-

A noi! Manifesto pubblicitario per il quotidiano *Il Popolo d'Italia*, 1918-1923, e la nuova sede de *Il Popolo d'Italia*, inaugurata nel 1942, progettata dall'architetto razionalista Giovanni Muzio a Milano.



tagonismo, faceva parte anche della percezione dell'importanza delle comunicazioni di massa in un moderno sistema di dominio.

La stampa non è solo una fissazione di Mussolini. A somiglianza del suo capo, l'intero movimento fascista è affascinato dal desiderio di disporre di tribune da cui lanciare proclami e condanne, esporre diagnosi e profezie. C'è forse una componente psicologica o antropologica che qualche esperto potrebbe dilettarsi ad analizzare: i gregari, dalle piazze dei loro paesi di provincia e dalle pagine dei loro periodici, imitano e fanno concorrenza a Mussolini, che dal balcone di palazzo Venezia e dalle colonne de *Il Popolo d'Italia* disegnava i destini del

mondo. La promozione di organi di stampa da cui “condurre la battaglia” si presenta come un obiettivo fisso, assume quasi i caratteri di un'ossessione, non minore dell'ansia di affermare la propria superiorità nello scontro fisico con gli avversari. Il movimento fascista non solo usa sovrabbondante verbosità e frasario truculento: ne è prigioniero e le maggiori contraddizioni intestine sembrano derivare proprio da questo atteggiamento e da questo stile. Ci sono momenti in cui si è indotti a credere che il ricorso alla stampa e il desiderio di sottoporla totalmente al proprio controllo non derivino da una coscienza del carattere nuovo della comunicazione di massa e della sua importanza ai fini di imporre il proprio dominio nella società contemporanea, ma appartengano a un rigurgito di cattiva cultura umanistica, a un uso esagitato della retorica, promanante da generazioni di piccolo-borghesi



frustrati dall'educazione retorico-umanistica. È un indirizzo di riflessione che va subito scartato: la moltiplicazione dei fogli di propaganda "strumento politico del regime" risponde a esigenze molto ben definite, si colloca in momenti cruciali per la storia del fascismo e dell'Italia. Nel diagramma delle fondazioni di organi di stampa, possiamo individuare due picchi: il 1922 e il 1944. E forse potremmo anche segna-

PROPAGANDA DI PARTITO

Manifesto pubblicitario per *Il Popolo di Trieste. Quotidiano fascista della Venezia Giulia*, 1937-1938 e prima pagina de *La Voce di Mantova. Quotidiano Politico della Federazione Fascista Mantovana*, 1° gennaio 1924.

larne un terzo, nei cruciali anni 1941-1942, se la dispersione del materiale non fosse risultata tale da impedire un bilancio preciso.

Per quanto riguarda il 1922 è difficile dire se il fenomeno abbia la sua acme prima o dopo la marcia su Roma, ma la distinzione non è forse rilevante; è abbastanza significativo che già a partire dall'autunno di quello stesso anno gli organismi dirigenti nazionali si pongano il problema di frenare la moltiplicazione dei fogli locali. In un convegno nazionale della stampa fascista a Milano sono indicati come organi del Partito cinque quotidiani (*Il Popolo d'Italia*, *Il Popolo di Trieste*, *Cremona nuova*, *La Voce di Mantova*, *Istria nuova*), tre riviste (*Gerarchia*, *Polemica* e *Vita italiana* di Giovanni Preziosi) e una quarantina di settimanali di federazione. Saranno molti di più, ovviamente, negli anni centrali della dittatura, ma le esigenze di controllo dell'informazione saranno soddisfatte



PAGINE DI AUTORAPPRESENTAZIONE

Copertine della rivista politica *Gerarchia*. Fondata nel 1922 da Benito Mussolini, la rivista uscì con periodicità mensile fino al luglio 1943.



lo, di una stampa propria, legata agli ambienti locali, che possa soddisfare la tendenza declamatoria connaturata allo spirito del fascismo e che possa, grazie a essa, costruire tra i camerati un clima di affiatamento, basato sulla rievocazione e sulla tradizione. È questo il cemento unificatore delle compagini periferiche: esso sembra derivare dalla origine stessa, dal modello militare ereditato dall'arditismo.

La costruzione della solidarietà del gruppo, del cameratismo tra i combattenti, deve seguire model-

soprattutto dalla fascistizzazione della stampa tradizionale. Il posto assegnato alla stampa locale di partito verrà ridimensionato, già a partire dall'ordine del giorno che concludeva quel primo convegno dell'ottobre 1922, nel quale due dei cinque punti erano dedicati a richiedere un più severo controllo sulla stampa di partito da parte delle federazioni e delle direzioni locali e ad auspicare che nessun nuovo organo di stampa nascesse senza preventiva autorizzazione dei dirigenti nazionali.

Il fenomeno della moltiplicazione delle testate è certamente connesso alla indisciplina dei fasci provinciali e alla diffusione del *rassismo*, ma esprime anche tendenze e specificità dell'organizzazione fascista per nulla contingenti. C'è un bisogno, nascente fors'anche da un sottofondo anarchico e individualista, ma non solo da quel-

li retorici fondati sul ricordo del clima di guerra, della stretta unione richiesta dall'imminente scontro col nemico. Il linguaggio del fascismo seguirà proprio queste tracce: intriso di metafore belliche, ben più profondamente di quanto non sarebbe stato richiesto dalla pur radicata memoria della Grande guerra, esso porta nel linguaggio politico italiano un'abitudine a esprimersi in termini militari che non muore nemmeno nel secondo dopoguerra. Nello schema costituito dall'autorappresentazione del gruppo come falange di combattenti vengono poi inseriti gli elementi locali specifici: ciascun nucleo ha un suo capo – che rimanda a Mussolini, ma che lo interpreta – ha i suoi eroi, i suoi martiri, i suoi gloriosi caduti e i suoi nemici da combattere; e ha anche le sue macchiette: bonarie e banalizzanti le caricature degli amici, grevi e offensive quelle rivolte agli

avversari. Sul piano locale infine non tarda a rientrare anche un recupero della tradizione campanilistica, popolareggiante e plebea.

Per tutti gli anni Venti il controllo della stampa fascista di provincia costituisce un problema per il centro: è del 1926 l'intervento del neosegretario del Partito, Turati, diretto a un riordinamento complessivo della stampa fascista. Non si tratta, ha sottolineato Renzo De Felice, di misure di poco conto: promosse all'indomani della rimozione di Farinacci dalla segreteria del Partito, esse fanno parte a pieno titolo non solo di un ridimensionamento delle riottose fazioni di periferia, ma di un'autentica riduzione dei poteri del Partito nell'ambito del regime.

Il tono generale di questa stampa non offre del resto durante gli anni Trenta alcun motivo di sorpresa; allineata con le direttive del regime, all'occasione viene ripresa con tempestività dai responsabili dell'Ufficio stampa del capo del governo (in successione Lando Ferretti e Gaetano Polverelli), poi da Galeazzo Ciano, che a partire dal 1° agosto 1933 avvia non solo l'intensificazione dei controlli su tutta la stampa ma anche la politica della cultura: dal 6 settembre 1934 l'Ufficio diventa Sottosegretariato e si trasforma infine in Ministero per la Stampa e la Propaganda il 24 giugno 1935. Le censure inflitte alla stampa investono per lo più incaute pubblicazioni di foto non gradite o mirano a tenere a freno gli eccessi di qualche residuo ras: in prima linea Farinacci, il cui «Regime fascista» conosce qualche disavventura, motivata prevalentemente da intemperanze



occasionali, senza che il nucleo originale della sua linea (quello che si esprime attraverso le collaborazioni che fanno capo a Julius Evola) sia mai toccato.

Il solo segnale di vivacità della stampa del fascismo negli anni centrali della dittatura è dato dal rinnovamento grafico che, non diversamente da quanto avviene nella restante stampa italiana, tocca anche quella di partito fino ad allora poco consapevole delle possibilità offerte da innovazioni tecnologiche e poco interessata a rendere graficamente appetibili le sue pagine. Di norma la stampa fascista fino ai primi anni Trenta sembra amare soprattutto scoraggianti allineamenti di colonne di piombo e utilizza poche fotografie, limitandosi prevalentemente a quelle di stampo ufficiale: i ritratti dei gerarchi in funeree composizioni all'occasione dei «cambi della guardia», in formato maggiore il capo (Mussolini, o il segretario nazionale del Partito o il federale o il prefetto), allineati su

L'IMMAGINE AL SERVIZIO DEL DUCE

Nella pagina accanto, fotografia di un'edicola a Milano negli anni Trenta. Qui sotto, illustrazioni di Mario Sironi per *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1926 e per *L'Ambrosiano*, 1934.

due-tre colonne i ritrattini formato tessera dei sottogerarchi. Ma anche qui non mancano segnali di messaggi diversi, forse ingenuamente elaborati ma non meno importanti. *Il Popolo di Lombardia*, ad esempio, eccellente modello di grigiore grafico, aveva pur esordito nel 1922-1923 con interessanti collaborazioni di disegnatori satirici (tra loro Novello); nel giro di pochi anni – segretario Mario Giampaoli – finiscono per prevalere le fotografie di gruppo: il federale, o il suo vice, il prefetto, le autorità, contornati dal pubblico, dagli invitati, dai “fedelissimi”, spesso in pose da gita domenicale, tanto che in qualche foto non disdegna di fare la sua comparsa il fiasco di vino.

A questa impostazione, coerente col populismo plebeo di Giampaoli, subentra lo stile Starace (commissario della Federazione milanese alla fine del 1928), quando il tribuno locale viene defenestrato e, al posto di comitive un po' sbr-

cate, il giornale esibisce fotografie di marziali parate, plotoni ordinati di fascisti in divisa e di militanti delle varie organizzazioni di massa. Ristabilita poi la normalità con l'elezione di un federale, Franco Cottini, che si contraddistingue per sensibilità alla miseria (soprattutto a quella dignitosa e composta dei ceti medi), il giornale si riempie di colonie elioterapiche e di tavolate alle mense pubbliche. Ma siamo ai primi anni Trenta e il fascismo deve appunto dimostrare che sta lottando per la sopravvivenza del popolo. Fanno eccezione, sotto il profilo di una capacità espressiva e compositiva di maggiore cultura, le rassegne delle opere di regime. Si tratta per lo più di interventi edilizi, le cui architetture si prestano a qualche pur modesto slancio compositivo, a qualche inquadratura non troppo ovvia. L'approssimarsi della guerra accentua il rinnovamento grafico della stampa. I giornali di partito devono scatenarsi nel dileggio del nemico

e nell'illustrazione della potenza delle armi italiane, nonché del coraggio dei combattenti. L'uso della vignetta satirica (antinglese, antisemita, “antiplutocratica”, ecc.) pertanto si generalizza e in parallelo si moltiplicano le fotografie e i fotomontaggi.

Non c'è, tuttavia, solo un uso più accorto del mezzo di comunicazione e una razionalizzazione delle risorse, con la creazione di un Ente stampa (1939) che prende in carico diverse testate pro-



LA STAMPA DI REGIME ❖ <<<<<<<<<<<<<<<<<<<<

vinciali – sollevando le rispettive federazioni da qualche imbarazzo finanziario. Nel quadro della mobilitazione totale delle risorse del paese e del Partito il fascismo si produce in uno sforzo di moltiplicazione dei fogli locali, se corrisponde al vero l'elenco consegnato ai fondi della Mostra della rivoluzione fascista, che elenca oltre sessanta bollettini di fasci di combattimento e di zone della provincia di Brescia editi tra il 1941 e il 1942.

I titoli dei bollettini o fogli informativi, con periodicità da quindicinale a mensile, elencati nel documento conservato nell'Archivio centrale dello stato, sono: *A noi, Ardisco non ordisco, Assalto, Audacia, Avanzare, Benacense, Cami-*

cia nera, Certezza, Combattere, Credere, Credere obbedire combattere, Cuori contro montagne, Durare e camminare, Eja, È l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende, Fiamma, Forza e giustizia, Indomita, In marcia, Italia proletaria e fascista in piedi!, Lavoro e armi, Leonessa fascista, Fascio di combattimento di Darfo, Memento audere semper, Pattuglia di punta, Punta d'acciaio, Rocca brenese, Rovato fascista, Sabina fides, Santa milizia, Serenissima, Squadrismo, Tiriamo dritto, Vecchia fiamma, Vincere, Vincere, vinceremo, Vittoria! Italia!, Vittoria e sacrificio, Vivida fides.

Il clima di mobilitazione intensa testimoniato dal numero dei fogli e dai loro titoli è un segnale significativo di un aspetto della linea di condotta scelta dal fascismo nei primi anni di guerra: l'arroccamento estremo e l'appello ai fedelissimi, quasi un presagio di quanto sarà costretto a fare dopo la catastrofe dell'8 settembre.

La Repubblica sociale italiana ha creato una "realtà fantasmatica" in cui le parole della stampa assolvono un ruolo centrale. Come, e ancor più che nel primo fascismo, la proliferazione delle testate tocca ritmi vertiginosi, mentre la verbosità si accompagna alle risse intestine, i rancori del passato danno stimolo all'espressione delle frustrazioni per la cupa incertezza del presente. La tentazione, di fronte all'incredibile quantità di documentazione a stampa, è quella di limitarsi alla registrazione archivistica dell'esistente, classificando i contenuti nella categoria del delirio. Questa tentazione è ancor più forte che nel caso del fascismo nel suo complesso; ma non meno



Nella pagina accanto, numero speciale de *Il Balilla*, fondato da *Il Popolo d'Italia* ed edito dalla Presidenza dell'Opera Balilla, 7 giugno 1936. Qui sotto, *Come ci vorrebbero*, immagine di propaganda della Repubblica sociale italiana.

destituata di legittimità storiografica. La logica "antifascista" che ha portato a tacere sulla Repubblica sociale non è stata solo un vizio dell'antifascismo di matrice azionista: è stata anche il prodotto di un processo interessato di rimozione, che ha avuto i suoi protagonisti soprattutto nei gruppi e nei ceti che col fascismo e con la RSI si erano compromessi, pur conseguendo il buon risultato di uscirne vergini e al di sopra delle parti. L'analisi dei contenuti della stampa "repubblicchina" è di grande interesse e può contribuire a identificare i caratteri di un pensiero largamente diffuso e tenacemente sopravvissuto nel corso di mezzo secolo di vita repubblicana.

Ma per apprezzare l'utilità di una simile ricerca occorre partire dal punto di vista secondo il quale la RSI non fu un improvvisato stato fantoccio al servizio degli occupanti tedeschi; la Repubblica fascista del 1943-1945 e il Partito fascista repubblicano (PFR) che ne fu l'anima furono un prodotto organico del regime che aveva dominato l'Italia fino al 1943; e infine essi rappresentarono un importante e forse decisivo strumento per la coesione delle masse d'ordine nel corso del cataclisma politico e sociale del 1943-1945.

Occorre in sostanza abbandonare la visione a metà tra il consolatorio e l'autoassolutorio se-

condo la quale alla RSI aderirono solo fuorilegge, disperati e illusi; e cercare di capire da quali pieghe della nostra identità nazionale, da quali gruppi e strati sociali, da quali contesti culturali del nostro paese sono usciti i temi che hanno animato il dibattito repubblicano. Esso è stato certamente molto confuso ed esagitato, ma almeno presenta - rispetto al conformismo degli anni centrali del regime - questo vantaggio: che, pur con l'ampiezza e l'arbitrarietà del suo apparato repressivo, la Repubblica di Mussolini non era in grado di controllare davvero fino in fondo coloro che prendevano la parola nell'ambito delle istituzioni e dei mezzi di propaganda promossi dal Partito. E pertanto lo studio di questo settore si presenta ancor oggi come un fertile terreno di indagine e di acquisizione di conoscenze. La stampa lombarda, d'altro canto, è un oggetto di

studio straordinariamente importante perché la Lombardia e Milano in particolare rappresentano il cuore del rinato fascismo, con una valenza simbolica e un peso politico e sociale non meno rilevanti di quelli che avevano per la Resistenza antifascista.

Luigi Ganapini 



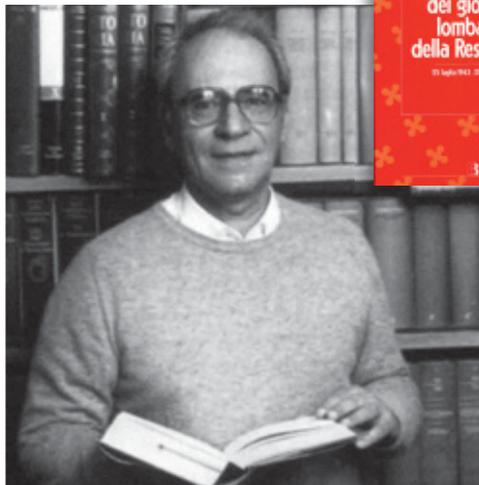
L'ITALIA LIBERA (1943-1945)
ORGANO DEL PARTITO D'AZIONE

PER UNA RINASCITA DEMOCRATICA DEL PAESE

DURANTE TUTTO IL PERIODO DELLA REPUBBLICA
SOCIALE SPRONÒ I RESISTENTI A UN'AUTENTICA
SVOLTA POLITICA: DALLA LIBERAZIONE DOVEVA
SORGERE UNA SOCIETÀ PIÙ GIUSTA

Nel 1989 viene pubblicata la Bibliografia dei giornali lombardi della Resistenza 25 luglio 1943 - 25 aprile 1945, nella collana promossa da Franco Della Peruta, curata dall'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e sostenuta dalla Regione Lombardia. Pubblichiamo un abstract dedicato alla testata L'Italia libera, organo del Partito d'azione tra il 1943 e il 1945.

Il foglio, diretto dopo l'8 settembre da Riccardo Lombardi e, a partire dal gennaio 1944, da Leo Valiani e da Mario Dal Pra, prende posizione su tutte le maggiori questioni politiche, nazionali



Nella pagina accanto, ritratto fotografico di Franco Della Peruta e copertina della *Bibliografia dei giornali lombardi e della Resistenza* 25 luglio 1943 - 25 aprile 1945. Qui sotto, primo numero del foglio *L'Italia libera*, con la dichiarazione delle ragioni del Partito d'azione, 10 aprile 1944.

e internazionali, e informa sui più significativi avvenimenti militari e politici italiani. La funzione informativa viene principalmente svolta dalle varie rubriche pubblicate dal periodico: il *Notiziario*, nel quale sono segnalati episodi di repressione da parte dei nazifascisti; *Vita del partito*, in cui vengono pubblicati gli atti ufficiali del Partito d'azione; *La guerriglia nell'Italia settentrionale*, che informa su episodi di lotta armata contro fascisti e nazisti, e che diventa *La guerra nel Settentrione*, poi *La lotta armata*, poi *La guerra di liberazione*; *La situazione*, nella quale si forniscono informazioni sull'andamento del conflitto e sulla situazione interna, che prende successivamente il titolo di *Nell'Italia liberata*, poi di *Notizie dall'Italia liberata*, e poi ancora di *Nell'Italia liberata*.

Il foglio dichiara che il Partito d'azione si ricollega idealmente all'omonimo partito risorgimentale che riuscì a radunare «tutte le forze vive della sinistra di allora», e afferma che ora, come allora, il partito nasce dall'esigenza di agire in un difficile momento della Storia d'Italia, ripudiando «ogni equivoca e superata etichetta» e ponendosi «nettamente al di sopra di ogni particolare interesse» (*Funzione del partito*, 10 aprile 1944). Si afferma la necessità di una «unione di tutte le sinistre» allo scopo di «innalzare le masse operaie e contadine all'altezza della viva e concreta partecipazione alla direzione del paese», e di «convogliare le classi medie alla scoperta della loro permanente identità di interessi con tutte le categorie lavoratrici» (*Anco- ra sulla funzione del partito*, 19 giugno 1944, e *La democrazia e i partiti politici*, 30 settembre 1944).



Perché dopo il fascismo ci sia veramente un rinnovamento nella vita politica italiana è necessario, secondo il foglio, che le «correnti politiche che si presenteranno [...] nell'agone della vita democratica siano poco numerose, ma molto consistenti», e che le distinzioni fra le «diverse posizioni politiche siano chiare e semplici, così che anche l'uomo della strada le possa vedere e sia in grado di scegliere secondo coscienza, senza smarrirsi in sottigliezze politiche» che lo potrebbero indurre «a considerare la politica sinonimo di imbroglio» (*Idee molte, partiti pochi*, 20 gennaio 1944).



Si sostiene che, avendo presente questa esigenza, il Partito d'azione, unico partito sorto «ex-novo dall'esperienza fascista», ha cercato di unificare uomini provenienti da diversi partiti del mondo prefascista e uomini maturati soltanto attraverso le esperienze del ventennio, e che, se è giusto che ciascuno faccia valere le sue idee «in tutta la loro varietà», i partiti dovrebbero essere pochi e distinguersi unicamente sulla

in campo industriale la «socializzazione» delle imprese monopolistiche; delle industrie che pur essendo economicamente non redditizie vengono tenute in vita dallo Stato «mediante dazi, assegnazioni [...] In vista di vantaggi extraeconomici (tipica l'industria siderurgica)»; di quelle imprese che «esigono una concentrazione di capitali tali da permettere a chi le controlla mezzi di forte pressione politica



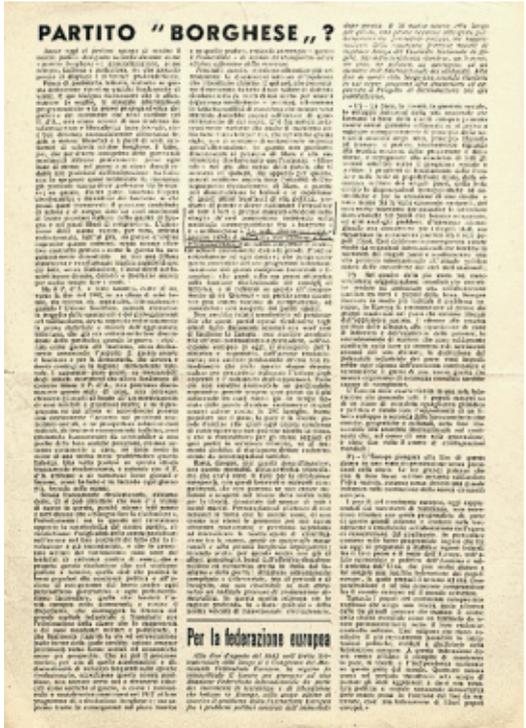
base delle questioni di fondo. Il foglio dichiara anche che il Partito d'azione «non è un partito di classe», in quanto ritiene che «oltre al proletariato esistono altre categorie sociali utili e non parassitarie» (*Opinioni e discussioni. Il nostro programma sociale*, 10 ottobre 1943).

Sul terreno economico si auspica la trasformazione della struttura sociale italiana «senza peraltro far cadere il paese nelle acque morte della statizzazione universale e del conseguente inevitabile dispotismo», e si propone

sullo Stato (tipiche le società di assicurazione). Tutte le altre industrie invece «potranno costituire un vasto e potente settore “libero” nel quale si eserciterà lo spirito di iniziativa privata degli imprenditori». Per ciò che concerne l'agricoltura, il foglio propone l'espropriazione della «grande intrapresa fondata sulla proprietà agraria per cooperativizzarla e spezzettarla fra piccoli proprietari, secondo le condizioni tecniche delle molto varie regioni italiane».

«AL DI SOPRA DI OGNI PARTICOLARE INTERESSE»

Nella pagina accanto, ritratti fotografici di Mario Dal Pra, Leo Valiani e Riccardo Lombardi, direttori de L'Italia libera, dalle cui pagine presero posizione sulle questioni politiche nazionali e internazionali. Qui sotto, prima pagina e pagina interna de L'Italia libera del 22 maggio 1944.



