

BVE

QUADERNI

4

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE VITTORIO EMANUELE II

LA CLASSIFICAZIONE COME STRUMENTO
DELL'INFORMAZIONE
E ALTRI STUDI

ROMA 1996

BVE Quaderni 4
Collana diretta da Paolo Veneziani

Comitato di redazione:

Andrea Casini

Leonardo Lattarulo

Carmela Santucci

Giuliana Zagra

Progetto grafico:

Claudia Di Lillo

DTP:

Benedetta De Matteis

Stampa:

Giampiero Susta

Pietro Bacci

A Giampiero Susta

S O M M A R I O

1	La classificazione come strumento dell'informazione nel nuovo catalogo sistematico della biblioteca	<i>Matteo Villani</i>
13	Giuseppe Bottai. Poesia e politica culturale	<i>Lorenzo Cantatore</i>
41	Il contributo di una biblioteca alla diffusione del patrimonio cinematografico	<i>Maria Grazia Villani</i>
51	La collezione polacca di Giovanni Maver	<i>Joanna Borysiak</i>
59	I manoscritti di Pietro Fanfani alla Biblioteca Angelica	<i>Carla Casetti Brach</i>
65	Note e discussioni Le biblioteche comunali diventano "istituzione" (S. Fabri); Luci, ombre e chiaroscuri del nuovo regolamento (L. Bellingeri)	
75	Libri nuovi e usati Una rivista fiorentina del 1914: "La forza" (L. Lattarulo)	
81	Nuove acquisizioni	
89	Schedario	

LA CLASSIFICAZIONE COME STRUMENTO DELL'INFORMAZIONE NEL NUOVO CATALOGO SISTEMATICO DELLA BIBLIOTECA

MATTEO VILLANI

Introduzione

Le recenti innovazioni attuate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR) nel quadro della partecipazione al Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), nel quale essa costituisce un polo a sé stante, hanno, com'è noto, trasformato radicalmente le procedure adottate dai bibliotecari dell'istituto, sia in termini di mezzi che di filosofia di lavoro. Il processo ha naturalmente investito il lavoro degli addetti ai servizi di *reference* come di quelli impegnati nella descrizione o indicizzazione dei documenti. L'armento sta cambiando l'approccio degli utenti alla biblioteca. Essi si rivolgono sempre più spesso alle nuove procedure di recupero dell'informazione, imponendo ai bibliotecari il compito di individuare strumenti di mediazione informativa fruibili per un'utenza composita, in cui è possibile ritrovare i più svariati interessi culturali. Bisogna pertanto evitare che un cattivo utilizzo delle possibilità di ricerca crei quella dispersione di risorse nel recupero dell'informazione, di cui frequentemente si lamentano gli utenti delle grandi biblioteche non specializzate.

In questo contesto generale è da considerare che uno dei settori della BNCR maggiormente investiti

dalle innovazioni e dai problemi suaccennati è stato quello della catalogazione sistematica. Infatti ormai molti sanno che in questo settore l'automazione ha comportato l'adozione di un nuovo sistema di notazione, cioè il passaggio dall'elastica Classificazione Decimale Universale (CDU) alla più rigida Classificazione Decimale Dewey (CDD), che è stata adottata come linguaggio *standard* di classificazione all'interno di SBN¹. Pertanto l'adeguamento alle nuove esigenze si è concretizzato nella creazione di un nuovo catalogo, sia cartaceo che in linea, in cui l'impegno principale per i bibliotecari addetti è quello di rendere comprensibile al lettore la struttura e la funzionalità del sistema di notazione adottato, compito non sempre facile, come vedremo, e affrontato in vari modi nelle biblioteche.

La nuova rete di vedette del catalogo classificato

Abbiamo già ricordato in un precedente contributo² come, con l'apertura di un nuovo catalogo, l'ufficio addetto alla classificazione nella BNCR non intendesse affatto annullare le precedenti esperienze, ma volesse anzi metterle a frutto alla luce della nuova situazione. Infatti l'esperienza precedentemente effettuata con una classificazione, quale la