Il foglio respinge l'accusa mossa da alcuni gruppi politici al Partito d'azione di essere un partito borghese, pur riconoscendo che alcune formazioni politiche confluite poi nel Partito d'azione non erano inizialmente «scerve da una tendenza intellettualistica e liberalistica (non liberale, che è ben diverso) sostanzialmente abbastanza legata a sistemi filosofici e a punti di vista economici di schietta ispirazione borghese» (Partito "borghe-se"? , 22 maggio 1944).

Sul piano più strettamente politico il giornale appare fortemente critico nei confronti del governo Badoglio. Se da un lato si auspica che sia fatta «luce completa [...] sulle circostanze nelle quali si è verificato il collasso di tutto il nostro organismo militare e politico di fronte all'ag-gressione straniera» (Le nostre forze, 10 ottobre 1943), dall'altro si sostiene che la maggiore responsabilità di tale tracollo, provocato dal «tra-dimento, dato negli alti, medi e bassi gradi [...]



gabinetto con l'appoggio dei partiti antifascisti. Il giornale sottolinea come l'esecutivo del Partito d'azione dell'Alta Italia ritenga che il permanere di rappresentanti del partito nel governo debba essere subordinato al fatto che quest'ultimo «si dimostri fermamente deciso a respingere ogni eventuale ingerenza dinastica» e dia «il massimo aiuto alla guerra partigiana nell'Italia occupata»; e che «i delegati del Partito d'azione s'intendano impegnati a promuovere, non appena possibile, la trasformazione dell'attuale governo in un governo che sia emanazione diretta ed esclusiva delle forze popolari antifasciste». Il giornale ribadisce infine che «la funzione effettiva di governo nell'Italia settentrionale deve spettare ai comitati di liberazione nazionale nella attuale composizione».

Dopo la liberazione di Roma, il foglio da un lato accoglie con favore la notizia delle dimissioni del governo Badoglio, annunciando la costituzione di un nuovo gabinetto «composto esclusivamente da antifascisti ed espressione del Comitato di liberazione nazionale», dall'altro rileva come la vittoria così conseguita dai partiti antifascisti non sia piena poiché la «monarchia sussiste nella persona del luogotenente» (*I lavoratori e i partigiani preparano l'insurrezione nazionale. Guerra, governo e popolo*, 19 giugno 1944). Si richiede comunque al governo Bonomi di varare subito i più urgenti interventi in materia di epurazione dell'esercito e di «sequestro provvisorio» delle aziende dei grandi capitalisti fascisti e «collaborazionisti», perché solo in questo modo, si afferma, esso potrà ave-

in collusione col nemico» vada attribuita alla monarchia.

Il giudizio negativo sul governo Badoglio, come espressione della monarchia, viene riconfermato nel maggio del 1944, dopo che nell'aprile dello stesso anno si è costituito a Napoli il nuovo

Nella pagina accanto, i titoli della prima pagina de *L'Italia libera*, 9 giugno, 19 giugno e 30 novembre 1944. Il foglio prese posizione come organo del Partito d'azione sui più significativi avvenimenti militari e politici.

re l'appoggio delle masse; si chiede anche che venga messo subito allo studio un piano di riforma agraria e si ricorda inoltre che il governo non è «l'unico organo del potere politico in Italia», ma che accanto ad esso, «anzi alla sua base, stanno le masse organizzate, di cui il governo è l'espressione e la guida e di fronte alle quali è responsabile».

Il giornale sostiene che sono tutti gli organismi di base, costituiti dal CLN, la vera rappresentanza del popolo, e che il governo centrale deve essere considerato un «organo esecutivo, munito di larghi poteri». Il foglio esprime comunque il suo apprezzamento, nel luglio del 1944, per il riconoscimento ufficiale da parte del governo Bonomi delle formazioni partigiane e per la decisione di chiedere agli anglo-americani un analogo riconoscimento «*de jure*, che segue a quello *de facto*» (*Il governo a Roma*, 22 luglio 1944).

L'importanza attribuita ai CLN come organi di democrazia si va accentuando alla fine del 1944, e gli interventi su questo argomento diventano sempre più frequenti. «L'ora della liberazione si avvicina», scrive il foglio, «e si avvicina anche l'ora della suprema responsabilità del CLN, anzi di tutti i CLN costituitisi nelle regioni, nelle province, nelle città» (*L'ora del Comitato di liberazione nazionale*, 10 novembre 1944). Il giornale si dichiara, tuttavia, insoddisfatto del fatto che i CLN si considerino ancora «semplice alleanza dei cinque principali partiti antifascisti» e non abbiano la piena consapevolezza «di dover diventare le matrici delle nuove istituzioni pub-

bliche e del nuovo ordine democratico nel paese». Esso ritiene inoltre che la «mancanza quasi completa di organi esecutivi ed amministrativi del CLN» costituisca «il suo difetto e la sua debolezza maggiori».

Viene inoltre pubblicata una «lettera aperta» rivolta a tutti i partiti del CLN che suscita un ampio dibattito fra le forze antifasciste, in cui, dopo aver constatato come anche dopo l'instaurazione del governo Bonomi lo Stato italiano sia rimasto «assolutamente incapace di assolvere al suo compito di gettare le fondamenta della democrazia italiana», e come nell'Italia del Sud non sia sorto nemmeno un organo rappresentativo che stabilisca «un nesso di reciproca fiducia fra governo e popolo», si sostiene che questa funzione debba essere attribuita nell'Italia settentrionale al CLNAI e ai suoi organi periferici (*Lettera aperta del Partito d'azione a tutti i partiti aderenti al Comitato di liberazione nazionale*, 30 novembre 1944).

Vengono elencate tutte le funzioni che il CLNAI dovrebbe esercitare subito dopo la liberazione dei territori occupati, come l'insediamento di organi amministrativi e giudiziari; l'organizzazione di forze armate partigiane per mantenere l'ordine pubblico; il sequestro provvisorio delle più grandi aziende per favorire l'epurazione di complici e collaboratori del fascismo; l'adozione di misure di emergenza in campo fiscale, edilizio e dell'alimentazione. In definitiva il foglio richiede l'attribuzione di maggiori poteri al CLNAI che, insieme ai suoi organi periferici, non dovrà esaurire i suoi compiti con la liberazione



dell'Italia dall'occupazione nazista, ma dovrà costituire il tessuto connettivo della nuova democrazia.

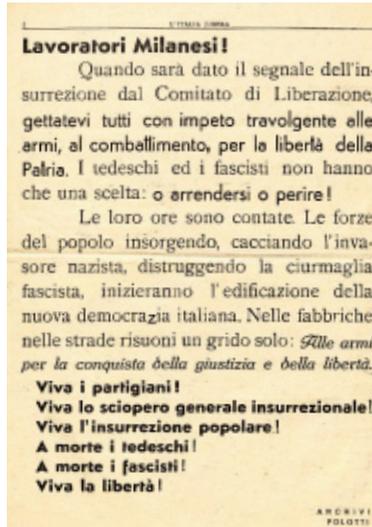
Se la lettera da un lato ottiene il consenso di socialisti e comunisti, dall'altro provoca il dissenso di liberali e democristiani, alle cui argomentazioni il foglio replica con un lungo articolo nell'aprile del 1945. Dopo aver ribadito l'importanza dei vari organismi di base, considerati gli strumenti della futura democrazia, il giornale respinge l'idea espressa dal PLI e dalla DC secondo cui i compiti del CLN devono ritenersi esauriti «con la liberazione del territorio e la remissione del potere al governo nazionale».

La crisi del governo Bonomi, alla fine del 1944, viene assimilata dal giornale alle crisi scoppiate quasi contemporaneamente in Belgio e in Grecia, di poco successive a quelle verificatesi in Francia, interpretandole come «il primo clamoroso manifestarsi del nuovo conflitto europeo tra le forze della restaurazione autoritaria e le forze della rinascita democratica» (*La crisi dello Stato in Italia e in Europa*, 20 dicembre 1944). Si constata come ovunque le forze democratiche abbiano dovuto «crearsi propri autonomi organi di lotta antifascisti [...] politici e militari», essendo giunte alla conclusione che dopo il fascismo e il nazismo «il peggiore nemico è il rispettivo apparato statale centralizzato, autoritario, irrimediabilmente propenso ad assumere e a riassumere alla prima occasione un volto reazionario confinante col fascismo».

Viene quindi criticata la politica degli anglo-americani che, liberando quei paesi, hanno ri-

conosciuto «come governo legale il vecchio apparato statale» e hanno chiesto ai vari comitati di liberazione di accettare il compromesso con il vecchio regime. Essi, secondo il foglio, non hanno compreso che in Europa «la frattura fra le forze democratiche e i vecchi governi ed apparati statali è ormai insanabile e che gli stessi compromessi» proposti dagli alleati potrebbero produrre «spaventose esplosioni» per il futuro. Con gli stessi argomenti il foglio critica in diverse circostanze la politica adottata da Churchill, per le sue posizioni favorevoli al re e al governo Badoglio, chiedendosi «fin dove tale realismo risponde alla realtà della situazione» (*Il discorso di Churchill e la democrazia italiana*, 7 marzo 1944; cfr. inoltre, anche se in tono meno polemico, *Dalla liberazione di Roma alla liberazione d'Italia*, 9 giugno 1944).

Dopo la crisi del primo governo Bonomi viene pubblicato l'ordine del giorno dell'Esecutivo del Partito d'azione per l'Alta Italia, in cui si dichiara che il riconoscimento di un nuovo governo Bonomi come «espressione ed emanazione del CLN» è subordinato alle condizioni che tale governo potenzi «la partecipazione militare italiana alla guerra contro il nazismo», che esprima un indirizzo politico il quale «inauguri una visione e una pratica europee dei problemi internazionali», che appoggi e offra largo aiuto all'esercito partigiano «senza discriminazioni politiche fra le formazioni che li compongono» (*La crisi del governo a Roma*, ibidem). Vengono inoltre rivendicate una risoluta «defascistiz-



zazione» degli apparati dello Stato; una politica fiscale che colpisca i profitti di guerra; l'istituzione di «assemblee consultive a larghissima base, comunali, provinciali, regionali»; la subordinazione dei prefetti «al controllo politico dei CLN regionali e provinciali». Viene inoltre pubblicato anche l'ordine del giorno approvato dal CLNAI nel quale si depreca che si sia prodotta a Roma una crisi di governo «per l'intervento di forze oscure e incontrollate, la cui opera determinò l'avvento del fascismo», e si afferma esplicitamente che «sino alla riunione della Costituente i comitati di liberazione sono l'unica rappresentanza legittima del popolo e riuniscono le forze vive del paese».

Sul piano della politica internazionale il foglio segue con attenzione le vicende politiche e mi-

litari degli altri paesi europei, sulle quali fornisce informazioni soprattutto nella rubrica *Quadrante internazionale*, pubblicata a partire dal numero del 22 luglio 1944. In particolare, appaiono ampi interventi sulle questioni internazionali di maggior rilevanza politica per l'Italia. Il foglio si dichiara fautore della creazione di una federazione degli Stati europei (*Unione nazionale*

e federalismo europeo, 10 agosto 1944; *Federazione europea*, 22 maggio 1944; *Federarsi o perire*, 20 ottobre 1944) e, trattando del futuro assetto dell'Europa, afferma che gli alleati, se non vogliono distruggere se stessi, non possono pensare di «sottoporre a regime distruttivo la Germania vinta» sottolineando che il vero problema sarà come recuperarla all'Europa (*Scopi di guerra e di pace*, 7 maggio 1944). Secondo il periodico, che qualifica come «folle» l'idea di «riparazioni» dopo l'esperienza seguita alla Prima guerra mondiale, l'unica strada da perseguire è quella di favorire con tutti i mezzi l'integrazione della Germania nell'ambito di una federazione europea.

LA PARABOLA DEL *JOURNAL DES DÉBATS* (1789-1944)

LA LIBERTÀ TRADITA

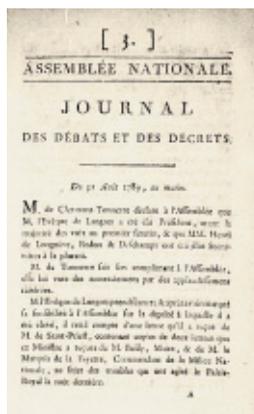
NATO CON LA RIVOLUZIONE FRANCESE
VENNE SOPPRESSO PER ESSERSI
MACCHIATO DI COLLABORAZIONISMO
CON GLI OCCUPANTI TEDESCHI

di ALBERTO TOSCANO

Il quotidiano parigino *Journal des débats* è uno degli organi di stampa più longevi nella storia dell'informazione politica francese ed europea. È nato con la libertà ed è morto per aver tradito quell'ideale. È nato con la Rivoluzione del 1789 ed è stato soppresso d'autorità nel 1944, al momento della Liberazione, per essersi macchiato del peccato mortale del collaborazionismo con gli occupanti tedeschi. In mezzo a queste due date ci sono 155 anni di giornalismo in cui il *Journal des débats*

ha avuto volti molto diversi tra loro e un ben diverso grado di importanza nel panorama dell'informazione transalpina. Vale dunque la pena di soffermarsi soprattutto sui momenti più fortunati e più interessanti nella storia di questo quotidiano, che corrispondono alla prima parte della sua lunga esistenza.

All'origine del *Journal des débats* non c'è un giornalista ma l'avvocato Jean-François Gaultier de Biauzat, nato nel 1739 in Auvergne e autore nel 1788 di un'opera sulle ingiustizie fiscali, intitolata *Doléances sur les*



Nella pagina accanto, *Journal des débats et des décrets* del 31 agosto 1789, stampato a Parigi da Baudouin *imprimeur de l'Assemblée nationale*. Qui sotto, ritratto di Jean François Biauzat. *Député du départ, du Puy de Dome* in un'incisione di Jean-Baptiste Vérité, e Jacques-Louis David, *Il giuramento della Pallacorda*, 1791, Versailles, Musée du Château.



surcharges que les gens du peuple supportent en toute espèce d'impôts. Come dire che le ingiustizie del fisco hanno sempre favorito le rivoluzioni, compresa la più celebre. Nella primavera 1789 l'avvocato Gaultier de Biauzat partecipa agli Stati generali. È uno dei rappresentanti dell'Auvergne all'interno del Terzo Stato. Intuisce l'importanza dell'informazione nella costruzione di una società più giusta e ci si butta a capo fitto. Il primo *Journal des débats* cerca un proprio spazio mentre a Parigi i giornali nascono come funghi. Vuole dare notizie parlamentari in un mare di passioni, affermandosi come voce pacata in un mondo in subbuglio. Nella Francia del 1789 i giornali vivono e muoiono in un'atmosfera di confusa eccitazione. Resistono quelli che hanno risorse e soprattutto quelli che hanno un'anima, una ragion d'essere e un pubblico fedele. L'anima del *Journal des débats* è

mettersi al servizio della nascente (e fragile) democrazia, facendo conoscere il contenuto dei dibattiti parlamentari.

Per arrivare a questo risultato, l'avvocato originario dell'Auvergne si rivolge nell'estate 1789 all'editore-direttore François-Jean Baudouin, già proprietario di una tipografia a Versailles. Le idee sono una bella cosa, ma occorrono esperienze specifiche nel campo editoriale. Dopo essere stato uno dei rappresentanti del Terzo Stato agli Stati generali, Baudouin, deputato-supplente all'Assemblea nazionale, ha una certezza: la carta stampata è il nutrimento stesso della nuova Francia. Oltre al pane, il popolo ha bisogno di informazioni. La nascente burocrazia deve orientarsi in uno tsunami di scelte compiute dal nuovo potere per riformare la società. Ecco il tipografo di Versailles diventare *imprimeur* del Parlamento, ridefinendo la sua carica ufficiale a

GIORNALI STORICI

seconda delle varie denominazioni assunte dalle strutture del potere politico e culturale: *imprimeur de l'Assemblée nationale* (1789-1792) e poi *imprimeur de la Convention nationale* (1792-1795); *imprimeur du Corps législatif* (1795-1814); *imprimeur du Tribunat* (1800); *imprimeur de l'Institut de France* (1796-1804) e *imprimeur de l'Institut impérial* (1805-1814).

Il quotidiano immaginato da Gaultier de Biauzat e realizzato da François-Jean Baudouin è diverso da tutti gli altri. La sua prima testata ha il sapore dell'ufficialità: *Journal des débats et des décrets*. Poi Baudouin conosce periodi difficili, ma la sua creatura comincia a volare da sola, diventando – dopo il periodo del Terrore – sempre più utile alla nuova classe dirigente, a Parigi come in provincia.

Fine 1799, il *Journal des débats* cambia editore. Viene acquistato dai fratelli François e Louis Bertin, deciso a espandersi in un settore promettente per i suoi vantaggi diretti e indiretti. Settore fertile e al tempo stesso insidioso. Il colpo di Stato del 18 brumaio (9 novembre 1799) apre la strada all'esperienza del Consolato, con annesso giro di vite nel campo dell'informazione. Napoleone è al vertice della *République* quando il de-



creto del 17 gennaio 1800 sopprime sessanta giornali politici parigini. Nella capitale restano quindici quotidiani, che nel 1803 vendono complessivamente 25.454

copie (su abbonamento). Al primo posto c'è il *Journal des débats* (la testata originale *Journal des débats et des décrets* è stata ormai abbreviata) con 8.150 abbonati. Malgrado il suo prestigio, il *Journal des débats*, conosce qualche disavventura. Napoleone fa sequestrare le copie del 25 settembre 1801, che hanno in prima

pagina una notizia datata Londra a proposito di «Un’assemblea generale di arcivescovi e vescovi francesi attualmente in Inghilterra». Il papa esorta alle dimissioni i diciotto vescovi francesi emigrati nel Regno Unito e le informazioni sugli espatriati irritano Bonaparte. La tensione Parigi-Roma passa per Londra e rimbalza in Francia a spese del *Journal des débats*, che ha osato parlarne. Malgrado i momenti d’irritazione, Napoleone capisce che il prestigio del *Journal des débats* può essere usato a suo vantaggio e decide di farne una bandiera del regime, ribattezzandolo *Journal de l’Empire*. L’informazione deve essere anche (soprattutto) una macchina per glorificare il potere, illustrandone i meriti e gli intenti. L’impero è proclamato nel 1804 e il 15 luglio 1805 è l’ultimo giorno (per il momento), in cui il quotidiano usa la sua vecchia testata. Dal 16 luglio 1805 al 31 marzo 1814 si chiama *Journal de l’Empire*. I dibattiti fanno parte del vecchio mondo. Nel frattempo il potere napoleonico ha fatto un’altra selezione nella stampa francese. Il decreto del 4 febbraio 1811 autorizza la sopravvivenza di solo quattro quotidiani parigini: *Le Moniteur universel*, il *Journal de l’Empire*, la *Gazette de France* e il *Journal de Paris*. I quattro quotidiani sono strettamente sorvegliati dal potere imperiale, che ha propri rappresentanti all’interno delle redazioni.

C’è tanta Italia sulle pagine del *Journal des débats – Journal de l’Empire* nei primi quindici anni del XIX secolo. Il 26 maggio 1805, nel Duomo di Milano, Napoleone viene incoronato re d’Italia e il resoconto di questa cerimo-

nia comincia sulla prima pagina del *Journal des débats* datato 5 giugno. L’articolo dice che «la bellezza del tempo, la purezza del cielo, lo splendore del sole hanno contribuito a rendere ancor più brillante la solennità della cerimonia». All’inizio dell’Ottocento l’Italia (escluse le due isole maggiori) fa parte dell’impero o ne è comunque controllata. Ecco il *Journal de l’Empire* interessarsi alle vicende del Regno di Napoli, del Regno d’Italia (con capitale Milano) e delle parti direttamente annesse alla Francia napoleonica (Roma, Firenze, Genova, Torino). Sulle pagine del quotidiano si parla tanto di cose militari e si parla anche di notizie di cronaca, destinate a far sensazione a Parigi. Da Milano arriva il 5 marzo 1809 un’informazione culturale, qui riportata integralmente: «M. Bossi met en ce moment la dernière main à la copie qu’il exécute depuis long-temps, et avec un travail infatigable, du superbe tableau de la Cène de Léonard de Vinci. Tout ceux qui ont vu jusqu’à présent cette copie, disent unanimement qu’elle fera le plus grand honneur à l’artiste. Il est difficile de concevoir avec quel zèle et quelle patience M. Bossi a recueilli et consulté les dessins et gravures de tout genre qui pouvoient lui donner quelques lumières sur les parties du tableau que le temps a entièrement effacée» [sic]. Il compito di copiare l’*Ultima cena* era stato assegnato due anni prima a Giuseppe Bossi dal viceré d’Italia, Eugenio di Beauharnais.

La prima notizia della prima pagina del *Journal de l’Empire* del 13 gennaio 1809 viene da Campobasso e racconta della morte di un con-



tadino a causa dell'ondata di freddo che imperversa sul Molise. Dal freddo al caldo, nel giro di una manciata di giorni. Il 23 febbraio il *Journal de l'Empire* dice che il Vesuvio «offre da qualche giorno l'imponente spettacolo di un'eruzione che per fortuna non ha causato finora alcun danno». La notizia, datata Napoli, si conclude con un pittoresco augurio del collaboratore partenopeo del quotidiano francese: «Che questo vulcano continui a imbellire le notti del nostro delizioso clima, senza diventare la causa funesta delle lacrime della popolazione». Gli umori del Vesuvio sembrano appassionare il quotidiano parigino, secondo cui (5 gennaio 1812) il vulcano partenopeo ha dato origine «a un piccolo torrente di fuoco che procede lentamente, in una serpentina, attraverso le vallate inferiori». Poi le cose si complicano e il 16 gennaio il giornale parla di «immensa eruzione» del Vesuvio. Gli eventi naturali ingolosiscono il pubblico del *Journal de l'Empire*, che il 7 settembre 1810 propone una dettagliata descrizione degli effetti di un fulmine in provincia di Cuneo: il 21 agosto alle 8 del mattino, il Comune di Moretta è stato scosso da un terribile rombo di tuono e i suoi abitanti non hanno poi potuto far altro che constatare gli effetti devastanti della folgore. Questo tipo d'informazione, che incrocia le notizie sulla grande politica planetaria, è tutt'altro che casuale. Il *Journal de l'Empire* vuole trasmettere la sensazione che l'immensa sfera d'influenza francese in Europa sia una sorta di "villaggio globale", i cui abitanti condividono una vita quotidiana

fatta di buone e anche di cattive notizie.

Napoleone perde la sua scommessa imperiale e nel 1814 va a vivere all'Elba. Ecco il quotidiano diventare *Journal des débats politiques et littéraires*. Napoleone torna in Francia (si veda in proposito l'articolo *La stampa dei Cento giorni*, uscito a pagina 154 del numero 21-22 di *PreText*) e il giornale ritrova, il 21 marzo 1815, la testata *Journal de l'Empire*. L'imperatore passa per Waterloo ed ecco, all'indomani della sua sconfitta, la testata *Journal des débats politiques et littéraires* campeggiare di nuovo sulla sua prima pagina. Tornata sotto l'influenza austriaca, l'Italia suscita molto meno interesse alla redazione del *Journal des débats* (ormai per sempre *Journal des débats politiques et littéraires*, anche se queste due ultime parole sono scritte a caratteri più piccoli o sono talvolta dimenticate). Fanno eccezione le notizie vaticane e quelle che possono avere conseguenze dirette sulla Francia, comprese le possibili epidemie. Il 15 aprile 1817 il quotidiano parigino apre con un'informazione da Ferrara: diminuisce l'allarme per i contagi di tifo. Al secondo posto nella gerarchia di questo numero c'è una notizia da Roma a proposito di nuove cause di beatificazione. Il 10 luglio 1817 il *Journal des débats* apre con un'altra notizia di fonte vaticana. Il papa si è ferito nella sua residenza estiva di Castelgandolfo. Volendo andare a letto tutto solo, senza chiedere aiuto, è caduto a terra e ha perso i sensi. Solo un'ora e mezza più tardi i suoi collaboratori si sono accorti dell'incidente e hanno potuto prestargli i primi soccorsi.

Nella Francia post-napoleonica il settore della

Prima pagina del *Journal de l'Empire* del 17 giugno 1806 con resoconto dall'Italia circa l'attività vulcanica del Vesuvio. Sulle pagine del quotidiano vengono riportate molte notizie provenienti dall'Italia, sia militari sia semplici fatti di cronaca.



attraendo ingenti capitali. Il periodo degli ultimi sovrani Borbone (Luigi XVIII dal 1814 al 1824 e Carlo X dal 1824 al 1830) vede i giornali acquisire una crescente influenza malgrado le frequenti frizioni con l'amministrazione monarchica. Il giornalismo s'impone come una professione carica d'avvenire e al tempo stesso avvezza a ogni genere di compromesso. Nascono periodici di tutti i tipi, compresa quella *Gazette des Tribunaux* un articolo della quale ispira a Stendhal la storia di un personaggio esemplare di quel periodo: Julien Sorel, protagonista di *Le rouge et le noir*, uscito nell'autunno 1830, all'indomani della fine della monarchia di Carlo X. La rivolta popolare del luglio 1830 – che vede in primo piano i dipendenti del mondo della stampa, decisi a protestare contro l'ennesimo giro di vite per bloccare lo sviluppo dei giornali – è l'inizio del periodo di 18 anni della monarchia "liberale" di Luigi Filippo d'Orléans. Un periodo fortunato e fondamentale nella storia del *Journal des débats*, che esprime una linea monarchico-liberale coerentemente con le aspirazioni della dinastia orléanista. Nel 1830 il *Journal des débats* aspetta prudentemente il momento più opportuno per condannare senza mezzi termini quello che è ormai un *ancien régime*. Il 29 luglio di quell'anno, il quotidiano certifica il successo della nuova rivoluzione e il cambiamento di dinastia. I giorni della rivolta sono sanguinosi e adesso i giornali ufficializzano la svolta verso una società più aperta. Il *Journal des débats* è composto e stampato in fretta e furia nel pomeriggio del 29 lu-

stampa non è solo uno strumento del sapere e del potere, ma anche un campo di primo piano del nuovo sviluppo industriale. Dalla tipografia alla produzione su larga scala della carta, dalla fabbricazione dei caratteri ai sistemi di distribuzione dei giornali, l'universo del "prodotto stampato" acquisisce un peso economico di primo piano, sfruttando nuove tecnologie e



glio per quella che è in pratica un'edizione straordinaria. L'apertura ha per titolo *Protestations des députés* e lega la libertà d'informazione alla libertà tout-court. I firmatari di questo appello si considerano: «absolument obligés, par leurs devoirs et leur honneur, de protester contre les mesures que les conseillers de la Couronne ont fait naguère prévaloir pour le renversement du système légal des élections et la ruine de la liberté de la presse». Una delle caratteristiche della rivolta francese del 1830 è proprio la forza con cui, dopo gli anni napoleonici e quelli della Restaurazione, emerge il tema della libertà di

stampa. Dalla condanna del giro di vite autoritario della dinastia uscente, il *Journal des débats* fa scaturire il sostegno a una concezione più liberale delle istituzioni monarchiche. Il 31 luglio, il quotidiano apre con l'appello del nuovo sovrano, Luigi Filippo d'Orléans. In questo momento della storia francese, la stampa nel suo insieme è cosciente del proprio ruolo e del proprio potere. Lo sarà sempre di più negli anni successivi.

Con le sue 15.000 copie, il *Journal des débats* è nel 1831 nella pattuglia di testa in termini di abbonamenti e può sfruttare al meglio il contesto favorevole. Ci riesce solo in parte, visto che (insieme all'afflusso di capitali verso il settore dell'editoria) il clima di apertura liberale porta, negli anni Trenta dell'Ottocento, alla nascita di una nuova generazione di quotidiani, tra cui *La Presse* e *Le Siècle*, venduti a prezzo "popolare". Vengono fondate anche riviste di riflessione culturale e politica, la più celebre delle quali (che esiste ancora oggi) è la *Revue des Deux Mondes*. Nasce in quel periodo la scommessa sulle inserzioni pubblicitarie, che portano ossigeno nelle casse dei giornali proprio in un periodo in cui il fisco comincia a farsi meno esoso con la carta stampata. Della rivoluzione giornalistica degli anni Trenta fa parte la nascita del *feuilleton*, bisavolo della nostra telenovela. Romanzo pubblicato a puntate quotidiane, il *feuilleton* occupa d'abitudine la parte bassa della prima pagina. Rispetto ai suoi nuovi concorrenti, il *Journal des débats* si converte in ritardo a questa liturgia, che diventa rapida-

L’AFFERMARSI DEL RUOLO DELLA STAMPA

Nella pagina accanto, testata del *Journal des débats* del 29 e 31 luglio 1830. Qui sotto, Jean Auguste Dominique Ingres, *Ritratto di Armand Bertin*, 1842, New York, The Metropolitan Museum of Art e l’inizio del romanzo *Modeste Mignon* di Balzac, pubblicato a puntate sul *Journal des débats* dal 4 aprile 1844.



mente un tormentone. Nel 1837, un anno dopo la nascita de *La Presse*, il *Journal des débats* dedica la parte bassa della prima pagina alle cronache teatrali e culturali. Poi cambia e passa ai romanzi.

Il 4 aprile 1844, il *Journal des débats* pubblica come *feuilleton* la parte iniziale di *Modeste Mignon* di Honoré de Balzac, che si snoda poi in altre puntate. La rivoluzione del *feuilleton* è pilotata da Armand Bertin, che dirige il quotidiano dal 1842. Armand è nato nel 1801, ossia due anni dopo l’acquisizione del giornale da parte di suo padre Louis-François Bertin e di suo zio, conosciuto come Bertin de Veaux. Nel 1854, Edouard Bertin, pittore e collezionista

d’arte, succede al fratello Armand alla direzione del *Journal des débats*. Come dire che la storia di questo giornale è, nel corso del XIX secolo, strettamente legata a quella di una stessa famiglia, divenuta molto influente sul piano politico e culturale. Nel suo primo secolo di vita, il *Journal des débats* ha l’aria di una saga familiare, all’insegna di uno spirito benpensante. Uno spirito che si è identificato in Luigi Napoleone, presidente della Repubblica dalla fine del 1848, divenuto imperatore Napoleone III nel 1852 grazie al colpo di Stato dell’anno precedente.

Il 2 dicembre 1851, il quotidiano apre la sua prima pagina con le informazioni sulle polemiche in Parlamento. Come dire che la Francia vive un momento difficile e la classe politica si perde in risse e polemiche. Sono le ore in cui il futuro Napoleone III usa la forza per consolidare il proprio vacillante potere. Cambia il regime e il 3 dicembre l’apertura del quotidiano è: *Au nom du peuple français*, con l’annuncio dello





scioglimento dell'Assemblea nazionale. Esattamente un anno dopo, il regime monarchico di Napoleone III completa la propria occupazione del potere e i quotidiani annunciano la nascita del Secondo Impero, con Napoleone III sul trono del celebre zio. La storia del *Journal des débats* è talmente lunga che si fa fatica a render conto di tutti i colpi di forza, i colpi di Stato e i colpi di scena che hanno occupato le sue prime pagine. Quando Napoleone III interviene nel 1859 in favore di Torino contro le truppe di Vienna, che hanno varcato il Ticino e invaso il Piemonte, il *Journal des débats* lo sostiene chiaramente, in contrasto con le perplessità presenti soprattutto nella stampa francese

dichiaratamente cattolica. I mesi della guerra in Italia vedono l'eccitazione dell'opinione pubblica. I quotidiani vengono letti e decriptati con attenzione. Gli inviati speciali partono per il fronte come mai era accaduto nella storia del giornalismo europeo (che aveva da poco visto il mestiere di inviato speciale nascere grazie a *The Times* nella Guerra di Crimea). Nella primavera 1859 nascono in Francia nuovi giornali interamente dedicati alla guerra di Napoleone III sul suolo italiano. Il 12 maggio 1859, giorno successivo alla partenza (in treno) di Napoleone III per Marsiglia, da dove arriva in nave a Genova con una parte del suo esercito, il *Journal des débats* parla dei movimenti austriaci nel

Nella pagina accanto, Jean Béraud, *La redazione del Journal des débats*, 1889, Parigi, Musée d'Orsay.
Il dipinto, realizzato in occasione del centenario della fondazione del *Journal des débats*, raffigura assieme i principali amministratori e collaboratori del giornale in attività nel 1889.

Vercellese. Il 14 maggio apre con l'appello appena lanciato a Genova dall'imperatore: «Nous allons seconder la lutte d'un peuple revendiquant son indépendance, et le soustraire à l'oppression étrangère. C'est une cause sainte, qui a les sympathies du monde civilisé».

Il 25 giugno, ossia il giorno dopo la battaglia di Solferino, i giornali francesi non possono ancora dare la notizia dell'esito dello scontro, ma l'apertura del *Journal des débats*, con il testo di una nota ufficiale del regime imperiale, la dice lunga sull'atteggiamento di Parigi a proposito degli sviluppi politici nella penisola italiana. Si parla dell'eventualità che il Piemonte «senza consultare le grandi potenze» conti di «riunire l'Italia in un solo Stato» standosene comodamente «al riparo dell'esercito francese». La nota è perentoria nel negare questa ipotesi. Leggendo oggi il *Journal des débats* si capisce che, sconfiggendo l'Austria, Napoleone III voleva contribuire al profondo cambiamento dell'Italia, ma non alla sua riunificazione. Il 26 giugno non c'è spazio per le polemiche. Come gli altri quotidiani francesi, il *Journal des débats* esalta la notizia della vittoria di Solferino e coglie l'occasione per parlare dell'amicizia tra i due popoli.

Ma un'altra preoccupazione, che non ha nulla a che vedere con la politica internazionale, spunta in quel periodo all'orizzonte del *Journal des débats* e degli altri quotidiani di vecchia generazione. Il 31 gennaio 1863 la nascita del *Petit Journal* materializza la sfida dei quotidiani "popolari", che spostano il cursore della loro attenzione dalle vicende politico-istituzionali

ai fatti di cronaca, curiosi o ripugnanti che siano. Si scatena la "corsa alla notizia", meglio se clamorosa, meglio se scandalosa. Favoriti dalle trasformazioni tecnologiche, dall'afflusso di capitali e dai cambiamenti della società (delle sue abitudini, delle sue aspirazioni e delle sue mode) nuovi quotidiani e nuovi settimanali nascono in Francia nel periodo 1860-1880, ossia a cavallo tra la fine del Secondo Impero e l'inizio della Terza Repubblica. All'indomani della sconfitta di Napoleone III nel 1870, del dramma della Comune e della nascita del nuovo regime repubblicano nel 1871, la Francia sente d'aver bisogno di cambiare tante cose anche se l'essenziale resterà come prima. Il *Journal des débats* è in difficoltà nel tenere il ritmo delle novità e delle trasformazioni. Comincia a essere visto come un quotidiano serio e rispettabile, ma figlio d'altri tempi.

Durante la Terza Repubblica, la strada del *Débats*, come il quotidiano viene chiamato nel gergo politico-giornalistico dell'epoca, è tutta in salita. Le vendite calano (8.500 all'inizio degli anni 1870, 7.500 nel 1875 e 7.000 nel 1880) anche se il quotidiano continua ad avere un carattere nazionale (40% delle copie vanno a Parigi e 60% nel resto della Francia). È con fierezza e qualche rimpianto che il *Journal des débats* celebra nel 1889 il suo secolo di vita mentre – nel centenario della Rivoluzione – Parigi scopre la Tour Eiffel.

Alberto Toscano 

IL RUOLO «STRATEGICO»
DE LA TRIBUNA DEL MEZZOGIORNO

UN QUOTIDIANO TRA SCILLA E CARIDDI

NATO NELLA MESSINA DELLA RICOSTRUZIONE,
ASSUNSE UN RUOLO IMPORTANTE PER LA
REALIZZAZIONE DI UNA «CHIMERA» ANCORA OGGI
ALL'ORDINE DEL GIORNO: IL PONTE SULLO STRETTO

di CLAUDIO MINOLITI



Un reperto archeologico del giornalismo del Novecento. È seminascosto fra centinaia di libri: romanzi, saggi, biografie, enciclopedie, riviste. Non tutti letti, non tutti da leggere. Ventisei pagine. La carta è di colore giallo paglierino. Sulla copertina, appena più rigida, leggiamo: «LA NOTIZIA che cos'è e come si scrive BREVI ISTRUZIONI AI CORRISPONDENTI DE *La Tribuna del Mezzogiorno*». E più in basso: «Stab. Tip. S.T.E.M. - Messina 1962». Inizia da qui un viaggio, anche sentimentale, che parte negli anni Cinquanta, sembra chiu-

I FAVOLOSI ANNI CINQUANTA A MESSINA

Nella pagina accanto, le serate musicali al bar Irrera a Mare negli anni Cinquanta. Qui sotto, veduta della città e della frequentata piazza Cairoli.



dersi all’inizio del 1970, invece continua pure oggi. Perché ci conduce al Ponte sullo Stretto, l’eterno sogno (o incubo) di unire Scilla e Cariddi, la Sicilia all’Italia, Messina alla Calabria. Un progetto che ha collegato l’isola al resto del Paese solo nell’idea di realizzarlo, per quasi due secoli, prima e dopo l’Unità. Ma la grande opera resta soltanto il fil rouge che percorre il nostro racconto. Quasi un romanzo. Dove sono rievocate, innanzitutto, le vicende di un quotidiano (oggi diremmo) “locale”, che segna una piccola rivoluzione nella grafica e nell’impaginazione; la storia di una città, che porta ancora le ferite del Terremoto (quello del 1908 è con la t maiuscola) e dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale; l’avventura di un editore, che è soprattutto un industriale impegnato nella ricostruzione post-bellica. E, non meno importante, l’impresa umana e professionale di tanti giornalisti che a quel giornale hanno dedicato e

sacrificato un pezzo della loro vita. E mancherei di rispetto a chi legge, se non dichiarassi subito che fra quegli uomini c’era mio padre, Licio Minoliti, che della *Tribuna* era una sorta di inviato “tuttofare”: dalla prima, storica promozione in serie A conquistata dal Messina calcio nel 1963 alla Rassegna cinematografica internazionale di Messina e Taormina, dove erano di casa le grandi star internazionali del cinema, fino all’immane tragedia del terremoto del Belice nel 1968. Avremo modo di parlarne. Di fatti e di persone. Favolosi gli anni Cinquanta a Messina. Rinasce e risorgere sono le parole d’ordine. La città dello Stretto è ancora segnata dal sisma di inizio secolo e dai raid degli Alleati nel 1943. Attorno all’élite intellettuale, che ha il suo fulcro nevralgico nell’università dei Magnifici rettori Gaetano Martino e Salvatore Pugliatti, e una vivace e ricca borghesia commerciale, cresce il capoluogo peloritano, ridisegnato con ampi viali e

STORIE DI GIORNALI GLORIOSI

palazzi antisismici, la "passaggiata a mare" con vista mozzafiato, un nuovo e moderno fronte del porto, che prende il posto della mitica "Pallazata". Dai cantieri navali di Carlo Rodriguez esce il primo esemplare degli aliscafi (il *Freccia del Sole*), che saranno venduti in tutto il mondo e ispireranno anche la fantasia di Ian Fleming, che da quelle officine fa uscire il *Disco Volante*, cioè il super yacht di Emilio Largo (interpretato dall'attore messinese Adolfo Celi), nemico dell'agente di sua maestà, James Bond (Sean Connery), in *007 Operazione tuono*. Nel giugno 1955, la Conferenza di Messina, Porta d'ingresso della Sicilia, mette le basi dell'Unione Europea. Nel marzo di due anni prima, nelle sale del nuovo palazzo municipale, viene inaugurata la

mostra su Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia, una delle più importanti del secondo Novecento, passata alla storia e presa a modello anche per lo straordinario allestimento di Carlo Scarpa e Roberto Calandra. Davanti al municipio, nella stagione estiva, viene allestito il Teatro dei dodicimila, che ospita pièce e concerti. Signore in abito lungo e uomini in rigoroso smoking bianco affollano la terrazza dell'Irrera a Mare per la Rassegna del cinema, dove Gregory Peck e Gina Lollobrigida ricevono il David di Donatello. La Fiera campionaria è appuntamento obbligato per l'imprenditoria meridionale, e non solo. Ai tavoli del bar Irrera di piazza Cairoli, mentre consuma una granita al caffè con panna accompagnata dalla "brioscia





Ponte sullo Stretto. L'idea è stata rilanciata proprio all'inizio degli anni Cinquanta. La presenza di un quotidiano di proprietà nella città, che potrebbe dare il nome all'opera, è chiaramente strategica nei progetti, futuri e futuribili, del re del cemento, il più importante in Europa, che, nel frattempo, ha anche acquisito una significativa partecipazione nelle Acciaierie Falck. Non a caso, nel 1955, viene costituito il Gruppo Ponte di Messina S.p.A., allo scopo di promuovere «studi ingegneristici e ambientali finalizzati alla realizzazione di un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia e il continente». Ne fanno parte Finsider, Fiat, Pirelli, Italstrade e, naturalmente, Italcementi.

Come dicevamo, la *Tribuna* ha pure un nuovo direttore, Nino Amadori, che nel giro di tre anni farà cambiare passo al giornale e insiederà molto da vicino la leadership cittadina della *Gazzetta del Sud*. Il figlio Alessandro, psicologo, saggista, docente all'Università Cattolica di Milano e consulente del Ministero dell'Istruzione e del Merito, ci aiuta a scoprire chi fosse.

«Nino Amadori nacque a Padova il 5/1/1922 e morì a Genova il 16/6/1974. Come giornalista, fu noto proprio per essere stato direttore del giornale *La Tribuna del Mezzogiorno*, pubblicato a Messina tra il 1954 e il 1970. Era un uomo di grande cultura: diplomato al Liceo Classico "Tito Livio" di Padova, si laureò in Giurisprudenza all'Università di Padova. Parlava francese, inglese e (perfettamente) tedesco, aveva la passione per la musica classica, gli piaceva la montagna e fumava la pipa. Dopo varie espe-

rienze giornalistiche, tra cui una importante al *Gazzettino*, e una prima permanenza a Genova, proprio all'inizio degli anni Sessanta approdò a Messina, per dirigere quel giornale del gruppo Pesenti che faceva da concorrente alla *Gazzetta del Sud*. Sì, per quanto oggi possa sembrare strano, all'epoca una città del Sud di medie dimensioni come Messina aveva ben due quotidiani locali».

Ma qual era il suo modello di giornalismo? Il figlio prosegue nella sua testimonianza: «Nino Amadori aveva una concezione "anglosassone" del giornalismo, una forte visione etica della vita e del lavoro – si sarebbe volentieri definito "kantiano" – e un orientamento politico di centro nel senso più pieno del termine: il suo partito di riferimento era il piccolo PLI, Partito Liberale Italiano. Coerentemente con questa impostazione culturale, durante la sua direzione il giornale si occupò, con un taglio il più possibile "istituzionale", di vari temi di interesse sia regionale che nazionale, contribuendo al dibattito pubblico dell'epoca, con un'attenzione particolare alle questioni sociali ed economiche del Mezzogiorno d'Italia. Le posizioni editoriali del giornale tendevano a riflettere una fiduciosa prospettiva filogovernativa di progresso per il nostro Paese, promuovendo lo sviluppo economico e sociale della Regione e sostenendo le riforme necessarie per migliorare le condizioni di vita nel Sud Italia. I toni degli articoli erano moderati e costruttivi, secondo uno spirito in senso lato democristiano che, però, non impediva in alcun modo di raccontare la vita reale della



perciò, il giornalista dovrà sempre calcolare questi due elementi: l'emozione del lettore e la storia da raccontare. Dovrà chiedersi se ciò che sta per scrivere verrà letto e da chi. Il limite ideale di questo "chi" si traduce nella parola "tutti". Il concetto di «notizie fatte dall'animo degli stessi lettori» ha due eccezioni: «1) Le notizie [...] che il giornalista sa che avranno un seguito di interesse crescente. 2)

cuno». Ma, è spiegato: «Il giornale deve avere una sua unità ideale e formale e questa unità comincia dalle piccole cose, comincia soprattutto nel momento in cui tutti coloro che lavorano insieme guardano al comune lavoro con gli stessi occhi e, vorremmo dire, con gli stessi pensieri». Poi, si entra nel merito. «CHE COS'È UNA NOTIZIA - Notizia è l'annuncio o il resoconto di un qualsiasi fatto destinato a suscitare l'interesse dei lettori. Più i lettori sono numerosi, cioè più in generale è l'interesse, e più il fatto diventa notizia. Non dunque il fatto in sé è importante, ma la reazione che il fatto provoca. Si può dire che è l'animo dei lettori a creare le notizie. [...] Tutta la cronaca quotidiana è intessuta di storie grandi o piccole da raccontare (storie sono i delitti, i processi, le sciagure, i casi strani della vita, che sono appunto storie le quali fanno – come si dice – notizia). Nel valutare un fatto,

Le notizie che interessano la linea del giornale e sono destinate dunque a formare quella tessitura (politica, educativa, ecc.) che il giornale si propone». Animo ed emozioni, le parole-chiave che trasformano un fatto in notizia. Ma, al centro, resta sempre il lettore, al quale è rivolto l'interesse prevalente del quotidiano. Spenderà in edicola dalle 40 lire a metà degli anni Cinquanta fino a 60 alla vigilia dei Settanta perché sa che troverà il racconto dei fatti che suscitano il suo interesse, le sue emozioni. Sembra scontato, ma non lo è. Anche a giudicare quello che troviamo oggi nelle ormai rare rivendite di giornali e riviste (e molto altro che nulla ha a che vedere con l'editoria).