CDU, in cui hanno un particolare valore semantico l'interdisciplinarietà e le relazioni tra campi affini, si era concretizzata in una rete di rinvii all'interno del catalogo. La stessa idea è sembrata valida anche per la gestione del nuovo catalogo, alla luce sia delle esigenze dell'utenza che della struttura delle tavole di applicazione della Classificazione Dewey, che in particolare nell'ultima edizione integrale, la 20^a, ora tradotta anche in italiano³, sembrano dare maggiore importanza alle relazioni tra le classi. Per la prima stesura della rete, in mancanza ancora di uno strumento idoneo in linea, e volendo evitare di sovrapporre in fase sperimentale strumenti informatici autonomi della biblioteca alle procedure SBN, si è proceduto alla costruzione di una serie di vedette tradizionali aggiunte al catalogo cartaceo costituito dalle schede prodotte direttamente dall'elaboratore (le cosiddette schede PROSCA). In tal modo un prodotto secondario del sistema di elaborazione dei dati in linea, privo di autonoma valenza informativa, essendo tutti i dati ricavabili dalle schede disponibili anche nei terminali, è servito alla sperimentazione del sistema di recupero dell'informazione. È stata così rivitalizzata la valenza tesaurale del catalogo, utile soprattutto ora che le nuove tecnologie e l'interdisciplinarietà del sapere mettono in discussione la validità concettuale delle classificazioni⁴, pur non intaccandone affatto, a nostro parere, l'utilità e le capacità come strumento di conoscenza.

Il lavoro basilare è consistito nella creazione di una serie di vedette esplicative e di relazioni tra le classi affini, impostate in modo da soddisfare molteplici esigenze. La prima, basilare, esigenza è stata quella di evidenziare visivamente le singole sezioni e

suddivisioni della classificazione, esplicitando, al di là della semplice sequenza numerica, la gerarchia che lega i vari argomenti o, soprattutto, cercando di far capire le "non spesso chiare correlazioni tra classi diverse, corrispondenti a categorie concettuali distanti tra loro le quali però ospitano argomenti simili dal punto di vista del *soggetto biblioteconomicamente inteso*"⁵. La correlazione tra classi più o meno affini non è un problema dei soli lettori, ma anche dei classificatori, e infatti molti rinvii riportati nelle vedette sono presi direttamente dalle tavole, in particolare le annotazioni del tipo *vedi anche o classifica qui*, che impongono al bibliotecario di usare una notazione piuttosto che un'altra per certe determinate discipline. Pertanto vengono riportate le note che, ad esempio, fanno sapere che le opere complessive sulla società vanno alla classe 306, all'interno della sociologia, insieme all'antropologia culturale, ma si troveranno i rinvii, previsti dalle tavole, alla storia (930-999) e alle condizioni economico-sociali (330.9). Lo stesso tipo di rinvio è tra 590 (zoologia) e 636 (allevamento). Altro tipo di relazione prevista è la segnalazione della dislocazione di specifici argomenti da un punto all'altro della serie numerica avvenuta nel passaggio dalla 19^a alla 20^a edizione CDD, fatto che ha interessato soprattutto la musica (780). A queste correlazioni previste dalle tavole (e rese più analitiche nelle discipline in cui i volumi posseduti dalla biblioteca sono più numerosi) sono stati aggiunti alcuni rinvii dovuti alle esigenze dell'utenza. Ad esempio la biblioteca, seguendo una utile convenzione in uso anche nella Bibliografia Nazionale Italiana (BNI), classifica gli umanisti rinascimentali in 001.2 tra gli studi interdisciplinari. Qui, anche se le

tavole prevedono il rinvio solo alla storia e alle scienze esatte, abbiamo preferito evidenziare la correlazione con la filosofia occidentale (190) e la letteratura (800), data la corrispondenza del contenuto concreto della classe e delle aspettative dell'utenza a queste due discipline. Inoltre sono stati evidenziati rapporti concettuali impliciti nella costruzione del numero, ma non facilmente percepibili dall'utente. È questo il caso dei numeri costruiti utilizzando in una classe numeri presi da un altro punto delle tavole, come, ad esempio, nel diritto del lavoro (344.01), che si articola concettualmente secondo la stessa sequenza della classe affine dell'economia del lavoro (331). In definitiva si è cercato di costruire uno strumento che rendesse più chiare le capacità relazionali della classificazione, indicate dai rinvii interni delle tavole, dal manuale applicativo e dall'indice (sul quale torneremo più sotto), mediante accorgimenti didattici.