Ma è la stessa la *Tribuna* a essere imprevedibile, a partire dalla grafica, dall'impaginazione e dalla testata, bianca su fondo rosso. È il cambio di passo fortemente voluto da Nino Amadori. La

Nella pagina accanto, prima pagina della *Tribuna del Mezzogiorno* con l'editoriale di Nino Amadori *Libertà dalla paura*, 3 ottobre 1965. Il giornale si presentava con una nuova veste grafica con titoli più forti sulla notizia del giorno. Qui sotto, numeri del giornale dedicati al terremoto del Belice con un fotoreportage di Michelangelo Vizzini.

rivoluzione comincia il 3 ottobre 1965. *Libertà dalla paura*, è il titolo del fondo del direttore. «Il Sud corre verso la modernità: non deve assolutamente avere un freno nella decrepita, morta psicologia di alcuni suoi uomini. La libertà è, prima di tutto, nel non temere» scrive Amadori. «Noi crediamo che questo giornale servirà fedelmente chiunque dia prova di coraggio, di pulizia, di buona amministrazione, di rispetto verso i suoi simili. Molte voci oneste unite possono far molto per questo Paese. E questo giornale» conclude «ne sarà il difensore». Cambia il formato: un tabloid un po' più grande rispetto a quello che conosciamo, al contrario del cosiddetto "lenzuolo" adottato dagli altri giornali. È a otto colonne, invece delle tradizionali nove. Anche la prima pagina è "diversa". Un titolo

forte, a caratteri di scatola, sul tema o la notizia del giorno, grandi foto, cinque o sei richiami al massimo ai servizi all'interno. Sparito, almeno nella sua forma canonica, l'articolo di fondo. Il commento o l'opinione del giornale possono essere collocati anche in un riquadro centrale sotto l'apertura. Se pensiamo ai cosiddetti "giornaloni" (pure nel formato) dell'epoca, con una grafica sobria e spesso ripetitiva, lunghi articoli (in gergo, "le colate di piombo"), rare immagini, è una vera innovazione, anche se rivolta soprattutto al pubblico messinese e calabrese («Tribuna nel Mezzogiorno - Notiziario della Sicilia e della Calabria», si legge nel colonnino della gerenza, assieme alla scritta in neretto «IL LETTORE CI GUIDA»). Coerente alla vetrina del giornale, anche la sequenza degli argomenti, via via che

lo si sfoglia, rappresenta un nuovo modello. Il "timone", in una giornata senza fatti dirompenti, prevede pagine 2 e 3 con le più importanti notizie dall'Italia e dal mondo (sparita la classica terza pagina), 4, 5, 6 dedicate alla cronaca di Messina (Reggio, per l'edizione al di là dello Stretto) e provincia, 7, 8, 9 allo sport (in prevalenza locale), 10 spettacoli e cinema, 11 ancora dall'Italia e dal mondo, 12, 13 servizi





speciali, 14 rubriche e annunci. Il numero del lunedì, come avviene anche oggi sui principali quotidiani, aumenta lo spazio dedicato agli eventi sportivi della domenica, già a partire da pagina 3. In realtà, non ci sono gabbie precostituite. Sono gli avvenimenti che indicano la direzione al “timone”. Nei giorni immediatamente successivi al terremoto che devastò la valle del Belice, nella Sicilia occidentale, fra il 14 e 15 gennaio del

1968 (centinaia di morti, un migliaio di feriti, 90.000 sfollati, interi paesi distrutti), la *Tribuna del Mezzogiorno*, oltre all'intera prima, dedica alla tragedia la 2, la 3 e l'ultima pagina, spesso interamente occupata da un reportage fotografico. È la forza dell'immagine, considerata di pari importanza rispetto al racconto dell'inviato. Non a caso le foto sono firmate (il fotoreporter è

Michelangelo Vizzini) come l'articolo. Significativa e moderna la “vetrina” di domenica 21 gennaio 1968. C'è, innanzitutto, ed è una novità, un titolo sopra la testata (*AI SOPRAVVISSUTI SARANNO DATE CASE E MOLTI AVRANNO LAVORO - Adesso si pensa ai superstiti*), che ha accanto un box che riassume in poche righe le notizie dalle zone terremotate. «45 miliardi (per cominciare)» è l'apertura forte.

«IL CONSIGLIO DEI MINISTRI ADOTTA PROVVEDIMENTI D'URGENZA», si legge nell'occhiello. «Un mare di fango attanaglia le tendopoli - I cadaveri dissepoliti sono centinaia - Lo slancio dei soccorritori s'è quasi arrestato», recita il catenaccio. Nella collocazione canonica del fondo troviamo l'inizio della corrispondenza dell'inviato («Incubo: la terra trema ancora»). E sopra la piega del giornale una



grande foto a sette colonne: il dolore struggente raffigurato dall'immagine di una mamma con un fazzoletto in testa davanti alla sua bambina, composta nella bara. *La madre piange la sua Cudduredda*, è il titolo che accompagna un brevissimo testo. Sotto l'immagine, il fondo del direttore a tre colonne (*Le roulottes servono*) e un articolo sulle prime misure adottate da Roma per l'emergenza

(«IL PRESIDENTE DEL CONSIGLIO ILLUSTRA I PROVVEDIMENTI DEL GOVERNO - Moro: “Il Nostro lavoro è soltanto iniziato”», e oggi verrebbe da aggiungere: non è ancora finito...), completano la prima pagina.

Ma anche un grande avvenimento di costume e spettacolo, come la Rassegna cinematografica a Messina e Taormina, che richiama i più importanti attori e registi del mondo, decine di

IL FERMENTO CULTURALE DEGLI ANNI SESSANTA

Nella pagina accanto, fotografia di un momento della Rassegna cinematografica internazionale di Messina e Taormina, luglio 1962. Qui sotto, pagine interne del giornale del luglio 1969 dedicate alla rassegna che richiamava i più importanti attori e registi a livello internazionale.



Siamo in pieno boom economico. Anche Messina corre. La testimonianza di Alessandro Amadori segue il filo dei ricordi e della storia. «Negli anni '60, Messina ha vissuto un periodo di trasformazione e di fermento culturale. La città, come molte altre in Italia, fu influenzata dalla rivoluzione “beat” che portò una ventata di novità nella musica e nei costumi sociali. Gruppi musicali locali (fra cui ad esempio “I Grifi”, “I Black Stones”, “Gli Avvoltoi” e persino “Gli Antisociali”) si esibivano in matrimoni,

inviati, oltre a una miriade di *starlette* (e non solo), può modificare la classica impostazione del giornale. Nella giornata di apertura è d'obbligo la “nobile” terza pagina. Nei giorni successivi lo spazio raddoppia: recensioni dei film, interviste, notizie e un ampio pezzo di colore sono anche stavolta supportati da grandi immagini e relative didascalie, sullo stile di quelli che una volta si chiamavano rotocalchi. E, restando in tema, sul finire dei Sessanta, appare ogni venerdì un inserto pieghevole dedicato ai programmi di radio e tv. All'epoca bastava una pagina doppia per pubblicare le trasmissioni settimanali del primo e del secondo canale televisivo e del programma nazionale e del secondo programma della radio, ovviamente Rai.

raduni e serate danzanti, contribuendo a creare un'atmosfera vivace e dinamica. Ma all'epoca Messina doveva affrontare anche diversi problemi. La città era ancora in fase di ricostruzione dopo il devastante terremoto del 1908 e la Seconda Guerra Mondiale. Le infrastrutture erano spesso inadeguate e c'era una forte emigrazione verso il Nord Italia e l'estero in cerca di migliori opportunità economiche. Mio padre, che era sì un uomo del Nord ma si era formato su una visione mitteleuropea della cultura e della società, una visione che oggi diremmo aperta e inclusiva, rimase affascinato dalla Sicilia, dalla sua complessità, dalla sua tipicità e dallo stesso conflitto, che all'epoca si sentiva chiaramente, fra orientamento alla tradizione ed esigenza di



innovazione e di progresso. Senza mezzi termini, posso dire che mio padre si innamorò della Sicilia e del suo lavoro alla *Tribuna*. Era convinto che il destino di Messina fosse di diventare una città modernamente sviluppata, in linea con la crescita generale dell'Italia degli anni del boom economico».

Prosegue Amadori: «Culturalmente, Messina era, dunque, un crocevia di influenze. La presenza di gruppi musicali e artisti locali contribuiva a una scena culturale ricca e variegata. La città ospitava eventi e manifestazioni che riflettevano sia le tradizioni locali sia le nuove tendenze internazionali. Inoltre, negli anni '60, la scena letteraria di Messina era parte di un più ampio movimento culturale che attraversava l'Italia. Sebbene la città non fosse un centro letterario di primo piano come Roma o Milano, vi erano comunque figure e iniziative significative. Uno degli aspetti più interessanti era la presenza di scrittori locali che contribuivano alla vita culturale della città. La letteratura italiana di quel periodo era caratterizzata da una forte propensione sperimentale, con autori che cercavano nuove forme espressive e tematiche. Questo spirito innovativo si rifletteva anche a Messina, dove si tenevano letture pubbliche e incontri letterari che coinvolgevano sia autori locali sia ospiti da altre parti d'Italia. Un nome di rilievo legato alla città è quello di Maria Messina, una scrittrice che, sebbene attiva principalmente nei primi decenni del Novecento, fu riscoperta negli anni '60 e '70 grazie a Leonardo Sciascia. Le sue opere, che trattano

temi come la condizione femminile e la vita rurale siciliana, tornarono in auge e influenzarono la scena letteraria locale. Inoltre, la città ospitava eventi culturali che riflettevano le tendenze letterarie nazionali, come il neorealismo e la neoavanguardia. Questi movimenti, con la loro attenzione alla realtà sociale e alla sperimentazione formale, trovavano eco anche nelle opere degli autori messinesi. Uno dei luoghi di ritrovo culturale più importanti era il Circolo Culturale "La Zagara", che organizzava incontri letterari, conferenze e dibattiti su vari temi artistici e culturali. Questo circolo era un punto di riferimento per gli intellettuali e gli artisti locali, offrendo uno spazio per la discussione e la condivisione di idee. Di tutti questi fermenti, la *Tribuna del Mezzogiorno*, con la direzione di mio padre, che durò fino al gennaio del '70, fu osservatrice, cronista, divulgatrice e per certi versi anche interprete. Non a caso, Nino Amadori è anche noto per essere stato uno dei primi autori italiani di narrativa filosofico-fantastica. Il suo libro *Il mantello rosso*, scritto proprio nel periodo centrale della sua direzione del giornale, è un romanzo pubblicato nel 1967 da Rizzoli. Il libro esplora temi profondi come la morte, la vita dopo la morte e le conseguenze delle azioni umane. Il protagonista, Fausto Sabellico Alicorno, è un fisico che, dopo la morte, ha l'opportunità di tornare in vita, ma in una forma più spirituale che fisica. Il romanzo è ambientato in vari luoghi significativi per il protagonista, come Padova e Venezia (i luoghi della giovinezza, degli studi e dell'inizio della

RACCONTARE LA MODERNITÀ

Qui sotto, pagina interna della *Tribuna del Mezzogiorno* del 2 agosto 1969, dedicata allo sbarco sulla Luna dell’Apollo 11 e alla cronaca di questo straordinario avvenimento.



carriera lavorativa di mio padre), e include riflessioni filosofiche e dialoghi profondi su temi come la scienza, l’esistenza di Dio e la morale. Lo stile di scrittura di Nino Amadori è stato descritto dalla critica come ricco e fantasioso, con un linguaggio che ricorda il grottesco di Poe e il *Faust* di Goethe, un’opera che influenzò profondamente mio padre».

Dal *Faust* al nostro manuale-reperto, il passo

è spericolato. Ma scopriamo *COME SI SCRIVE UNA NOTIZIA*. «Una notizia scritta bene è sempre più breve di una notizia scritta male», si legge nell’incipit. Poi, una sorta di decalogo dettagliato su ciò che «non bisogna mai adoperare». Sinteticamente: 1) gli aggettivi inutili; 2) le circonlocuzioni; 3) le frasi retoriche; 4) le introduzioni e le digressioni; 5) le formule, i comunicati, le veline; 6) le terminologie speciali; 7) le sigle; 8) le sovrapposizioni; 9) le domande che il giornalista fa al lettore; 10) le ripetizioni e le elencazioni. E dopo alcune indicazioni sulla «struttura della notizia» e prima delle «istruzioni particolari ai corrispondenti», la guida affronta brevemente il tema dell’etica giornalistica. Leggiamo: «Tutte le considerazioni d’ordine tecnico che abbiamo fatto più sopra, si completano con quella che è la regola morale del giornalista: il giornalista deve dire la verità. La verità non va mai camuffata. Non bisogna far piaceri a nessuno. Bisogna lavorare con scrupolo e con chiarezza. Il giornale è un documento che resta e tutto ciò che non è verità resta, se è stato stampato sul giornale, a testimonianza di un cattivo giornale e di cattivi giornalisti. Essere un buon giornale è invece l’ambizione della *Tribuna del Mezzogiorno*».

Ma non basta essere un buon giornale. Il 29 gennaio 1970 esce l’ultimo numero della *Tribuna*. Scrive Enzo Basso ne *I Gazzettieri* (Messina, Edizioni Clipping, 2024): «Sono gli anni in cui Michele Sindona, che ha maturato forti entrate in Vaticano, con l’Immobiliare italiana incontra Carlo Pesenti, l’imprenditore del cemento



bergamasco che, in vista della costruzione del Ponte sullo Stretto, apre stabilimenti a Villafranca Tirrena e Isola delle Femmine e rileverà il 30% della *Gazzetta del Sud*, partecipazione ancora oggi in portafoglio. Lapidario il giudizio di Bonino sul Ponte: “Non è una cosa seria, non lo è mai stata...”. Ma la politica nella gestione dei giornali in Sicilia e Calabria ha sempre avuto la sua parte e i cordoni delle borse di banche e inserzionisti ne venivano contagiati. Carlo Pesenti accetta di entrare nella *Gazzetta del Sud* e molla alle sue sorti la *Tribuna del Mezzogiorno*, la testata antagonista della *Gazzetta del Sud* di Messina che dava filo da torcere a Bonino anche in tre province calabresi». Al riguardo ecco testimonianza e riflessioni di Alessandro Amadori. «Che cosa è successo nel 1969? Che cosa ha posto fine alla direzione di mio padre, e al lavoro di vari altri giornalisti, che poi si ricollocarono in testate di varie parti d'Italia? Ricordo solo che mio padre divenne di colpo preoccupato, accennando a questioni relative alla proprietà e alla gestione del giornale, che io all'epoca non potevo capire. Fatto sta che, nel 1969, Carlo Pesenti dovette fronteggiare un tentativo di scalata del suo gruppo da parte di Michele Sindona. Una vicenda complessa, e in parte anche oscura. Quel che è certo, è che proprio nel 1969, per evitare che Sindona gli sfilasse di mano il controllo del gruppo, Pesenti si vide costretto a ridimensionare o abbandonare una serie di attività non strategiche (tra cui, probabilmente, l'editoria minore, nel cui ambito rientrava la *Tribuna del*

Mezzogiorno). Terminò così, improvvisamente, l'esperimento un po' utopico di un giornale locale, nella Sicilia degli anni Sessanta, che voleva pensare in grande, che voleva volare alto, che nasceva giorno per giorno dalla passione e dall'impegno di un gruppo di giornalisti (amici fra loro) che vivevano la *Tribuna* non solo come un'azienda e un quotidiano, ma anche come una seconda famiglia e un circolo culturale. Con la speranza di fare anche di Messina una nuova piccola capitale, nell'Italia fiduciosa e sognatrice degli anni del miracolo economico. Ma anche delle prime lotte fra “poteri forti”, delle prime trame oscure, dei primi misteri della Repubblica. Forse, l'oblio che è inopinatamente calato su tutta la gloriosa storia della *Tribuna del Mezzogiorno* ha almeno in parte a che fare con l'ordito di quelle invisibili trame».

Un oblio che non cancella storie di uomini e di vita, perché da quel 29 gennaio 1970 comincerà la diaspora dei giornalisti messinesi della *Tribuna*. «Mio padre» ricorda ancora il figlio del direttore Nino Amadori, Alessandro «dopo aver lasciato il quotidiano messinese venne a Milano, come capo redattore del settimanale *Epoca*. Poi, tornò a Genova (dove io ero nato nel 1960), come capo redattore de *Il Corriere Mercantile* (di proprietà di Franca Tomellini Fassio, armatrice genovese). Morì improvvisamente nel 1974, per delle complicanze sopraggiunte in seguito a un intervento di rimozione di una cataratta. In soli quattordici anni di vita assieme, la sua influenza su di me è stata pro-

fonda e assolutamente indelebile. Gran parte di quello che sono come persona, e delle cose che ho fatto negli studi e nel lavoro, la devo all'esempio di vita e di pensiero che mi diede mio padre».

Alcuni giornalisti della *Tribuna* saranno accolti alla *Gazzetta del Sud*, molti dovranno fare le valigie con mogli e figli al seguito. Destinazioni: Roma, Milano e (non a caso) Bergamo. E anche lontano dallo Stretto dimostreranno tutto il loro valore. «Pietro Giorgianni, collega, collaboratore e amico di mio padre» racconta il professor Amadori «si trasferì a Milano per lavorare a *La Notte*, dove divenne inviato speciale e successivamente vicedirettore. Nel 1975, Giorgianni vinse il prestigioso Premio Saint-Vincent per il giornalismo grazie a un'inchiesta che raccontava la sua operazione al cuore. Nel 1981, fu chiamato a dirigere il settimanale *Eva Express* e, nel 1984, tornò a *La Notte* come direttore. La sua brillante e variegata carriera dà la misura di quanto fosse elevata la qualità del giornalismo che si faceva alla *Tribuna*».

Noi aggiungiamo anche Mimì Ardizzone, capo cronista della *Tribuna*, poi alla Rai di Roma per curare rubriche e inchieste di attualità culturale e internazionale; i fratelli Nicola e Bruno Fudoli, il primo tra i fondatori del *Giornale* di Indro Montanelli, il secondo vice di Giorgianni a *La Notte*; Franco Calabrò, che oltre a scrivere per innumerevoli giornali e periodici, è stato lo storico segretario delle Commissioni di esame dei giornalisti italiani; Filippo Gullì, diretto-

re di *Eva Express*, tra gli artefici del successo editoriale di *Tv sorrisi e canzoni*; Andrea Mantoneo, fondatore del *Progresso italo-americano*, prima, e di *America Oggi*, poi, quotidiani in lingua italiana a New York; e, naturalmente, Licio Minoliti, capo redattore centrale alla *Gazzetta dello Sport* diretta da Gino Palumbo. Scrive ancora Enzo Basso: «Secondo le ultime rilevazioni Ads, il servizio di accertamento diffusione stampa al quale molti editori aderiscono, [...] la *Gazzetta del Sud* [vende] 9.492 [copie], il 70% delle quali concentrate in Calabria».

A Messina non si leggono più i quotidiani e non nascono nemmeno bambini (217.612, dato Istat ad aprile 2024, gli abitanti censiti, oltre trentamila in meno rispetto all'inizio del Duemila), i giovani diplomati scelgono le università del Nord. Il declino dei giornali accompagna quello della città, come in passato ne aveva sostenuto la crescita. La posa della prima pietra del Ponte dello Stretto è già stata rinviata. Il sogno (o l'incubo) è ancora sospeso fra Scilla e Cariddi, ma continua a scandire i tempi della politica e della vita di migliaia di persone.

Claudio Minoliti 

IL MENSILE IDEATO
DA ROSELLINA ARCHINTO

LA SFIDA DI *LEGGERE*

NEL 1988 NASCEVA LA RIVISTA CHE AVREBBE RACCOLTO GLI INTERVENTI DEI PIÙ GRANDI SCRITTORI A LIVELLO INTERNAZIONALE. DURÒ DIECI ANNI MA ANCORA OGGI LASCIA UN SEGNO INDELEBILE

di MARIA CANELLA

Nel 2017, a dieci anni dall'ultimo numero, esce un catalogo dedicato alla rivista *leggere* ideata e pubblicata da Rosellina Archinto che nell'introduzione raccontava le ragioni della sua sfida.

«Spesso i mezzi di comunicazione, allontanandosi dall'impegno di coltivare vera conoscenza, mettono il pubblico in uno stato di confusione e di non-relazione con la realtà. Si parla molto di cultura, se ne fa un ampio consumo verbale, senza mai affermare la cultura come costruzione di un pensiero attraverso la conoscenza; semplicemente la si confina a modello astratto, a stereotipo su cui si basano, e si giustificano, esercizi inutili.

leggere – orgogliosamente minuscolo – è stato un mensile di attualità letterarie che, dal 1988 al 1997, ha cercato soprattutto di riflettere su che cosa è la lettura e come si deve leggere; molto ispirandosi alla celebre sintesi di Gustave Flaubert, cui è ancora difficile sostituire una ragione più profonda di quel dovere: “Leggete per vivere”; non poco dando ragione a Umberto Eco quando diceva che, in fondo, l'autore non fa che rincorrere il “lettore modello”. Non tutto è stato sempre facile, anche per l'editore, che con *leggere* ha rischiato una delle più ardue scommesse della sua vita, “ma infine ci siamo molto divertiti”. In dieci anni e novanta numeri – molti, moltis-

Qui sotto, copertina del catalogo «leggere» *La sfida di Rosellina Archinto*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 2017 con illustrazioni di Paolo Cardoni tratte dai numeri della rivista (a lato).



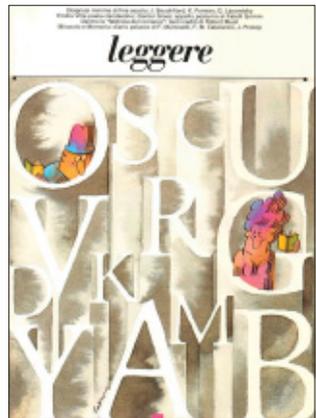
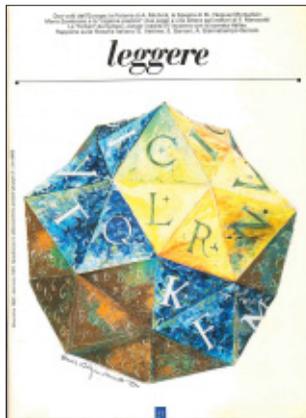
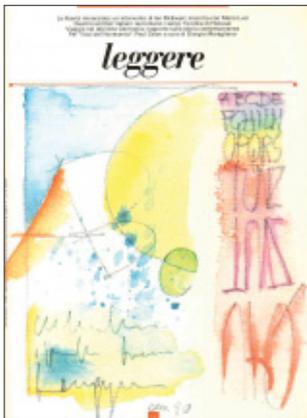
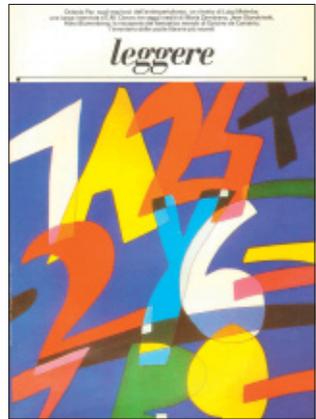
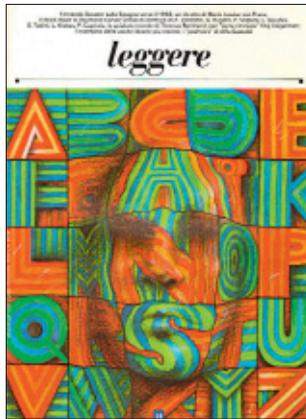
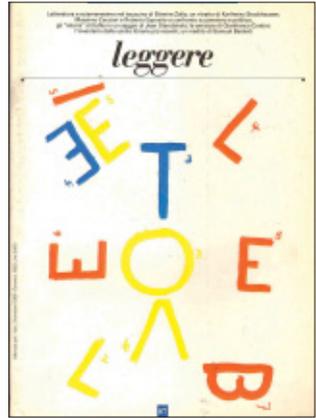
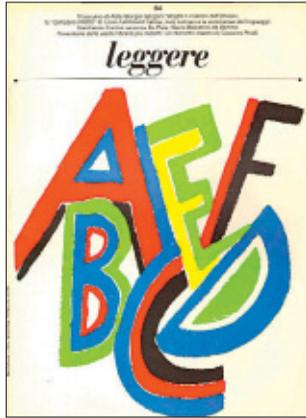
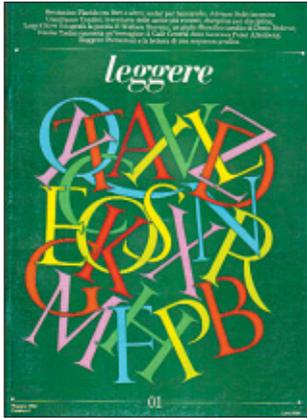
simi per una realtà che ha coltivato la sua fede nella parola contando soltanto sui lettori e poco altro – un gruppo quanto mai vario e mobile di scrittori si è impegnato a consegnare al pubblico, nel modo in cui più facilmente può apprendere, ciò che voleva fargli apprendere. Senza mai porsi limiti e censure, tutti hanno sempre cercato di offrire scritti che, nel cosa e nel come, non avessero motivo di accendere resistenze o sospetto nel lettore; articoli esposti in modo chiaro e manifesta voglia di comunicare oltre le ideologie e le generazioni, *leggere* è stata davvero un “teatro di democrazia” che, nella eccezionale ricchezza di collaboratori illustri, ha intonato una polifonia di idee, riflettendo su ogni aspetto della realtà, della letteratura, dell’arte, di ogni forma di espressione.

Nel suo piccolo, anche *leggere* ha attraversato tre “stili” riflessi nella grafica delle sue copertine: giochi astratti sulle lettere dell’alfabeto, titolazioni incrociate con l’elemento fotografico, illustrazioni libere. E anche nel ripercorrere la galleria degli artisti che hanno lasciato il segno su quelle copertine, da Pierluigi Cerri a Emilio Tadini, da Leo Lionni a Lucio Del Pezzo, da Ugo Nespolo a Sebastián Matta e Lele Luzzati, un ele-

mento emerge incontestabile: la libertà del tocco». Sempre nel catalogo, in un saggio molto approfondito, Andrea Aveto ripercorreva l’avventura di *leggere* definendola una «follia». Anzi: «la follia maggiore» compiuta da Rosellina Archinto in quasi mezzo secolo di febbrile lavoro nel mondo della carta stampata. Un’avventura senz’altro coraggiosa, forse persino temeraria, di sicuro «quasi impossibile» per spalle che da un paio d’anni sostenevano il peso di edizioni, sofisticate ma di nicchia, come quelle che portavano il suo nome e che si permettevano il lusso di pubblicare solo epistolari di grandi personaggi della letteratura. Ma al contempo un motivo di rimpianto, la cagione di un cruccio cui concedersi di guardare, per una volta nella vita, con un sentimento di nostalgia che poco si addice al suo carattere: «Vendevamo quindicimila copie al mese, ed era una palestra per la casa editrice, uno spazio per i grandi scrittori in-

ternazionali, tutti disponibili. Abbiamo dovuto chiuderla dopo dieci anni, ma se avessi un po’ di soldi è la prima cosa che rifarei». Intervistata da Paolo Di Stefano nel 2011, Rosellina Archinto non aveva esitato a rubricare la decennale vicenda della rivista *leggere* (maggio 1988 - settembre 1997) in testa al capitolo degli azzardi di







critica, approfondimento culturale, discussione, in conformità con l'adozione di una prospettiva mobilmente inclusiva e multidisciplinare.

Più corposa e compatta, la seconda parte allineava sotto il titolo *Inventario* una serie di schede della lunghezza fissa di una pagina nelle quali un esperto era incaricato di elencare le novità di uno degli oltre trenta differenti ambiti disciplinari individuati a rotazione dalla redazione, limitandosi a illustrare e valutare i due-tre titoli considerati migliori. In una proposta tanto connotata prendeva corpo la volontà di elaborare una ricetta volta ad attrarre un pubblico curioso di accostarsi alla lettura ma scoraggiato dalla complessità dei discorsi critici: una formula che, anche in nome di un'assoluta indipendenza da ogni consorceria editoriale, letteraria e giornalistica, sostituiva al tradizionale strumento della recensione focalizzata su un singolo volume un discorso informativo articolato e colloquiale sullo stato della produzione libraria senza l'assillo dell'anteprima o dello *scoop*.

La sequenza dei novanta numeri che costituiscono la collezione del mensile, analizzata dal punto di vista della grafica, vede una ripartizione in tre serie (nn. 1-30, 31-54, 55-90), contraddistinte da altrettante formule impiegate per la realizzazio-

ne delle copertine. Che al rinnovamento grafico della rivista corrispondesse un ripensamento della sua impostazione editoriale è una circostanza senz'altro valida nel primo caso, quando alla successione iniziale di trenta illustrazioni giocate su una imprevedibile, coloratissima ricombinazione delle lettere dell'alfabeto era subentrata una flessibile ibridazione di immagini fotografiche e sommario dei contenuti.

Il riassetto strutturale delle pubblicazioni si accompagnava a un importante avvicendamento: a Marcoaldi, condirettore sino al n. 34 (settembre 1991), subentrava a partire dal n. 36 (novembre-dicembre 1991) Antonio D'Orrico, destinato a legare il suo nome alle sorti della testata nei successivi quattro anni e mezzo, sino al n. 45 (ottobre-novembre 1992), accanto a Maurizio Ciampa, tra il n. 49 (aprile 1993) e il n. 56 (dicembre

1993 - gennaio 1994), in coppia con Laura Lepri. A un complessivo allentamento del rovello teorico che aveva sostenuto l'impostazione delle precedenti annate, *leggere* appariva sin da subito più disposta a esplorare generi tradizionalmente considerati ai margini della cultura "alta" (letteratura per ragazzi, fumetti, fantascienza, *fantasy*, libri gialli...). Di taglio più agile e giornalistico non avrebbero tardato a rivelarsi l'approccio ai



Nella pagina accanto, la rubrica *Sulla lettura* nella rivista n. 2 del 1988 con un testo di Hermann Hesse dedicato all'importanza del libro e, qui sotto, una poesia di Jorge Luis Borges dedicata alla passione per la lingua, pubblicata in apertura della rivista n. 3 del 1988.

libri (recensiti o segnalati in rassegne di minuta informazione bibliografica che tenevano saldo il principio della qualità pur senza dichiararsi pregiudizialmente ostili neppure all'ennesimo successo internazionale del momento) e, in parallelo, la tradizionale, vigile attenzione alle dinamiche editoriali e pubblicistiche del mondo contemporaneo.

Nel maggio 1993 il mensile tagliava un traguardo importante che la redazione non mancava di celebrare; si legge nell'editoriale scritto per l'occasione: «Con questo sono cinquanta i numeri di *leggere*, non pochi per una rivista che vive dei suoi lettori e di non molto d'altro. E che cerca di proporre storie e riflessioni non facili (ma senza indulgere al gusto del difficile per il difficile). Una rivista di qualità (almeno nelle intenzioni di redattori e collaboratori) corre seri rischi. In Italia, in questo momento, il problema della qualità è diventato un problema di quantità, di vita. Di solito ne tocca poca. Per questo cinquanta numeri sono da festeggiare».

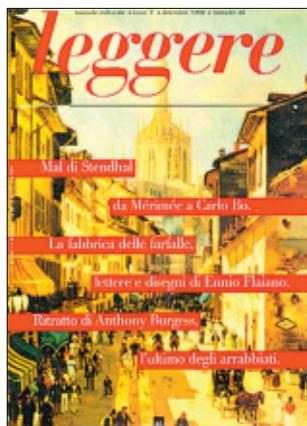
C'era davvero di che festeggiare, sempre secondo le parole di Andrea Aveto. Nel febbraio precedente aveva chiuso i battenti *Wimbledon*, il mensile di grande formato dedicato alla lettura che Giorgio Dell'Arti aveva fondato nel marzo 1990; a ottobre la stessa sorte sarebbe

toccata allo storico rivale *Millelibri*. Per *leggere*, invece, era tempo di nuove metamorfosi: a novembre cambiava per la seconda volta l'impostazione della copertina, che da qui alla fine delle pubblicazioni sarebbe stata caratterizzata da una giocosa illustrazione di Paolo Cardoni accordata mese dopo mese a uno dei temi

portanti del fascicolo. Solo impropriamente la novità poteva essere considerata la traduzione visiva di una risistemazione editoriale in atto; configurava piuttosto il preannuncio di una pragmatica e ormai davvero indifferibile risistemazione dei vari "materiali" che facevano il mensile: «Tutto quello che trovavate prima nella rivista lo troverete ancora, in più troverete qualcosa di nuovo», prometteva la direzione nel primo fascicolo dell'anno seguente, dopo aver sveltamente esposto la sinossi del sommario-tipo: «Una

parte iniziale di dibattito, di descrizione e di interpretazione del paesaggio contemporaneo. Un corpo centrale (che si chiama *Giornale*) dove trovano posto le notizie, le rubriche, le schede, i rapporti e le recensioni. Una sezione finale che propone racconti o comunque pezzi di stampo più narrativo». A farne le spese era l'*Inventario*, mandato in pensione dopo quasi sei anni di onorato servizio; a guadagnarne lo spazio riservato





Nella pagina accanto alcune copertine della rivista *leggere* nelle quali si ripercorre la trasformazione grafica verso l'elemento fotografico e illustrazioni libere, con una flessibile ibridazione tra immagine e sommario dei contenuti.

alla *fiction*, declinata di preferenza nelle forme brevi che *leggere* si era impegnata a rilanciare nel giugno precedente, bandendo un concorso a premi, il Primo campionato del racconto, replicato per ben due volte negli anni seguenti in barba alla tradizionale diffidenza dell'editoria nostrana nei confronti del genere.

La mancata nomina di un successore di D'Orrico, che lasciava la condirezione nell'aprile 1996 per divenire caporedattore di *Sette*, il magazine del *Corriere della Sera*, era la spia di una crisi – di risorse più che di idee – che la riduzione della paginazione e i ritardi nelle uscite accumulati al principio dell'anno seguente si sarebbero incaricati di palesare anche al lettore meno attento. Un grave colpo al destino della testata si era rivelata la sua esclusione dai finanziamenti del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali riservati alle riviste di elevato valore culturale, una decisione contro la quale inutilmente Rosellina Archinto manifestava il suo disappunto in una lettera aperta all'allora titolare del dicastero, Walter Veltroni.

Dopo un silenzio durato tutta l'estate, *leggere* tornava in edicola a settembre con il fascicolo contraddistinto dal n. 90. A introdurlo era un editoriale nel quale si leggeva: «In una lettera del 1857 indirizzata a una sua giovane amica, Flaubert sosteneva che è necessario “leggere per vivere”. Noi, in questi dieci anni di vita, abbiamo cercato di convincere i nostri lettori dell'importanza di questa frase. La meta che ci eravamo prefissi era proprio quella di promuovere la lettura non solo dando indicazioni

sul panorama librario ma cercando anche di suggerire un orientamento, una direzione nella scelta: saper scegliere il libro di qualità, il libro che aiuta a vivere completamente liberi da qualsiasi preconcepto o influenza esterna. Siamo sempre stati liberi e abbiamo sempre seguito un'etica di coerenza che ci indicava la strada da percorrere».

In attesa di tempi migliori, annunciava l'editoriale, le pubblicazioni sarebbero proseguite a cadenza trimestrale sulla scorta di un progetto di rilancio, allora ancora in fase di definizione. Purtroppo non se ne sarebbe fatto nulla. La rivista di Rosellina Archinto chiudeva i battenti evocando Flaubert che se per un verso non avrebbe sfigurato nella ormai lontana rubrica *Sulla lettura*, per l'altro sembrava compendiare felicemente il senso complessivo dell'avventura che in quel frangente si sigillava: «Ne lisez pas, comme les enfants lisent, pour vous amuser, ni comme les ambitieux lisent, pour vous instruire. Non. Lisez pour vivre».

Maria Canella

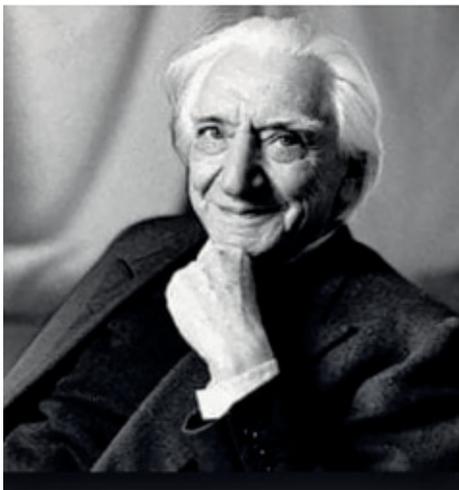


MEMORIE DI UN GIORNALISTA ECLETTICO

LO SGARBO DI MUSATTI

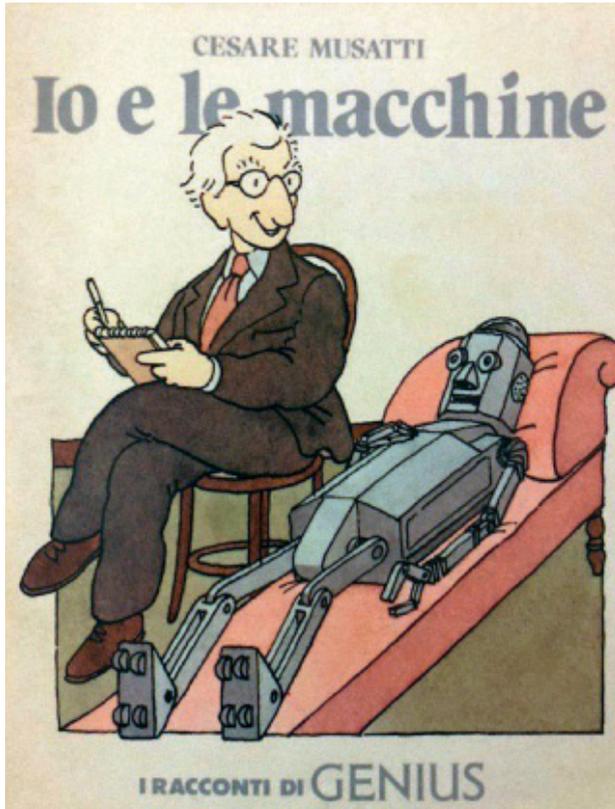
COME DALLA "MARACHELLA" DEL GRANDE STUDIOSO NACQUE UN MERAVIGLIOSO RACCONTO AUTOBIOGRAFICO CHE TRACCIA IL CAMMINO DELLA TECNOLOGIA NEL NOVECENTO FIN QUASI A TOCCARE L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE

di SALVATORE GIANNELLA



Questa è la storia di uno sgarbo editoriale fattomi da Cesare Musatti, il padre della psicoanalisi italiana, quando dirigevo *Genius*, il mensile scientifico del Gruppo L'Espresso e di una rapida riconciliazione grazie a un suo racconto autobiografico (*Io e le macchine*) sconosciuto ai più. Che fosse dotato di una straripante ironia e creatività scherzosa me l'avevano anticipato in molti, prima di andarlo a trovare a casa sua, a Milano, per proporgli un'inchiesta esclusiva per il pionieristico mensile (*Genius*) che all'epoca, 1984, fui chiamato a dirigere da Eugenio Scalfari, Carlo Caracciolo e Giovanni Valentini.

Nella pagina accanto, ritratto fotografico di Cesare Musatti (Dolo, 1897 - Milano, 1989), padre della psicoanalisi italiana. Qui sotto la copertina del racconto autobiografico *Io e le macchine* di Cesare Musatti con illustrazioni di Paolo Cardoni, pubblicato nel 1984 come supplemento al n. 6 di *Genius - I mensili dell'Espresso*.



Alla casa di via Sabbatini 4, vicino all'Università Bocconi, arrivai attraverso un sentiero aperto nello spesso strato di neve di quella giornata invernale. Musatti, allora 87enne, mi accolse con il suo corpo imponente e aspro e un sorriso largo. Ordinò un caffè a sua moglie, molto più giovane. Mi precisò che lei era la quarta consor-

te e aggiunse, scherzando: «Le altre tre mi sono pre-morte, ma per ognuna di esse ho un alibi di ferro. E in ogni caso eventuali reati, data la mia veneranda età, sarebbero prescritti». Una veneranda età segnata da una invidiabile vitalità: «Eppure non ho mai fatto una vita igienica. Anzi, ho vissuto in modo decisamente antigienico. Ho sempre camminato poco e ho sempre evitato di fare ginnastica. Da anni ho abolito fumo ed egoismo e ho dato importanza all'umorismo. Più che altro sono stato seduto in poltrona. Come professore e come psicoanalista. Mi ha sempre dato energia una mia convinzione: non si va in pensione perché s'invecchia, s'invecchia perché si va in pensione». Andai subito al sodo: «Professore, in Siberia hanno inaugurato una scuola per piccoli geni. Le piacerebbe andarla a visitare e stare lì una settimana tra i banchi di questi ragazzi plusdotati, giovani talenti con una intelligenza superiore alla media radunati dalle autorità sovietiche con una rigorosa selezione?».

La risposta, tra l'entusiasta e il divertito, arrivò prima del caffè: «Mi piace l'idea. E grazie per aver pensato a me per questa inchiesta. Vuol dire che anche lei è d'accordo con il fatto che non sono adatto a fare il vecchio».

La brava segretaria di redazione, Antonella Colicchia, preparò documenti e carte di viaggio. Lui partì e la settimana trascorse tranquilla.



Al rientro a Milano, gli telefonai: «Allora, professore, è andato tutto bene?».

Lui: «Certo. È stata un'esperienza emozionante. Troverà il mio diario sul prossimo numero dell'*Espresso*...».

«Dell'*Espresso*? Ma, professore, lei era inviato per conto e a spese nostre, di *Genius*...».

«Ho pensato che la mia testimonianza avrebbe meritato un pubblico più vasto, quella della testata madre di *Genius*. Se ho sbagliato, mi rimproveri pure. Tanto, come le accennavo in occasione del nostro incontro, ho un'età che mi garantisce l'impunità».

«Mi delude, professor Musatti, intanto si consideri tirato d'orecchi. E aspetto da lei una proposta riconciliatrice, un testo autobiografico che faccia luce sui suoi rapporti con le macchine, i robot e la nuova intelligenza elettronica. Un testo che sani questo spiacevole sgarbo editoriale».

Passarono alcune settimane, per il lavoro di redazione avevo messo in secondo piano l'*affaire* Musatti. Una mattina il professore arrivò a sorpresa nel mio ufficio, in Corso di Porta Nuova a Milano. Aveva in mano un blocco di fogli dattiloscritti, con l'intestazione: *IO E LE MACCHINE* (*Leandro, o dell'informatica*)

Sedette di fronte alla mia scrivania ed esordì, dopo le scuse accettate: «Sono nato a Dolo, in provincia di Venezia, sulla riviera del Brenta, nella casa di campagna dei miei nonni. Sono nato malissimo: per due anni tutti aspettavano semplicemente che io morissi. Anche la scienza aveva dato poche speranze. Il celebre medico bolognese Augusto Murri, visitandomi, disse:

“Mi pare che questo bambino abbia poca voglia di vivere”».

Una curiosità supplementare riguardò la data di nascita: il 21 settembre 1897. Il piccolo Cesare era nato quel martedì proprio davanti al casello 12 della ferrovia “Veneta”, in cui alloggiava la numerosa famiglia creata da Elia Musatti, ebreo veneziano e deputato socialista amico di Giacomo Matteotti, e dalla napoletana Emma Leanza, cattolica non praticante. Quel giorno transitava il treno che portava Sigmund Freud da Padova a Venezia: una fortuita coincidenza che assume tutto il suo valore premonitore solo se si pensa che proprio quel giorno Freud scrisse al suo fraterno amico e corrispondente, il berlinese Wilhelm Fliess (1858-1928), una lettera alla quale si fa risalire l'atto di nascita della psicoanalisi.

Direttore nell'azienda di Adriano Olivetti

Diedi un'occhiata veloce alle cartelle e, da cronista, mi parve subito un documento eccezionale. Musatti, 87 anni (mancavano 5 anni alla sua morte), aveva vissuto un arco di tempo, quasi un secolo, coinciso con un periodo di conquiste scientifiche e tecnologiche che mai l'umanità ha visto così concentrate. Aveva vissuto questi anni da un osservatorio privilegiato: quello di un esploratore dell'animo umano, come psicoanalista, e quello di direttore dell'Istituto di psicologia nell'azienda di Adriano Olivetti a Ivrea, laboratorio industriale e culturale dell'Italia del dopoguerra, dove era tornato di frequente anche in anni recenti, come scolaro ai corsi di elettronica prima e come ospite dopo.

IL PROGREDIRE DELLE MACCHINE

Qui sotto, “ il copia-lettere e il suo utilizzo” in una illustrazione di Paolo Cardoni in *Io e le macchine* nel quale l'autore ricostruisce il progredire delle nuove tecnologie e il conseguente cambiamento sociale e culturale dell'Italia.

Queste caratteristiche facevano del racconto autobiografico che Musatti aveva scritto in esclusiva per il nuovo mensile da me diretto (dai tempi del copia-lettere al computer, ai robot e alle fabbriche automatizzate fino all'intelligenza artificiale) un documento di particolare valore storico e culturale, una lucida ricostruzione di come – attraverso il progredire delle nuove tecnologie – siano cambiati l'Italia e gli italiani.

Con un monito finale: che il nuovo, insieme alle promesse, porta con sé dei pericoli. E che si può essere ottimisti (persone alle quali guardava con favore il *genius*, il nume tutelare delle epistole oraziane cui avevo dedicato la testata del mensile) a condizione di non affidarsi acriticamente alla buona sorte.

Ho ripescato per *PreText* i brani centrali del racconto autobiografico consegnatomi da Musatti.

Quando ero bambino, mio padre faceva l'avvocato. Aveva lo studio nella stessa nostra casa vicino a San Marco, a Venezia, ma un po' più in basso del nostro appartamento, una scala più sotto. Lo studio era piccolo: un'anticamera per i clienti in attesa, dove stava pure il *giovane di*

studio, come veniva chiamato, benché fosse un pensionato di oltre sessant'anni. Là c'erano armadi e tavoli zeppi di incartamenti. Da lì si passava nello studio propriamente detto, dove mio padre riceveva i clienti e lavorava.

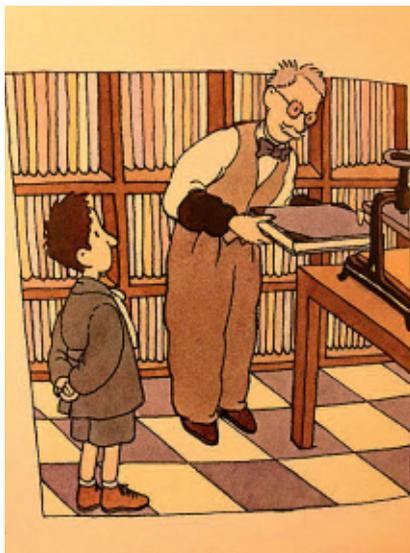
Io scendevo qualche volta da casa nostra e andavo a chiacchierare con il *giovane di studio*, Leandro,

che esercitava su di me un grande fascino. Intanto era la persona di sesso maschile a cui in famiglia si ricorreva per tutti i piccoli lavori, di aggiustatura o d'altro, di cui in casa c'era bisogno. Non avevamo ancora la luce elettrica, ma solo il gas. E occorreva ogni tanto armeggiare su queste lampade a gas, o provvedere a qualche altra riparazione. E si ricorreva appunto a Leandro.

Ma per me il suo fascino proveniva da altre cose, per le quali scendevo le scale per raggiungerlo nello studio. Una di queste cose

era il copia-lettere. Maestoso, poggiato su un supporto, c'era questo aggeggio, munito di un manico a guisa di torchio, che si faceva girare abbassando un piano metallico. Fra questo e la base veniva collocato un librone fatto di pagine sottilissime, trasparenti.

I fogli scritti da mio padre, e ricopiati in bella calligrafia da Leandro con inchiostro copiat-





vo, venivano inseriti sulla prima pagina libera del librone. Questo veniva poi collocato sotto la pressa. E, girando un apposito manubrio, la lettera manoscritta veniva compressa sulla velina del librone lasciando la propria immagine inchiostrata sul foglio di carta velina. Era in tal modo possibile leggere poi in trasparenza, sulla velina, il manoscritto originario. Così la corrispondenza veniva conservata e poteva essere sempre consultata.

Il copia-lettere, nelle mani di Leandro, era il cuore e la memoria dello studio legale di mio padre. E io devo dire che ero molto ammirato di questo aggeggio, che mi sembrava opera e privilegio di Leandro.

Prima di procedere voglio raccontare di un'altra sua specialità, che mi restò impressa, e che ebbe anche qualche influenza, quando fui adulto, sui miei studi di psicologia della percezione. Egli ritagliava da certi dischetti di carta, del diametro di 10 o 12 centimetri, delle spirali. Fissava il centro della spirale con uno spillo a un bacchetto di legno (ma in modo che il foro fatto nel centro della spirale potesse ruotare attorno allo spillo) e fissava questo bacchetto a un supporto. La spirale ricadeva in basso e restava sospesa per aria. Il tutto veniva posto sul piano superiore della stufa a legna (unico mezzo di riscaldamento di cui si disponeva) collocata nella stanza che costituiva la residenza e il regno di Leandro.