Alle stesse funzionalità didattiche si ispira il linguaggio adottato nella stesura del lavoro. Il modello base è costituito logicamente dalla terminologia adottata dalla traduzione italiana delle tavole, dalla quale non ci si discosta quasi mai. Essa è integrata, per quanto riguarda la costruzione delle sequenze di decodifica verbale delle notazioni numeriche, dal nastro di vedette elaborato dalla BNI⁶. Tuttavia, in caso di sequenze enumerative piuttosto pesanti per l'utente, si è preferito snellire, prediligendo, rispetto a una sequenza terminologica a catena del tipo: "Governo. Struttura. Poteri. Funzioni. Italia" (vedetta BNI di 342.4504), decodifiche più snelle in linguaggio diretto quali "Funzioni e struttura del governo. Italia". E soprattutto sono state aggiunte, in linguaggio libero, delle spiegazioni del signifi-

ficato delle classi, che chiariscano il valore del termine nello specifico contesto. Così è, ad esempio, in 526.9 (rilevamento topografico), dove si è specificato che il lettore troverà anche libri sull'agrimensura, con i relativi rinvii. La prima stesura delle vedette su schede dovrà subire alcune revisioni e integrazioni tra breve, in quanto è in fase di elaborazione una nuova versione della rete, che sarà disponibile, come manuale ausiliario della classificazione, accanto a ogni terminale della biblioteca a disposizione del pubblico (ed eventualmente anche sul terminale, come programma didattico). In questa nuova stesura la rete sarà dotata anche di un indice selettivo dei termini utili per la ricerca e avrà un maggior grado di formalizzazione, ma non tale da snaturarne l'impostazione didattica, di strumento rivolto a un'utenza non specializzata.

La prima versione della rete, a disposizione del pubblico dall'aprile 1995, ha suscitato un discreto interesse tra gli utenti, che, grazie ad essa, hanno potuto utilizzare, spesso per la prima volta in una grande biblioteca, il catalogo classificato. Molti, facilitati dalla struttura mnemonica della CDD, hanno compreso da soli come utilizzare lo schema, e ciò ha sviluppato un maggior interesse per le potenzialità di ricerca del catalogo classificato anche tra i colleghi addetti all'assistenza in sala cataloghi⁸. Ciò sembrerebbe smentire l'impressione, che si ha da molto tempo, di una incomunicabilità tra l'utente medio e il catalogo classificato⁹, forse proprio perché, di fronte alla caduta delle barriere epistemologiche tra le varie scienze, si sente la necessità di uno schema che indichi al lettore gli apparentamenti e, soprattutto, il

discrimine tra una scienza e l'altra. Questo problema, che spesso ci si pone nella costruzione dei grandi thesauri generali¹⁰, è presente anche per l'utente del grande catalogo generale di una biblioteca, che desidera riconoscere immediatamente il settore dal quale deve partire nella ricerca, pur con le dovute intersezioni interdisciplinari. Altrimenti c'è il rischio che l'utente meno scaltrito possa essere sommerso da una ridondanza di informazioni non sempre pertinenti e dal conseguente rumore.

Il numero e la parola.

Esperienze e progetti.

Impostato il primo passo del nostro lavoro, si pone il non facile compito di trasformare questa rete di vedette in un sistema direttamente applicabile al catalogo in linea della biblioteca. Infatti relegare questo strumento di esemplificazione didattica al solo supporto cartaceo significa condannarlo a un rapido invecchiamento. La trasformazione della rete in strumento basilare dell'OPAC (*On Line Public Access Catalogue*) può realizzarsi confrontandosi con l'esperienza già fatta altrove, e in particolare con i programmi già operanti in SBN. Per quanto riguarda questi ultimi (attivati solo al livello dei singoli poli e non dell'indice generale di SBN), siamo per lo più a uno stadio non ancora definitivo delle possibilità, date le difficoltà insite nella configurazione dei cataloghi classificati basati su linguaggi diversi da quello naturale. Tuttavia abbiamo alcuni punti di riferimento.

Infatti i programmi operanti in SBN prevedono che l'argomento della ricerca possa essere individuato mediante la notazione numerica (con possibilità di scorrimento della sequenza verso l'alto e verso il

basso) o tramite un descrittore verbale, tratto dalle vedette di decodifica in linguaggio naturale delle classi. Il descrittore verbale può fungere generalmente da semplice parola chiave, utile per ritrovare i vari punti del catalogo in cui si incontra il medesimo termine nelle decodifiche dei numeri, ma non è assente in alcuni casi l'ambizione di creare una vera e propria rete di descrittori, intesi come termini enucleanti un ambito semantico preciso, legati tra loro da relazioni di tipo tesaurale, e quindi svincolati da una stretta dipendenza dal patrimonio lessicale delle decodifiche¹¹.