L'aria calda proveniente dalla stufa saliva e faceva ruotare la spirale. Ma questo è niente. Si produceva insieme un movimento apparente

per cui sembrava che la spirale fosse assorbita dal suo vertice e là scomparisse, mentre dal di sotto essa veniva sempre rinnovata.

Non posso dire che proprio il ricordo di questo fenomeno, che a me bambino sembrava strano e meraviglioso, sia stato determinante, quando qualche anno più tardi, cresciuto e divenuto assistente universitario, mi sono messo a fare lo psicologo, e in particolare lo studioso dei fenomeni di percezione del movimento. Ma sta di fatto che ho ritrovato situazioni simili a quelle che mi aveva mostrato Leandro, studiando i fenomeni percettivi di figure in movimento rotatorio.



Nella pagina accanto, illustrazione di Paolo Cardoni dedicata alla “macchina per scrivere” che determinò, nella lucida ricostruzione sociale e culturale di Musatti, la scomparsa dei “giovani di studio” sostituiti dalle stenodattilografe.

I nostri occhi seguono normalmente gli oggetti in movimento in modo che le immagini oculari rimangano fisse sulla retina. Ma l’occhio umano ha una limitata possibilità di ruotare. E allora, di fronte a figure ruotanti, si creano impressioni illusorie, per cui l’oggetto o gli oggetti osservati, sembrano muoversi nello spazio tridimensionale. Dove in realtà c’è sempre una figura piana, si forma l’illusione di un ambiente tridimensionale. Si ha perciò un effetto stereoscopico, determinato dal movimento apparente, e quindi si è parlato, per questa tridimensionalità illusoria, di fenomeni stereocinetici. I miei primi lavori di psicologia della percezione riguardavano dunque questi fenomeni che mi richiama il vecchio Leandro.

Ma ritorniamo al copia-lettere. Perché questo è un punto da cui doveva svilupparsi qualche cosa di assai più importante. Il copia-lettere fu abbandonato non solo da mio padre, ma dall’uso corrente di tutti coloro che hanno bisogno di conservare copia di scritti. Nei primi anni del secolo cominciarono a diffondersi le macchine per scrivere. Ricordo perfettamente l’impressione che mi faceva, mentre ero ancora bambino, un grande manifesto pubblicitario collocato su un ponte, vicino a casa mia a Venezia, dietro il teatro La Fenice. Portava – nello stile pubblicitario del principio del secolo – l’immagine di un’enorme macchina per scrivere con il titolo *Olivetti*. Se lo ricordo ancora vuol dire che quel tipo di pubblicità era ai suoi tempi efficace.

Più pubblicità uguale più guadagni

Del resto, poco tempo dopo, quando cominciarono a circolare gli occhiali a lenti bifocali, fabbricati da Vanzina di Milano (altro personaggio che utilizzava massicciamente la pubblicità), mio padre mi raccontò che, essendo entrato nel negozio Vanzina in Galleria, aveva parlato col proprietario. Questi gli aveva confidato che egli, quando voleva aumentare le proprie entrate, destinava una maggior somma alla pubblicità. Garantiva che i suoi guadagni erano esattamente proporzionali alle spese pubblicitarie. Era lo stesso criterio seguito dalla Olivetti. Io, bambino, ero molto impressionato perché, prendendo l’affermazione di Vanzina alla lettera, pensavo che questo rapporto tra spese di pubblicità e guadagno fosse matematicamente sicuro: una specie di procedimento automatico per guadagnare quattrini, qualunque prodotto si prendesse.

Con le macchine per scrivere scomparvero i “giovani di studio” e apparvero le stenodattilografe. Le lettere, le comparse, i documenti non vennero più scritti a mano con calligrafie a svolazzi, ma a macchina. Cambiò anche lo stile. Soprattutto cambiò il sistema di conservare le copie delle lettere e degli scritti. Apparvero così i contenitori e i cassette porta-documenti con le lettere e le date in evidenza, per poter trovare con facilità ciò che si cercava.

Giunse pure notizia che vi erano scrittori e giornalisti i quali, anziché scrivere prima a mano per poi far ricopiare a macchina i loro scritti, usavano direttamente la macchina per scrivere, per buttar giù di getto ciò che componevano col pensiero.



Questo portò con sé conseguenze di diverso genere. Si scrisse di più e divenne difficile la conservazione della corrispondenza; un poco alla volta, quegli epistolari dei grandi pensatori rimasti celebri, e divenuti opere classiche, e quelli più familiari, per notizie casalinghe, o scomparvero perché andarono distrutti, o perdettero di importanza, sostituiti da monografie rivolte a pubblici più vasti. La faccenda ha avuto notevoli conseguenze anche per noi psicoanalisti, che siamo tutti legati alla figura di Sigmund Freud.

I mutilati epistolari di Freud

Freud scriveva molte lettere e riceveva corrispondenza. Per due volte nel corso della propria vita distrusse però quasi tutta la propria corrispondenza. Così sono rimasti ai posteri epistolari mutilati perché, mentre sono state conservate le lettere scritte dallo stesso Freud, non possediamo più le lettere da lui ricevute. Solo per gli epistolari più recenti si sono potuti ricostruire gli scambi di idee tra Freud e i suoi corrispondenti. Lasciando da parte il caso particolare di Freud (che riveste grande importanza, ma che riguarda soltanto il problema dello sviluppo della psicoanalisi, per il quale periodicamente vengono sollevate polemiche) è chiaro che molti documenti non più scientifici, ma economici, commerciali, di natura giuridica o anche politica, hanno dovuto essere accuratamente conservati.

Non solo, ma per la crescente complessità della vita umana, la quantità di carte che enti pubbli-

ci e privati debbono catalogare e conservare, è assai cresciuta. Quindi è nato il problema dei contenitori per carte e documenti.

Quando, durante la Seconda guerra mondiale, io fui progressivamente risucchiato a Ivrea da quel “cercatore di uomini” che era Adriano Olivetti ed ebbi occasione di vedere come funzionava la sua fabbrica, fui colpito da una scoperta (sono sempre stato un po’ tonto e quindi accessibile alle scoperte più lapalissiane): la scoperta consisteva nel fatto che poteva esserci una fabbrica, o in genere un complesso industriale, che non si limitava a un unico prodotto ma che fabbricava (magari cambiando la sigla sociale o con qualche altra diavoleria) più cose.

A Ivrea, dagli Olivetti si costruivano anche mobili per uffici e schedari. Ma che cosa c’entrano, con le macchine per scrivere, di cui la Olivetti aveva quasi un monopolio in Italia, e che era una produzione industriale lanciata?

Intanto io ignoravo alcune circostanze: anzitutto che la produzione industriale è qualche cosa di insaziabile. Non ci sono limiti: chi è preso dalla febbre del produrre trova sempre qualche cosa di nuovo da fabbricare. E insieme... questa febbre non è per lo più caotica e disordinata. Ma ha fili conduttori. Così fu per i mobili di ufficio, che la Olivetti si mise a costruire, e per gli schedari. La macchina per scrivere era divenuta il centro e l’attrezzo principale per ogni forma di attività che implicasse mettere nero su bianco, e conservare poi quel nero: per ritrovarlo, riesumarlo, riprodurlo, eccetera. Ne derivava, con logica consequenziale, la fabbricazione dei mobili d’uf-



de [il filosofo greco vissuto tra IV e III secolo a.C., autore degli *Elementi*, una delle più influenti opere nella storia della matematica, ndr] ai giorni nostri. Mi laureai infatti con una tesi sopra *Le geometrie non euclidee*, che mi diede modo di familiarizzare con lo sviluppo del pensiero matematico, dei greci ai giorni nostri. Anche in base a questa preparazione, mi interessai in seguito alla teoria di Albert Einstein e ai problemi riguardanti l'epistemologia, che si intensificarono con la scoperta della relatività. Discussi la tesi di laurea in facoltà di Filosofia, dopo la fine della Prima guerra mondiale, durante la quale avevo continuato a occuparmi come ufficiale di artiglieria di problemi di matematica applicata.

Una volta laureato, mi dedicai alla psicologia sotto la guida di Vittorio Benussi, uno psicologo triestino di grande valore, venuto a Padova da Graz alla fine del conflitto. Fui suo assistente e, quando egli morì, il 24 novembre del 1927, suo successore come direttore del laboratorio di psicologia dell'Università di Padova. Vinsi anche un concorso a professore ordinario, ma non ottenni la cattedra per difficoltà burocratiche.

Sospeso dall'insegnamento universitario

Quando il fascismo seguì i tedeschi nella campagna antiebraica, fui – in quanto individuo di sangue misto – non proprio perseguitato come coloro che erano ebrei completi, ma sospeso dall'insegnamento universitario. Allora mi trasferii a Milano, e poi a Ivrea, dove fui chiamato da Adriano Olivetti perché costituissi un labo-

torio di Psicologia del lavoro. Là mi trovavo, appunto, quando la Seconda guerra volse al termine.

L'ultimo periodo di dipendente regolare alla Olivetti lo feci con un incarico particolare. Fui nominato direttore della Scuola allievi meccanici: ragazzi dai 15 ai 18 anni, destinati a diventare operai meccanici specializzati. Fu un'esperienza assai piacevole per me. Per due motivi. Per la presa di contatto (da parte mia, che avevo sempre insegnato a giovani liceali o universitari, provenienti dalla classe borghese, anzi dall'alta borghesia) con i figli degli operai e dei contadini del Canavese. Avevano alcune deficienze culturali rispetto agli altri. Soprattutto in campo storico. Così che proposi di introdurre un insegnamento di storia; ma i ragazzi erano svegli e intelligenti come gli altri, e qualche volta anche di più.

Con loro (benché io fossi il direttore) appresi il lavoro delle macchine utensili (torni, frese, trapani, eccetera); ma poi ritrovai le origini della geometria, quella creata sulle cose (pietre, tubi e altri oggetti metallici). Sì, ho ritrovato quell'Euclide che avevo studiato sui libri; ma ora in azione sulla materia. E appresi come si costruisce nel metallo un piano, o come si adoperano noni (il nonio indica un regolo graduato, applicato a strumenti di misura di precisione, ndr) e calibri. La mia geometria astratta si faceva concreta, e insieme qualche cosa di umano, nelle mani dei giovani operai che mi erano stati affidati. Ogni cosa è collegata nella mia vita, e fili invisibili univano tutti gli elementi dei miei interessi:

dall'origine dell'*Homo Faber* a quell'esploratore degli abissi dello spirito che è stato Sigmund Freud.

La fabbrica aveva lavorato durante gli ultimi anni in una condizione in certo modo monopolistica nel nostro Paese. Ma col mutare della situazione politica bisognava tener conto di quanto, in tutti i campi della concorrenza, avveniva presso altri Paesi, al fine di non rimanere tagliati fuori. Fu allora che sentii parlare da parte degli ingegneri della Olivetti della possibilità di utilizzare l'elettronica per le macchine calcolatrici. E sentii dire da alcuni di essi: «Se impieghiamo per le calcolatrici l'elettronica, bisogna introdurre il calcolo binario».

Fu per me una festa. Io, come dissi, avevo iniziato i miei studi superiori con la matematica: che poi abbandonai per interessi diversi. Ma per le matematiche ho conservato una certa nostalgia.

Oggi lo sanno anche i ragazzini delle elementari che ci sono molti sistemi di calcolo: e che quello decimale è soltanto uno fra gli altri tanti. Per la misura degli angoli, e per quella del tempo, usiamo, come si sa, un sistema misto duodecimale-decimale oppure, se si vuol dire in maniera diversa, sessagesimale. Ma io mi entusiasmai quando gli ingegneri della Olivetti mi dissero che forse per calcolatori più perfezionati anche negli Stati Uniti sarebbero ricorsi a un sistema di calcolo duale, cioè binario.

Quale differenza c'è fra un sistema decimale e un sistema binario?

(Qui Musatti approfondisce con calcoli e formule specifiche la differenza tra i due sistemi...).

Questa è la base su cui è possibile costruire macchine calcolatrici elettroniche. Fu pressoché contemporaneo nel mondo lo studio e poi la fabbricazione di macchine calcolatrici basate su questi principi.

Anche Adriano Olivetti organizzò un ufficio e poi un'officina per studiare questa nuova produzione. Parve dapprima un grosso ostacolo la traduzione dei numeri del sistema decimale in numeri del sistema binario. Ma questo ostacolo fu rapidamente sorpassato. In entrata e poi in uscita i numeri appartenevano al sistema decimale. All'interno della macchina funzionava il sistema binario.

Fu tuttavia necessario, per così dire, reinventare tutta la matematica e impiegare particolari individui: i programmatori, che ideavano le procedure da compiersi all'interno della macchina. Questi programmatori avevano compiti non molto complessi (cosicché non era necessario fossero esperti matematici), ma erano persone che sembravano tuttavia bisognose di attitudini particolari, di tipo in certo modo combinatorio. Quando fu richiesto di occuparmi di questo problema, pensai che dovessero andar bene matematici mancati, e cioè con le stesse qualità del matematico, senza tuttavia la capacità di elevarsi a forme superiori del calcolo. Mi accadde di discutere il problema anche con un professore di fisica di una università tedesca, trovato per caso mentre ero in villeggiatura, e fummo entrambi d'accordo.

In conclusione proposi di assumere individui già appartenenti alle redazioni di pubblicazioni



enigmistiche: anonimi (e perciò mediocri) elaboratori di combinazioni logiche di non alto livello. Senonché, quando esposi la mia proposta, mi trovai beffato. Giacché i programmatori già assunti (e che non davano prove abbastanza soddisfacenti) già provenivano tutti da quel settore enigmistico, che a me era sembrato una trovata. Con lo sviluppo preso dagli studi sui calcolatori elettronici, dovette in un certo modo essere ricostruito tutto l'edificio della matematica classica, tradotto nel nuovo linguaggio. Poteva sembrare un'opera che richiedesse gran tempo. Invece fu più facile di quanto si potesse prevedere. La velocità di funzionamento dei calcolatori compensava poi ogni sforzo.

Parlando di calcolo, ci siamo completamente scordati della memoria.

Leandro! Leandro! Dove sei col tuo maestoso copia-lettere? Niente paura. Tutte le operazioni che fa il calcolatore rimangono registrate e si possono ripescare in qualsiasi momento. E inoltre lo strumento matematico è applicabile a qualsiasi tipo di problema. Per cui il calcolatore non è più un calcolatore soltanto, né soltanto una memoria, ma un elaboratore di dati, sempre suscettibile di venir controllato.

Debbo dire che durante il mio primo contatto con gli operatori che usavano il nuovo aggregato (che allora era grande e complesso, mentre poi è stato miniaturizzato) ci fu reciproca diffidenza. Io insistevo: «Sì, so che si possono fare

molte cose. Ma vorrei conoscere quali sono le operazioni elementari eseguibili con l'apparecchio. Che poi queste operazioni elementari, combinate fra loro, e ripetute – a una velocità elevatissima – conducano a operazioni molto complesse, è un altro discorso». Ma qui... non è facile (nei luoghi di fabbricazione) avere notizie esatte. Prevale la tendenza a enfatizzare le capacità del calcolatore, inducendo a sorvolare sulle singole operazioni elementari. C'è, insomma, o c'era almeno all'inizio, la mentalità genitoriale, di chi tende a esaltare le capacità delle proprie creature, in luogo di riportare le prodezze che si constatano alle loro componenti elementari.

Questo antropomorfismo, che si constatava quando cominciarono a uscire i prototipi, si è in seguito un po' attenuato. Ma... qualche cosa è tuttavia rimasto. Il fatto stesso che alcuni dei programmi (cioè delle sequenze di operazioni elementari che l'apparecchio deve compiere per ottenere un risultato) sono elaborati dall'apparecchio stesso, o da altra apparecchiatura meccanico-elettronica, conferisce una certa autonomia (o apparenza di autonomia) dalla mente umana, a questi aggregati: i quali finiscono col venire umanizzati, quasi fossero esseri intelligenti autonomi.

A questo ha contribuito il fenomeno della robotizzazione. *Robot* è una parola slava che significa lavoro servile. Riguardava nei tempi passati i servi della gleba. Ma è stato usato per certi apparecchi – in parte fantastici, in parte realizzati effettivamente – che compiono un lavoro



volta occorre apposti operai. Venne così eliminato il lavoro operaio monotono, ripetitivo e inintelligente, di cui un tempo assolutamente non si poteva fare a meno.

In tal modo, “robotizzazione” significa attualmente automazione: eliminazione degli operai da lavori privi di un contenuto propriamente intellettuale. Perché queste nuove apparecchiature, in certo modo, sono anche in grado di effettuare programmazioni per il lavoro di altre macchine. E si ha l'impressione che l'intelligenza umana possa essere sostituita da un'attività che di quella umana intelligenza possiede molti requisiti. Anche se in definitiva non è così, perché il programma per le apparecchiature che elaborano nuovi programmi è sempre opera della mente dell'uomo. E i robot, divenuti autonomi e indipendenti, sono sempre e soltanto prodotti fantascientifici anche quando cercano di riprodurre o di anticipare scoperte e mezzi nuovi.

Non sono pericolosi per gli uomini (come appaiono in certe rappresentazioni cinematografiche) questi prodotti della mente umana che sembrano svincolarsi dalla mente stessa che li ha progettati e costruiti.

Pericoli ce ne sono, ma di altra specie. A questo pensavo nei giorni scorsi, quando sono tornato a Ivrea negli stabilimenti Olivetti dove da quasi cinquant'anni vado periodicamente a vedere quello che muta e come muta.

Certo le fabbriche sono cambiate. In quasi tutti gli stabilimenti del complesso sono scomparsi i rumori (i vecchi rumori assordanti delle officine metalmeccaniche); anche l'odore degli oli mi-

nerali in parte bruciati che impregnavano tutti gli ambienti, e il formicolio della gente che circolava per i reparti, e le azioni ripetitive degli operai addetti al montaggio. Ma poi sono scomparsi gli stessi operai.

Queste fabbriche sono fabbriche senza operai. Gli ampi locali appaiono deserti: salvo rare isole di persone che controllano, senza l'affanno di una volta, macchinette più o meno grandi che automaticamente eseguono le operazioni di montaggio, e poi di controllo. Ogni tanto si accende da qualche parte una lampadina di un qualche colore. È la richiesta di un intervento e un addetto arriva e mette con tranquillità a posto una cosa.

La rarefazione della classe operaia

Un pericolo c'è dunque, ed è quello della rarefazione della mano d'opera. C'è meno bisogno di operai. Pericolo drammatico per un Paese come il nostro, se questa situazione si generalizza (anche se esistono, e sempre più esisteranno in futuro, come dimostra l'esperienza di altri Paesi, possibilità di assorbimento in altri mestieri, in nuove professioni).

Vi è un'altra situazione grave. Quante sono le persone in stabilimenti come questi che conoscono con esattezza il funzionamento dei vari mezzi impiegati? Diciamo il segreto della produzione delle cose che vengono costruite? E anche i principi tecnico-scientifici su cui la produzione si fonda? O più semplicemente quanti sono che conoscono a fondo i principi dell'elettronica?

Io, uomo di altri tempi, mi azzardai una volta a porre ai dirigenti della fabbrica Olivetti questo problema dell'alienazione. «Ma tutta questa gente (anche se ora è diminuita) costruisce cose, ignorando del tutto quello che sta fabbricando. Alcune nozioni di elettronica, a questi operai, capitecnici, capireparto, gliel dovete pur dare». Ci fu un tentativo; ma risultò che una percentuale notevole di dipendenti era analfabeta (magari di un analfabetismo di ritorno, per non aver conservato dopo le scuole l'abitudine del leggere e dello scrivere).

Così finì che furono dedicate le 45 ore utilizzabili, per contratto collettivo, per l'istruzione, non per fornire nozioni di elettronica, ma per riaccostare questi analfabeti a ciò che avevano imparato a scuola e poi dimenticato.

Chiesi allora ai colleghi psicologi che lavoravano in fabbrica, se loro almeno conoscevano qualche cosa dell'elettronica, e feci organizzare per loro e per me stesso (che mi reputavo altrettanto ignorante) un corso per apprendere i primi rudimenti di quella elettronica su cui l'informatica si fonda. Avevo passato gli 80 anni, è vero, e confesso che feci grande fatica e appresi poco. Mi ero fidato troppo di me stesso. Ebbi come partecipante al corso la giovane nuora del senatore Bruno Visentini, allora presidente della società e oggi ministro delle Finanze. La signora lavorava nella ditta. Lei capiva, e soprattutto riteneva quello che aveva capito, molto meglio di me; e mi dovetti dichiarare battuto dalla giovinezza.

Mi consolai constatando una cosa che già sa-

pevo. Gli ingegneri, erano appunto degli ingegneri a tenere lezioni, sono sempre pessimi insegnanti. Non sanno mettersi al posto di chi deve apprendere. E procedono per conto loro. Comunque la verità è che oggi ognuno conosce solo una piccola frazione del lavoro globale. Ognuno conosce ciò che riguarda la propria mansione specifica. Ma tutto l'insieme? Non vorrei azzardare cifre ma sono certamente pochi.

La fabbrica va avanti perché c'è un'organizzazione centrale che distribuisce le mansioni. Ma pochi assai sono i tecnici che conoscono tutto. E allora viene fatto di pensare alle vecchie officine metalmeccaniche (ma anche ad altri più ampi organismi dediti alla fabbricazione di cose complesse, ma fondati su nozioni di meccanica e metallurgia, di cui gli addetti ai lavori si impadroniscono con facilità). Qui incombe il pericolo di un'alienazione generalizzata: e sembra che, se dovessero assentarsi o scomparire una dozzina di tecnici che sanno tutto, ogni cosa si fermerebbe (ma non è già accaduto altre volte nella storia umana?).

Con i supercervelloni in Siberia

Vero è che attualmente vandali che scendono dal Nord non ce ne sono più. Anzi: la primavera dello scorso anno andai in Siberia, a Novosibirsk, per vedere di persona come procedeva la preparazione in Unione Sovietica dei supercervelloni. Visitai così il villaggio di Akademski-gorod situato in prossimità di Novosibirsk, capitale della Siberia. E lì vidi questi giovani, i futuri scienziati dell'Unione Sovietica, là ra-



dunati attraverso una rigorosissima selezione. Già, perché tanto in Oriente che in Occidente, si è finalmente capito che le qualità per un tecnicismo scientifico avanzato sono estremamente precoci. Scienziati si diventa a vent'anni, non all'età mia, che sono ormai da collocare in un museo. Eppure mi sembrava di ringiovanire anch'io vedendo questi ragazzi siberiani sedicenni, già individuati per divenire i futuri tecnici e scienziati del mondo sovietico.

Vorrei pure accennare a un'altra circostanza. Alla Olivetti, per esempio, si lavora utilizzando, anche se non in modo stabile, ma sporadicamente, programmi per calcolatori, che né la fabbrica né altri organismi del nostro Paese, posseggono. Ma di cui si può acquistare l'uso da altri Paesi (e i programmi vengono trasmessi in pochi minuti, anche se a prezzi altissimi) con contratti stipulati via radio. Al modo stesso come da un altro Paese si acquistano le componenti di un determinato prodotto che poi viene fabbricato qui a Ivrea. Questo crea da un lato una forma di dipendenza industriale, per cui il Paese nella organizzazione del proprio lavoro è vincolato da nazioni straniere: e quindi si possono stabilire rapporti di dipendenza anche politica dei Paesi più sviluppati, che di certe formule di fabbricazione hanno il monopolio. D'altro lato, rapporti di questo tipo, se non sono unidirezionali, ma si complicano in un intreccio per cui ciascuno dipende da tutti gli altri, aprono lo spiraglio a una collaborazione internazionale: la quale potrebbe essere proprio l'antidoto alla minaccia che tutti temiamo.

A questo punto mi si domanda: ma tu sei un ottimista o un pessimista?

Risponderò: ottimista senz'altro. L'ottimismo tuttavia non consiste nel fidarsi dello stellone d'Italia, o in cose simili. L'ottimismo si può coltivare tenendo ben presenti i pericoli reali che purtroppo esistono. Quello che occorre è essere pronti a fronteggiarli con quegli stessi strumenti tecnici che sviluppandosi tanto in fretta ci mettono talvolta paura.

Salvatore Giannella



[2 - continua. Nella prima puntata, "Era la stampa, bellezza!", l'incontro con Bill Broyles, all'epoca direttore di Newsweek)]



Lettura

LIBRI & PERIODICI, DEL LORO PASSATO DEL LORO FUTURO



LA GRANDE SCUOLA TEDESCA
E L'INNOVAZIONE TIPOGRAFICA

ABECEDARIO BAUHAUS

LA MOSTRA DEL 1923 DIEDE L'AVVIO ALLA
MODERNIZZAZIONE DELL'ARTE DELLA STAMPA IN
DISCUSSIONE GIÀ DA ANNI NEI CIRCOLI CULTURALI

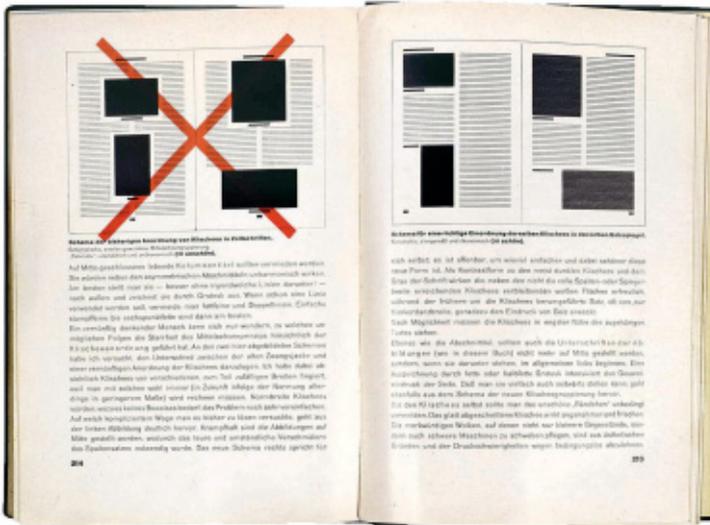
di NICOLA-MATTEO MUNARI

Nella primavera del 1923 incominciarono i preparativi per la prima grande esposizione del Bauhaus, la famosa scuola tedesca che, all'inizio del secolo scorso, coniugando le esigenze dell'industria con le istanze delle avanguardie artistiche, gettò le basi della disciplina progettuale che prenderà il nome di industrial design. Come già evidenziato (*PreText*, n. 20, 2023), la progettazione grafica editoriale godette di un'importanza fondamentale nelle attività svolte dal Bauhaus, che operò inoltre come casa editrice con il nome di Bauhausverlag pubblicando, tra le altre cose, i leggendari "Bauhausbücher", una famosissima serie di quaderni di teoria della progettazione.



TRA RINNOVAMENTO E ROTTURA

Nella pagina accanto, copertina del volume *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, catalogo della prima esposizione del Bauhaus, disegnata da Herbert Bayer nel 1923. Qui sotto, doppia pagina dal libro *Die neue Typographie* di Jan Tschichold edito nel 1928.



fia intesa come strumento votato alla chiarezza e all'esattezza comunicativa, auspicando la nascita di un nuovo linguaggio tipografico in grado di esprimere lo spirito e i principi della modernità.

Tra i tanti visitatori dell'esposizione che furono influenzati dalle teorie del Bauhaus vi fu Jan Tschichold, giovane tipografo di Lipsia, destinato a diventare uno dei padri fondatori della tipografia moderna.

Figlio di un pittore di insegne, formatosi tradizionalmente come calligrafo e proveniente da un

In occasione della mostra del 1923, la casa editrice del Bauhaus diede alle stampe il suo primo volume, l'iconico catalogo *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, impaginato dal docente László Moholy-Nagy, che per il catalogo fu anche autore di un testo di importanza seminale intitolato *Die neue Typographie (La nuova tipografia)*.

Parallelamente all'attività editoriale, la scuola fu infatti fortemente impegnata nella promozione e nel rinnovamento della disciplina tipografica. Già nel Programma scolastico del 1919, considerato il manifesto del Bauhaus, l'importanza attribuita alla tipografia era evidente nell'intenzione di voler formare gli studenti nel disegno dei caratteri tipografici.

Attraverso il suo testo, Moholy-Nagy si spinse oltre, teorizzando una concezione della tipogra-

retroterra culturale ancora fortemente fondato sull'artigianalità, dopo aver visitato la mostra del Bauhaus, Tschichold cambiò radicalmente il proprio approccio, impegnandosi nello sviluppo del nuovo linguaggio tipografico auspicato da Moholy-Nagy.

In pochi anni Tschichold si affermò quale principale teorico della tipografia moderna attraverso la pubblicazione di alcuni libri che costituirono veri e propri momenti epocali nella storia della tipografia e più in generale della progettazione grafica editoriale.

Il primo, intitolato *Elementare Typographie (Tipografia elementare)*, fu pubblicato nell'ottobre del 1925, due anni dopo la mostra del Bauhaus. Nel 1928 pubblicò invece il famoso *Die neue Typographie (La nuova tipografia)*, ricalcando il titolo già utilizzato da Moholy-Nagy nel cata-



logo del Bauhaus. Il libro diventerà una vera e propria bibbia della tipografia moderna, al punto che Neue Typographie diventerà il nome stesso di questo nuovo movimento tipografico che fu sinonimo di modernità.

Pochi anni dopo, accusato di «bolševismo culturale» dai nazisti, che sequestrarono tutte le copie in circolazione dei suoi libri, fu costretto a rifugiarsi in Svizzera, dove, nel 1935, diede alle stampe un ulteriore libro, *Typographische Gestaltung (Progettazione tipografica)*, che godrà di rinnovata fama negli anni Sessanta quando verrà riproposto in inglese con il nome di *Asymmetric Typography (Tipografia asimmetrica)*.

Attraverso i suoi libri, Tschichold definì molte di quelle che divennero le norme di riferimento della tipografia moderna, promuovendo l'utilizzo dei caratteri senza grazie, la composizione asimmetrica, la standardizzazione dei formati di pagina, nonché la razionalizzazione dei diversi pesi e corpi di testo per una rapida, corretta e

precisa trasmissione e ricezione delle informazioni.

Da un punto di vista grafico fece largo uso di filetti, colori primari, contrasti tipografici, composizioni dinamiche e spazio bianco della pagina, confermando quanto già sperimentato dai maestri e dagli allievi del Bauhaus.

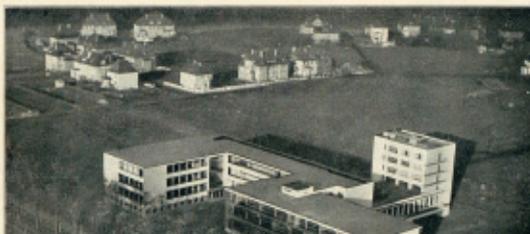
I primi decenni del Novecento furono indubbiamente segnati da numerosi dibattiti legati alla tipografia, specialmente in Germania, nei cui circoli culturali era in corso da tempo un'importante discussione relativa alla forma dei caratteri.

I cosiddetti caratteri gotici, utilizzati in stampa fin dai tempi di Gutenberg, erano ancora ampiamente diffusi in Germania e considerati come un emblema dell'identità culturale nazionale, ma se da una parte vi erano i sostenitori di tale tradizione, dall'altra vi erano coloro che la criticavano, Johann Wolfgang von Goethe per esempio, ma anche e soprattutto Jacob Grimm, autore di fiabe nonché fondatore della filologia germani-

bauhaus 1

1926

die zeitschrift erscheint vierteljährlich ● bezugspreis: jährlich mk 2.- | einzelnummer 50 pfennig ●
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“ erhalten die zeitschrift kostenlos ●
schriftleitung: walter gropius und i. schödy-nagy ●
verlag/vertrieb: bauhaus, Dessau ●



statt einer vorrede:

walter gropius:
bauhaus-chronik 1925/1926

weihnachten 1924 auflösungserklärung des staatlichen bauhauses weimar durch die meister des bauhauses.

april 1925 die stadt Dessau, ein zentrum des mitteldeutschen braunkohlenreviers mit aufsteigender wirtschaftlicher entwicklung, fällt den beschl. geleiht von dem kulturellen weisblick seiner stadtverwaltung, das bauhaus zu übernehmen.

alle bisherigen meister — fejniger, gropius, kusdinsky, leer, moholy, muche, schlemmer — verbleiben am bauhaus, mit ausnahme von marks, der — da die keramische abteilung, die er leitet, aus räumlichen und finanziellen gründen nicht mit übernommen werden kann — eine berufung nach halle annimmt.



allo Schablonenschrift, un altro carattere sperimentale disegnato al Bauhaus da Josef Albers, ex allievo e poi famoso professore.

Anche Kurt Schwitters, uno dei più originali e stravaganti tra i dadaisti, diede il proprio contributo e, a partire dai suoi esperimenti fonetici nell'ambito dell'arte, disegnò nel 1927 il Neue Plastische Systemschrift, tentando di coniugare il suono con la forma delle lettere in modo fortemente sperimentale.

Si trattava, in tutti questi casi, non di caratteri

tipografici veri e propri, realizzati in piombo o in legno e disponibili commercialmente, ma di semplici disegni progettuali, tutt'al più utilizzati nell'ambito di progetti artistici o accademici.

Diverso invece fu il caso del Futura, emblema della Neue Typographie, il carattere razionale per eccellenza nonché il più longevo e quello più imitato. Disegnato da Paul Renner, uno dei pionieri della tipografia moderna, l'influenza del Bauhaus è evidente nei primi studi realizzati per il disegno del carattere nel 1924, rappresentativi delle forme geometriche tipiche delle sperimentazioni bauhausiane.

Le lettere erano infatti chiaramente modulari e basate su forme elementari quali il cerchio, il quadrato e il triangolo, utilizzando solo una selezione limitata di elementi quali segmenti orizzontali, verticali, diagonali, cerchi, semicerchi e angoli a 45 gradi.

Molto differente è invece la versione definitiva del carattere, pubblicata nel 1927 e prodotta in collaborazione con Georg Hartmann, proprietario della fonderia Bauer di Francoforte. Si tratta infatti del risultato di un accurato e laborioso



Nella pagina accanto, bozza preliminare del carattere Futura di Paul Renner del 1924 e fotografia della targa in acciaio, incisa con il carattere Futura, lasciata sulla Luna dall'equipaggio dell'Apollo 11 nel 1969. Qui sotto, il carattere Triennale, disegnato da Guido Modiano nel 1933 ispirandosi al Futura.



lavoro di disegno, fondato su una profonda conoscenza della storia della tipografia e sul rigoroso rispetto delle regole ottiche. L'apparente perfezione geometrica delle lettere è infatti tale esclusivamente per virtù di alcuni raffinati accorgimenti ottici, ereditati dal modello dei caratteri lapidari romani.

A differenza degli alfabeti sperimentali disegnati al Bauhaus, quello di Renner era ed è tuttora un vero e proprio carattere tipografico, disponibile in commercio e caratterizzato da tutti quegli accorgimenti tecnici e progettuali ereditati dal patrimonio culturale tipografico del passato, pur

restando pienamente rappresentativo del rigore razionale tipico della Nuova Tipografia.

Publicizzato come «il carattere del nostro tempo», inteso come il tempo della modernità, il Futura fu accolto come la soluzione definitiva alla questione del gotico, proponendosi come forma tipografica completamente nuova, basata esclusivamente sulla propria funzione. «La nuova tipografia», affermò infatti Renner, «non ha origine da una forma, ma al contrario prende in considerazione innanzitutto la funzione, lo scopo e l'utilizzo». In questo senso, il Futura rappresenta il culmine di questa gloriosa fase di sperimentalismo tipografico, entrando pienamente nelle grandi famiglie di caratteri tipografici che si affermano nel tempo.

La validità del Futura, quale carattere universale e realmente adatto al futuro, è stata inoltre confermata dai particolari utilizzi che ne hanno segnato la storia. Uno su tutti è quello rappresentato da una targa in acciaio inossidabile, incisa con questo carattere, sulla quale è riportata questa frase: «Here men from the planet Earth first set foot upon the Moon July 1969, A.D. We came in peace for all mankind» (Qui gli uomini del pianeta Terra hanno messo per primi piede sulla Luna nel luglio del 1969. Siamo venuti in pace per tutta l'umanità), lasciata nel Mare della Tranquillità dall'equipaggio dell'Apollo 11, dopo il primo allunaggio.

Molti altri caratteri furono ispirati dal Futura e realizzati nello stesso periodo, tra cui il Neuzeit Grotesk, l'Erbar Grotesk e il Super Grotesk. Anche in Italia il Futura, che venne utilizza-



to per la prima volta nel Padiglione tedesco alla Triennale di Milano del 1933, fu un importante riferimento, diventando il modello per il carattere Triennale, disegnato da Guido Modiano nello stesso anno, nonché per il carattere Semplicità, utilizzato per le famose copertine della collana “Medusa” di Mondadori. Mentre *Casabella*, famosa rivista di architettura, fece ampio uso del Futura durante tutti gli anni Trenta e, più recentemente, nell’edizione diretta da Alessandro Mendini negli anni Settanta, si distinse per l’utilizzo dei caratteri del Bauhaus nella composizione della propria testata.

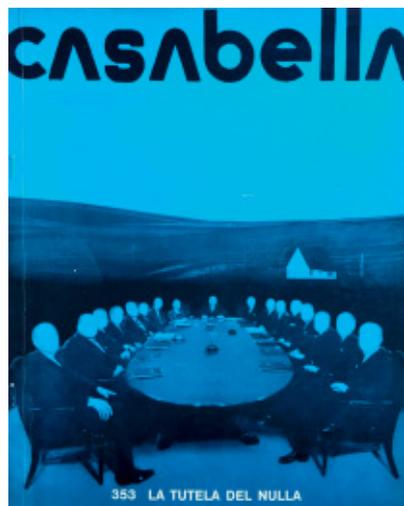
Parallelamente all’attività di disegnatore, Renner contribuì a sua volta a teorizzare la Nuova Tipografia, in particolare attraverso il libro *Mechanisierte Grafik (Grafica meccanizzata)*, pubblicato nel 1930 e premiato come uno dei cinquanta più bei libri tedeschi dell’anno. Nel libro Renner rifletteva sull’impatto della moderna tecnologia – allora meccanica e non ancora elettronica – sul disegno dei caratteri e sulla grafica in generale, predicando una «tipografia funzionale».

Paradossalmente, negli stessi anni, il Futura fu spesso associato alla retorica estetica dei regimi autoritari, ignorando il fatto che Renner fosse fermamente critico nei confronti

dell’ideologia nazista, prima ancora dell’arrivo di Adolf Hitler al potere, giungendo a condannare apertamente la campagna dei nazisti nei confronti dell’arte e dell’architettura moderne nel suo libro *Kulturbolschewismus? (Bolscevismo culturale?)*.

Pubblicato nel 1933, il libro fu subito ritirato dal mercato dai nazisti, Renner fu imprigionato, perse il suo lavoro come direttore della scuola degli stampatori di Monaco – fu lui a chiamare lì Tschichold come insegnante – e infine fu costretto a fuggire in Svizzera, seguito poco dopo dallo stesso Tschichold, che si sposterà successivamente in Gran Bretagna.

Quest’ultimo, divenuto progettista dei Penguin Books nel 1947 e autore delle famose *Compositional Rules*, le norme di composizione tipografica della casa editrice londinese, iniziò gradualmente a preferire un approccio più clas-



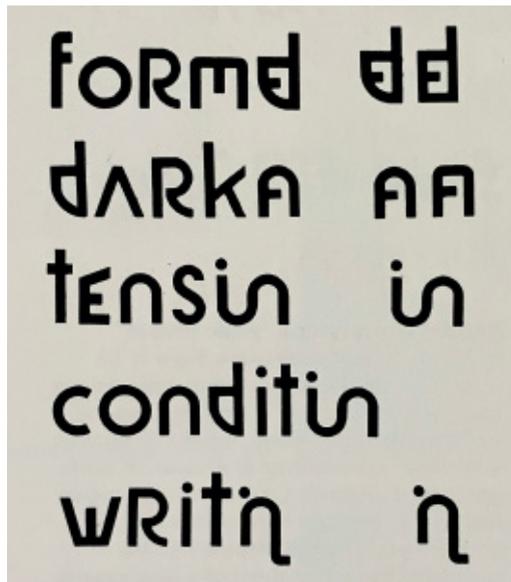
sico e tradizionale nei confronti della tipografia, specialmente per i libri di narrativa, giungendo a scontrarsi con Max Bill, ex allievo del Bauhaus, nell'ambito di una leggendaria querelle tipografica, svoltasi a colpi di saggi e articoli di giornale.

Anche Bayer, una volta lontano dall'ambiente accademico del Bauhaus, assumerà un atteggiamento più libero nei confronti della tipografia, rimanendo però uno dei principali sostenitori dei caratteri grotteschi, considerandoli la vera espressione di una tipografia moderna.

Durante il resto della sua vita, Bayer continuò infatti ininterrottamente la sperimentazione iniziata al Bauhaus, ponendo una sempre maggiore attenzione sull'aspetto fonetico del linguaggio. Con il Bayer Fonetik, disegnato nel 1959, condusse un'ulteriore sperimentazione linguistico-tipografica, componendo le parole in base alla loro pronuncia e omettendo i suoni silenziosi nel tentativo di esprimerli visivamente attraverso la forma delle lettere.

Attraverso il suo incessante lavoro di ricerca e di sperimentazione, Bayer ha sviluppato un vocabolario tipografico che ha influito in modo determinante sulla tipografia moderna e contemporanea. Il suo Alfabeto universale è diventato un vero e proprio riferimento, se non nell'ambito dell'editoria, sicuramente nel disegno dei loghi e dei caratteri tipografici.

È infatti impossibile fare un elenco di tutti quelli disegnati intenzionalmente o inconsapevolmente sul modello del suo carattere ed è proprio questo aspetto, la validità archetipica del suo



carattere, che ne dimostra la vera universalità e dunque modernità.

Nonostante l'enfasi posta da Gropius sull'architettura e la concezione del design inteso esclusivamente in relazione alla progettazione di mobili e oggetti d'arredo – ancora oggi fortemente diffusa – è innegabile il contributo del Bauhaus nello sviluppo della tipografia moderna e l'importanza dell'Alfabeto universale di Bayer quale modello archetipico, riferimento progettuale e culturale di portata epocale e inesauribile fonte di ispirazione per i caratteri tipografici attuali e del futuro.

Nicola-Matteo Munari 

LIBRI E ARTE NELLE LETTERE
DI GIACOMO MATTEOTTI E VELIA TITTA

«COME SE TU MI AVESSI RESO L'ANIMO LEGGERO»

SCRITTE TRA IL 1912 E IL 1924 RIVELANO IL
RAPPORTO INTELLETTUALE, OLTRE CHE SENTIMENTALE,
TRA DUE PERSONALITÀ AL DI FUORI DEL
CLICHÉ BORGHESE DEI PRIMI DEL NOVECENTO

di FERNANDO VENTURINI

L'epistolario di Giacomo Matteotti e Velia Titta, fonte ben conosciuta e citata dalla storiografia (ci restano 449 lettere di Giacomo e 214 di Velia, dal 1912 al 1924), è in realtà relativamente povero di fatti e di giudizi politici, ed è lontano da qualunque discussione teorica. La sua bellezza e originalità risiedono nella freschezza e nella sincerità di un dialogo intimo che ci permette, come accade molto raramente, di entrare a fondo nella



relazione affettiva di un uomo e di una donna, cogliendone, nello stesso tempo, i legami con la realtà drammatica che li circonda e che, via via, li condiziona fino a travolgerli. In questa sincerità si rivelano, filtrati e talvolta appena visibili, tutti gli aspetti della personalità dei due amanti, ma il nucleo da cui tutto si irradia è l'attrazione, l'intimità affettiva, il desiderio di manifestare i pro-



dall'età giovanile, quando frequentava la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, poi, negli anni di studio universitario a Bologna e nei numerosi viaggi di formazione all'estero. Non a caso, quando fu eletto deputato, la biblioteca della Camera divenne il suo principale luogo di lavoro. Matteotti si era laureato a Bologna con una tesi di diritto penale sul tema della recidiva, poi pubblicata nel 1910 dall'editore Treves, ma studiò anche economia e scienza delle finanze. Per qualche tempo pensò di intraprendere la carriera universitaria ma poi prevalse la militanza socialista. Nell'impegno politico e, soprattutto, nell'esperienza parlamentare, lo accompagnò sempre l'abitudine alla disciplina dello studio e alla documentazione, lontano dagli schemi ideologici. Certo, in tutto il suo epistolario – non solo nelle lettere a Velia – non si coglie un solo riferimento al marxismo, come del resto notò Sandro Pertini



nell'introduzione ai suoi discorsi parlamentari. In ogni caso, le forme giuridiche non esaurirono mai i suoi interessi: in una lettera a Velia del novembre 1917 notava che «due giorni di rivoluzione russa mettono nel nulla migliaia di volumi sulla legislazione anteriore».

Giacomo Matteotti appartenne quindi, con caratteristiche sue proprie (che potrebbero essere approfondite alla luce della cultura socialista: Gabriele Turi, *Progettare il futuro. La cultura dei socialisti italiani, 1890-1915*, Roma, Viella, 2022), a quel «partito universitario» di «gente colta» che già Roberto Michels riteneva una peculiarità del socialismo italiano.

Velia Titta, dal canto suo, può essere definita, a pieno titolo, una donna intellettuale. Proveniente da una famiglia di artigiani si ritrovò a vivere una vita borghese e agiata per una serie di circostanze legate alla improvvisa e prepotente vocazione canora del fratello, Ruffo Cafiero (in arte Titta Ruffo), che divenne in pochi anni ricchissimo e talmente famoso da essere considerato il più importante baritono italiano del Novecento. Profondamente religiosa, tanto da aver accarezzato l'idea di diventare suora, amava la musica e l'arte, soprattutto quella toscana del primo Rinascimento. Non coltivò l'impegno politico o le istanze per l'emancipazione femminile, fece gli studi consueti per una ragazza del suo tempo (la Scuola normale femminile di Pisa) ma anche lei, a suo modo, interpretò il modello culturale della “donna nuova” di inizio secolo e, fin da adolescente, seguì una vocazione letteraria consapevole. Pubblicò due brevi raccolte di po-

Nella pagina accanto, ritratto fotografico di Giacomo Matteotti (© Eredi Titta Bernardini).
Qui sotto una lettera di Giacomo a Velia Titta, dicembre 1914
(per gentile concessione della Fondazione di studi storici "Filippo Turati").



esie tra i sedici e i diciotto anni, ma soprattutto, dopo aver conosciuto Giacomo, scrisse un romanzo il cui titolo era *L'idolatra*, pubblicato da Treves nel 1920. È la storia, dalla trama esile ma dalla scrittura molto ricercata, venata di spiritualismo e simbolismo, di un amore infelice ambientato a Pisa, nel mondo delle botteghe d'arte e dei restauratori che lei doveva conoscere molto bene.

L'epistolario di Matteotti e Velia Titta può essere diviso in tre parti, che presentano differenze di temi e di accenti anche per ciò che riguarda i riferimenti culturali.