Date le difficoltà insite nella seconda ipotesi, in questa sede ci limiteremo a discutere le possibilità delle parole chiave. Indubbiamente la costruzione di un indice di termini di ricerca presenta numerosi vantaggi pratici, tra i quali è da considerare, in primo luogo, la possibilità che questi termini tratti dalle decodifiche delle classi possano servire da linguaggio uniforme per la formulazione delle voci di soggetto, come si è pensato in BNI¹². Inoltre l'ausilio di un indice lessicale è stato considerato, fin dalle prime applicazioni dell'automazione ai cataloghi classificati, uno dei più validi sistemi per rendere consultabile in linea la classificazione¹³. Tuttavia l'esperienza maturata in questi anni ci induce a credere che non basta questa semplice possibilità, senza altri accorgimenti, a rendere comprensibile all'utente la classificazione. La parola indice, estrapolata dal contesto della classe di appartenenza, è soggetta a tutte le ambiguità semantiche e terminologiche del linguaggio naturale. E ciò è tanto più vero in OPAC quali quelli gestiti da SBN, giustamente definiti "ciechi" per quanto riguarda la classificazione, poiché non forniscono lumi sulla struttura del sistema

numerico sul quale si basano¹⁴. La semplice ricerca delle occorrenze di uno stesso termine nei vari punti del catalogo annulla la vera e propria analisi delle distinzioni-relazioni tra le discipline, chiave di volta della ricerca attraverso la classificazione, e provoca una dispersione dell'informazione, non potendo sempre l'utente capire perché classi connotate dalla stessa parola sono in punti diversi. Inoltre le parole chiave, anche quando sono coordinate attraverso la grammatica relazionale del soggettario, più trasparente per il lettore, non esauriscono la ricerca sull'argomento quanto la vera e propria rete relazionale classificata¹⁵. Anzi la limitazione della ricerca alla sola base offerta dai termini verbali di accesso può far credere all'utente frettoloso che le possibilità del catalogo si esauriscano a quanto ha raccolto attraverso il semplice lemma.

Un correttivo all'ambiguità terminologica degli accessi verbali è costituito, in primo luogo, dal cosiddetto indice "relativo" (cioè che mette in relazione)¹⁶, disponibile anche in italiano nella 20ª edizione della CDD. In esso le diverse occorrenze della stessa parola hanno una specificazione del campo di pertinenza, cioè della classe in cui sono di volta in volta citate (invece negli indici delle parole chiave operanti nei programmi SBN si vede in una prima schermata il numero delle occorrenze del termine, spesso molto alto, e solo dopo si entra nello specifico dei campi di interesse). L'indice relativo della CDD presenta una rete terminologica estremamente estesa ed è facilmente applicabile a un catalogo in linea. Tuttavia la sua trasposizione in un OPAC richiede, a nostro parere, alcuni accorgimenti. I correttivi meno importanti sono costituiti dai non troppo frequenti casi in cui riterremmo

opportuna una relazione tra quasi-sinonimi non evidenti nella sequenza alfabetica (ad esempio, tra *coperture* e *tetti*, termini usati rispettivamente in edilizia ed in ingegneria, ma non messi in relazione nell'indice)¹⁷. Ma soprattutto pensiamo che nell'indice *on line* si debba impostare una particolare configurazione grafica che distingua i termini presi dalle tavole principali da quelli estratti dalle tavole ausiliarie. Ciò è utile da un lato per evidenziare espressioni che, fuori del loro specifico contesto, hanno poca pregnanza semantica (come -04 della tavola 1 "Argomenti speciali di applicabilità generale" nella decodifica BNI), dall'altro per evitare di confondere l'argomento principale, espresso dalle classi, con le sue diramazioni accessorie (ad es. -01 "Filosofia e teoria" di un determinato argomento esprime un concetto diverso rispetto alla classe 100 "Filosofia e psicologia", che è una disciplina autonoma, e così è anche per i termini, spesso sovrapponibili, tratti dalle tavole delle lingue e dei gruppi razziali). In particolare un'evidenziazione grafica serve a distinguere le suddivisioni di area geografica. Infatti i termini geografici sono chiavi di ricerca molto usate dai lettori, ma essi devono avere coscienza che in un catalogo classificato le informazioni che riguardano un medesimo luogo sono disperse tra le varie classi, secondo il campo di ricerca. Quindi, anche se il catalogo deve offrire la possibilità di partire dall'area geografica per le ricerche interdisciplinari, bisogna avvertire l'utente che questa