La prima, dal 1912 al 1916, è quella della conoscenza e del matrimonio. Giacomo e Velia non hanno molte possibilità d'incontrarsi, destinati tutti e due a peregrinare, lei soprattutto tra Roma e Milano, presso il fratello o le sorelle, lui facendo perno a Fratta Polesine. Sono gli anni della scoperta di una profonda intimità, anche attraverso uno scontro tra visioni del mondo e sensibilità

diverse. In questo periodo, i riferimenti ai libri sono molto rari. Giacomo è consapevole di quanto il loro rapporto fosse distante dai cliché degli amori borghesi dell'inizio del Novecento: «Quando un giovanotto e una signorina s'incontrano, i primi discorsi obbligatori son quelli che riguardano la vita anteatta, e lei descrive il collegio e le compagne, e lui esagera le sue scapestrataggini di studente; poi s'attacca con i gusti musicali; indi con i letterari, ed essa sospira Fogazzaro, e l'altro D'Annunzio o Guidogozzano e così via di seguito. Noi abbiamo saltato tutto questo» (10 dicembre 1912).

Una lettura di Giacomo che non ci aspetteremmo è quella citata in una lettera del gennaio 1913, quando confessa il suo interesse per la dimensione religiosa (pur essendo certamente anticlericale): «da quasi un mese ho sul tavolino accanto al letto, fedele compagno dell'ultima veglia, *l'Adveniat regnum tuum*, che forse Le è compagna d'idee; e fin il mio motto è tolto dalla vita di un santo!» (13 gennaio 1913). Il riferimento è alla raccolta di preghiere e di passi della Sacra Scrittura curata dalla scrittrice e giornalista trevigiana Antonietta Giacomelli (1857-1949), vicina ai circoli romani modernisti. Il motto è *Foris pugnae intus timores*, tratto dalla seconda lettera ai Corinzi di San Paolo, stampato sulla sua carta da lettere.

Per il resto, sono soprattutto gli studi e l'attività



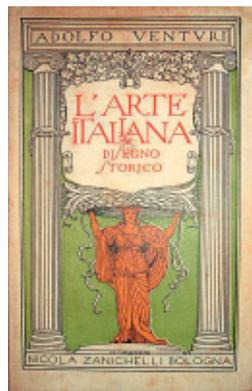
pubblicistica di Giacomo a catturare l'attenzione di Velia che aveva interesse per tutto ciò che apparteneva all'uomo che stava imparando ad amare. Giacomo la informava brevemente ma, costantemente, di ciò che accadeva intorno a lui, e le procurava i giornali dove le cronache parlavano delle sue battaglie, abitudine che non avrebbe mai perso. Attraverso i libri, Velia percepisce la fatica dello studio. Le piace toccare le carte che ne portano i segni: «Non so ridirti che cosa mi faccia provare un manoscritto, sia esso opera sua scientifica o altro, ma che porti i segni di uno studio lungo e minuto, in cui se tu cerchi, senti quasi la presenza del più grande e più potente dell'uomo: l'intelletto, la fatica sua, talvolta il suo tormento anche nelle cose che sembrano aride» (6 febbraio 1915).



Dopo il matrimonio, celebrato l'8 gennaio 1916, e il viaggio di nozze a Firenze, Giacomo subisce le conseguenze del suo radicale antimilitarismo. Già nell'estate del 1916, è costretto a una sorta di "confinamento militare politico" nelle fortezze a difesa dello stretto di Messina. Fu un'esperienza di isolamento forzato che, nelle lettere a Velia, ci appare quasi un periodo felice. Velia presto lo raggiunse a Messina. Si incontravano per lo più la domenica, quando Giaki riusciva a scendere

in città. Giacomo legge molto e lavora ad alcuni articoli giuridici legati in parte al progetto di uno studio monografico sulla cassazione penale. Questo è il periodo nel quale è più fitto lo scambio di informazioni e di suggestioni letterarie tra i due coniugi. Oltre al *Corriere della Sera* e l'*Avanti!*, Giacomo si faceva mandare a Messina, in albergo, le riviste a cui era abbonato in quel momento, in particolare *Critica sociale*, *La lettura del Corriere della Sera* («Sulla Lettura...

un articolo così così su Debussy. Una novella di Panzini... signora Velia gentile... che pirandelleggia», 30 aprile 1918), *Touring*, *Il Marzocco*, di cui Giacomo si lamenta per la svolta interventista e reazionaria («C'è qualche buon articolo sul *Marzocco*, uno in particolare su Pascoli, e qualche altro letterario



che fanno dimenticare i brutti articoli politici», agosto 1918). Velia rischiava di essere travolta dalle carte: «È arrivata adesso anche la "Critica" che non ho ancora letta e giornali e giornali tutti i giorni, mi sembra da tutti i punti d'Italia. Ne ho un pacco sul tavolino che attendono una tua parola» (24 luglio 1916). Giacomo si era procurato anche la rivista di politica internazionale *The New Europe* (che definiva «una delle più interessanti moderne riviste politiche», 4 aprì-



Spinello Aretino raffigurante la cavalcata di papa Alessandro III.

Ma Velia faceva anche altro. Aiutava Giacomo nella stesura degli articoli giuridici, ne trascriveva le minute e andava presso la libreria Principato di Messina o nella biblioteca universitaria ad acquistare o prendere in prestito testi che servivano al marito. Cominciò anche a raccogliere in una sorta di archivio la corrispondenza e i documenti che testimoniavano i contatti e la carriera di Giacomo.

La terza parte dell'epistolario è quella più politica, dal 1919 al 1924, dopo il ritorno in Polesine e l'elezione alla Camera dei deputati, a sua volta suddivisibile negli anni prima e dopo il 1921, quando Matteotti diventa il protagonista della battaglia antifascista ed è costretto a un vero e proprio esilio dalle sue stesse terre di origine.

Dal lato di Giacomo prevalgono i riferimenti al lavoro parlamentare. I tanti discorsi in Aula e il faticoso lavoro in Commissione lo assorbono

quasi completamente. Si possono comunque seguire i tentativi di ottenere qualche recensione per il romanzo di Velia e le distrazioni della vita romana, spesso con i colleghi socialisti, al Teatro Costanzi o al cinema (nel febbraio 1922, il *Trittico* di Giacomo Puccini e la *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai) o, per suo conto, alla biennale d'arte. Tra l'altro, nel giugno del 1920, commemorò in Aula il famoso pittore Gaetano Previati, e lo fece – scrive a Velia il 24 giugno 1920 – «in ricordo del libro regalatomi dal Chini», cioè *L'opera religiosa di Gaetano Previati* di Giorgio Nicodemi (Milano, Alfieri & Lacroix, 1917), libro ancora presente nella biblioteca della Casa Matteotti di Fratta Polesine. Nel maggio del 1923, quando abitavano già a via Pisanelli, ma Velia si trova a Fratta, Giacomo faceva sfoggio della sua passione per Richard Wagner e del suo tedesco: «Oggi faccio giornata... d'arte: la mattina vado a vedere la Galleria del Casino Borghese, il pomeriggio leggo Tristano e Isotta nel

IL LAVORO FOTOGRAFICO DI LELLI E MASOTTI

DA PARCO LAMBRO ALLA SCALA

UN PATRIMONIO DI IMMAGINI CHE SPAZIA DALLA
FESTA DEL PROLETARIATO GIOVANILE ALLE
GRANDI RAPPRESENTAZIONI NEL TEATRO D'OPERA
PIÙ FAMOSO DEL MONDO. SEMPRE INNOVANDO

di ELENA PUCCINELLI

Nel 2018 il Ministero della Cultura ha messo sotto tutela e dichiarato di particolare interesse storico l'Archivio privato Lelli e Masotti, per la rilevanza artistica e il valore documentario che esso riveste per la storia della fotografia e per quella dello spettacolo, ma anche per il ruolo di straordinaria importanza che l'opera dei due fotografi ha avuto nell'editoria monografica e periodica. Si tratta di 260.000 negativi, 65.000 positivi, libri, riviste, programmi di sala, registrazioni audio e video, nonché di una raccolta di testi di natura epistolare che tiene traccia della corrispondenza intrattenuta negli anni con





tos, il progressive rock della Premiata Forneria Marconi, l'accamparsi disordinato e svestito della piccola Woodstock milanese.

Gli anni Settanta si dispiegano frenetici. Tante sono le manifestazioni culturali a cui Lelli e Masotti prendono parte e la gioia della scoperta artistica ricompensa la fatica di affrontare tematiche e contesti molto diversi fra loro. *Happenings* e *performances* escono dalle sedi abituali e si riversano in luoghi inediti, in spazi dismessi riqualificati, nelle gallerie e nelle strade.

Fondamentali sono le collaborazioni con le riviste di settore, quali *Gong* e *Spettacoli e società*, che pubblicano i loro scatti e danno visibilità ai giovani fotografi esordienti. È da questa realtà più impegnata che arriva per Silvia Lelli un suggerimento importante, quello di mo-

strare il proprio portfolio a Grazia Neri, fondatrice dell'omonima agenzia, che propone gli scatti di Silvia a un agente americano, e la invita alla Biennale di Venezia. Qui incontra e ritrae Carlo Ripa di Meana, presidente della manifestazione, Vittorio Gregotti, direttore, e alcuni artisti, tra cui Mario Merz ed Ettore Sottsass.

A metà degli anni Settanta, lo studio ha ormai maturato un'esperienza importante nell'ambito della

cultura e dello spettacolo, ma ancora doveva arrivare l'avventura al Teatro alla Scala che segna profondamente il loro percorso creativo e professionale. Da qualche anno i due fotografi collaboravano con *Musica Viva*, la rivista diretta da Lorenzo Arruga, alla guida di una brillante e preparata redazione di giovani intenta a divulgare e a dare risalto all'ampio universo della musica classica. Lorenzo Arruga, critico, giornalista, musicologo, intuisce l'importanza della fotografia nell'editoria e nel giornalismo musicale e propone il nome di Silvia Lelli alla Scala. In quel periodo Silvia sta seguendo *La storia di un soldato* di Dario Fo, uno spettacolo che appartiene alla linea "meno convenzionale" del teatro meneghino e che viene messo in scena nelle periferie urbane. Il suo lavoro non



due autori si accorgono che le immagini ufficiali colgono solo qualche connotazione, un po' stanca e rigida, di quel meraviglioso scrigno visivo che è la Scala. Nessuno prima di loro ha raccontato i silenzi del più importante teatro d'opera al mondo, le geometrie dei suoi spazi, il transitare effimero delle sue sarte, l'attesa dei suoi violini. Nessuno ancora si era soffermato sulla possibilità di una felice sinestesia tra immagini e musica, così vicine, ma fino ad allora così estranee. Nessuno aveva mai documentato l'enorme lavoro di allestimento che precede la messa in scena, dalle prove iniziali fino alla versione definitiva.



Il numero di fotografie diventa impressionante e, per facilitare il lavoro, viene allestito un piccolo laboratorio fotografico all'interno del teatro, anche per rispondere alle esigenze delle redazioni dei quotidiani. La nuova concezione della fotografia d'opera proposta da Lelli e Masotti mira alla narrazione e alla valorizzazione della scena nel senso più ampio e comporta un corposo lavoro di editing. Fuori dalle rotte della rappresentazione tradizionale, i due autori danno vita a un nuovo racconto per immagini che innova la presentazione dello spettacolo, del libretto d'opera e ne rivoluziona la rappresentazione sulle testate giornalistiche.

Un cambio di paradigma che vede gli addetti ai lavori dapprima dubbiosi, ma ben presto entusiasti. Chi ha assistito alla Scala al *Falstaff* di Giorgio Strehler nel 1980 si è trovato immerso nella magia perfetta di un villaggio di campagna con le casette che svaniscono in lontananza in sapiente prospettiva aerea. È la nebbia a cancellarle. Ma quale nebbia, in un teatro d'opera? Uno scatto di Lelli e Masotti dietro le quinte ne svela la consistenza: un telo sottile che, calato dal soffitto, si frappone tra gli interpreti e il paesaggio e ruba a quest'ultimo la sua nitidezza. E che dire dell'illusione perfetta di un Falstaff che cade nel pozzo? La platea ha assistito al levarsi degli schizzi al «cader» del personaggio in acqua, ma solo i due fotografi hanno potuto documentare la rapida intesa e l'imponente lavoro di braccia degli addetti che, nascosti dietro a un muro di mattoni scenografico, lanciavano rapide secchiate verso il

Nella pagina accanto, Leonard Bernstein dirige l'orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala in una prova, Teatro alla Scala, Milano, 1984, e (qui sotto) repertorio Zero, Festival Mito, Hangar Bicocca a Milano, 2008 © Lelli e Masotti Archivi.

soffitto nel tentativo riuscito di una finzione perfetta.

Nei lunghi anni di lavoro, Lelli e Masotti hanno creato un nuovo accesso alla Scala rinnovando il libretto d'opera che si è trasformato in un progetto editoriale in grado di accogliere la liricità di un momento scenico e la trovata ingegnosa che vive dietro le quinte, il pensiero trattenuto del regista e il sentire della platea. Questo successo è dovuto anche al costante e quotidiano rapporto con tutti i protagonisti e tutti i professionisti della Scala, grazie a una instancabile capacità di ascolto e di osservazione.

I due fotografi hanno sostenuto la creazione di un archivio fotografico interno alla Scala: due archivi, dunque, uno privato e uno di proprietà del teatro che dialogano, due realtà che crescono autonomamente alimentate dall'incessante sguardo dei due autori. Basti ricordare da una parte la cecità di un musicista bendato del *Repertorio Zero* dal Festival Mito del 2008, con quella dettata dall'emozione di Leonard Bernstein che stringe la mano sul petto e chiude gli occhi mentre dirige l'orchestra Filarmonica della Scala nel 1984!

Se da un lato l'ampiezza dell'archivio consente oggi percorsi tematici sempre nuovi in grado di creare inedite connessioni semantiche tra le immagini, dall'altro la vastità della documentazione ha richiesto e richiede un continuo la-



voro di manutenzione in termini di catalogazione e di conservazione.

Grazie al riconoscimento del ministero, l'archivio ha avuto accesso a fondi che hanno permesso d'iniziare un'opera di condizionamento e inventariazione, catalogando le informazioni relative ai negativi analogici in formato digitale al fine di costituire una banca dati informatizzata dell'archivio facilmente consultabile. E favorire progetti espositivi ed editoriali su una stagione teatrale che ha portato Milano e la Scala a divenire il più grande teatro lirico al mondo anche dal punto di vista dell'immagine e della documentazione, della critica e dell'editoria.

Elena Puccinelli 

LA CIVILTÀ CONTADINA NELLE IMMAGINI DI GIUSEPPE MORANDI

RITRATTI SCOMODI

SULLE TRACCE DEI PAISÀN NELLE FOTOGRAFIE
DELLA LEGA DI CULTURA DI PIADENA

di SIMONA PEZZANO

La serie di immagini qui pubblicate – tutte in bianco e nero – è solo una piccola parte del corpus di fotografie che Giuseppe Morandi realizza in un'area geografica ben delimitata: quella parte della Pianura Padana che si estende tra Cremona e Piadema e che ha come suo limite settentrionale il fiume Oglio, caratterizzata dalla presenza della grande cascina agricola, centro nevralgico di organizzazione delle attività produttive e della vita contadina della zona.

Figlio di braccianti locali, Morandi documenta – insieme a Gianfranco Azzali (per tutti il *Micciu*), bergamino, e agli altri membri della Lega di cultura di Piadema – la civiltà contadina della Bassa padana ormai sul punto di scomparire e, insieme, la profonda trasformazione del territorio





dato inizio alla lunga raccolta di documentazione visuale e orale – è un avvenimento piuttosto raro. Così come il consiglio di Mario Lodi è stato sorprendentemente audace, specialmente considerando l'avversione di gran parte degli intellettuali di allora nei confronti dei mezzi di registrazione meccanica.

Eppure, nonostante la intensa e proficua frequentazione della Biblioteca popolare, qualcosa non andava: Morandi era insoddisfatto, si sentiva un lavoratore intellettuale staccato dalla sua classe di appartenenza. Questa sensazione lo accompagnerà ancora per lungo tempo fino a che non avverranno due incontri, di quelli che cambiano la vita. Con Gianni Bosio prima e con Gianfranco Azzali qualche tempo dopo. La stretta collaborazione con loro darà al lavoro di Morandi una maggiore consapevolezza critica, permettendogli di acquisire quella radicale prospettiva politica che caratterizzerà tutta la sua successiva produzione. Dunque, Gianni Bosio. L'intellettuale di Acquanegra, uno dei maggiori storici del movimento operaio, protagonista di un lavoro di ricerca e di organizzazione culturale che ha posto al centro del proprio interesse la storia del mondo popolare e delle classi cosiddette *non* egemoni, a partire

dalle loro stesse espressioni spontanee. L'occasione si presenta una sera intorno a un budino d'uova sode preparato dalla mamma di Morandi. Il *Miciu*, che allora lavorava come mungitore di vacche, viene invitato a unirsi ai due e intorno al tavolo si partorisce l'idea di una nuova inchiesta, questa volta sulla condizione dei bergamini. «Il prossimo quaderno che farete lo farà il *Miciu*, perché il *Miciu* fa il bergamino»: in questo modo Bosio spronava i proletari e i braccianti della zona a prendere in mano gli strumenti tecnici, come il magnetofono e la cinepresa, per «disgrovigliare – così scriveva – tutte le forme che si possono contrapporre» (Gianni Bosio, *Elogio del magnetofono*, in *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975, p. 171) della loro autonoma cultura principalmente orale, di contro a quella scritta propria della classe dominante. Morandi e Azzali si trovarono così a imparare un metodo: quello della ricerca sul campo, con la consapevolezza di essere testimoni della propria condizione sociale e la volontà di diffondere questa consapevolezza anche tra gli altri *paisàn*. Fare cultura, dunque, aveva assunto un nuovo significato. Non era più un'attività intellettuale, bensì un'urgenza politica, una necessità di intervento diretto nei rapporti di potere tra le classi con l'intento di modificarli realmente. La vita dei *paisàn* «non deve essere ridotta a letteratura» sono le loro parole «per un'operazione editoriale rivolta solo a chi legge» (*Un anno lungo trent'anni*, della Lega di Cultura di Piadena, in *Lega di Cultura di Piadena*, Arturo Carlo Quintavalle, a cura di, *I Paisan, Immagini di fotografia conta-*

Nella pagina accanto, la cascina Balestreri ripresa dall'alto con i sacchi di granturco disposti nell'aia secondo l'iniqua divisione del raccolto tra padroni e contadini e (qui sotto) bracciante immerso nel granturco mentre taglia le cime del *melegot*.

dina della Bassa padana, fotografie di Giuseppe Morandi, testi di Lega di Cultura di Piadena e Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Mazzotta, 1979). Semmai il lavoratore, da portatore di cultura – primo momento di riflessione – deve diventare protagonista a ogni livello politico e culturale per poter effettivamente cambiare le proprie condizioni di lavoro e di vita. Così alla semplice registrazione, alle volte anche nostalgica, di un mondo che andava estinguendosi a causa della industrializzazione, si sostituisce ora la comprensione dei conflitti che attraversano le classi sociali insieme al desiderio di riscattare la storia della propria gente, ridando loro dignità e valore attraverso un'immagine prodotta dall'interno di quel mondo, da qualcuno cioè che faceva parte di quella stessa classe sociale, che disponeva dello stesso sapere acquisito grazie a una vita spesa tra campi e cascine.

Per poter far emergere quei frammenti di vita e contribuire alla conoscenza di quella condizione, Morandi è solito scattare molte fotografie della stessa scena riprendendola da angolature differenti, girando intorno al soggetto ritratto, fino a comporre un racconto per immagini che permette all'osservatore di cogliere la sapienza di cui

sono permeati i gesti che i braccianti compiono nello svolgimento delle loro mansioni quotidiane. Morandi lo sapeva per istinto, nessuno glielo aveva mai esplicitamente detto: per cogliere il senso di un momento di vita, di un gesto di lavoro, lo si deve guardare da prospettive diverse; si deve cercare la giusta distanza dal soggetto che si vuole ritrarre, girandogli attorno, giovandosi di

molteplici piani: una vera e propria analisi per immagini di quelli che erano i gesti specifici delle mansioni del bracciantato agricolo.

A Morandi però non interessa solo rappresentare i corpi al lavoro, nei campi o nelle cascine, ma anche mostrare lo sfruttamento dei braccianti agricoli, la fatica delle loro attività per un ben magro risultato, come nelle fotografie corali scattate nella cascina Balestreri – o nel film

coevo *Jön, du, tri, quater sac* (1967). Una successione di scatti dell'aia ripresa dall'alto compone questa sequenza in cui si nota una serie di sacchi pieni di granturco divisi in due gruppi: uno più piccolo raggruppato da una parte, di contro a un altro ben più numeroso disposto in un diverso angolo del cortile. Con potente capacità di sintesi emerge così in tutta la sua flagrante ingiustizia quanto fosse iniqua questa divisione del raccolto:





ogni tre (o quattro) sacchi che vanno al padrone – a seconda degli accordi del regime di compartecipazione – ne spetta uno solo a chi ha faticato tutto l'anno per lavorare la terra.

In un'altra sequenza di fotografie – così come nel film del 1964, *Inceris li barbi* – i *paisàn* sono ritratti mentre carponi a terra strisciano lungo i solchi piantati a barbabietole, per diradare le piantine in eccesso e lasciare la giusta distanza l'una dall'altra. Dietro di loro il padrone in piedi controlla il lavoro, il bastone in mano. Un cielo inquadrato basso accentua in maniera drammatica le degradanti condizioni di lavoro cui erano sottoposti i braccianti agricoli ancora in quegli anni e la minaccia di chi detiene il potere.

Della durezza di una giornata da *paisàn* rimane traccia anche nella serie di immagini che li ritraggono immersi fino alla testa nel granturco, mentre tagliano le cime del *melegot*, donne e uomini impegnati tutto il giorno in un lavoro spossante. Il mestiere più brutto, ricorda Morandi in uno dei suoi racconti in cui, con parole asciutte e puntuali, rievoca quei momenti: «Alla mattina presto non c'era la polvere perché c'era la *rusada* (la rugiada), ma poi man mano che il sole si alzava scottava, le foglie si seccavano, si sudava, la bocca diventava amara, le foglie tagliavano la pelle» (Giuseppe Morandi, *La proprietaria del morto*, racconti e 12 fotografie, la raccolta fu pubblicata per la prima volta come n. 8 della serie terza dei *Quaderni della Lega di Cultura di Piadena*, 1982; poi Edizioni e, Trieste 1991 con una introduzione di Pietro del Giudice e Ughetta Usberti, I ed.; 1998, II ed., p. 44). La precisione dei dettagli

atmosferici, il corpo a corpo con le piante, la lotta contro la calura che cresce col procedere della giornata, in bocca un sapore amaro: solo chi si è trovato in mezzo ai campi conosce la fatica di quei corpi e può davvero trasmetterla.

La schiena curva, il viso vicino alla terra, lo sguardo intento a scrutare tra le stoppie i chicchi sfuggiti durante la mietitura, dopo che il grosso era stato raccolto in covoni. «È la Piccioni che la spigola», spiega Morandi mentre fa passare le sette fotografie che compongono la serie della donna piegata a esaminare la terra, ricordandosi il nome o il cognome, più spesso il soprannome, di tutti. Perché qui, in questa raccolta di immagini, i braccianti sono protagonisti, escono dall'anonimato. Non più oggetti da ritrarre, ma soggetti artefici della propria storia.

Nel loro importante archivio è, dunque, custodita la memoria della civiltà dei *paisàn* insieme alla documentazione dei profondi cambiamenti socioeconomici delle campagne vicino al fiume Po.



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

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

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

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO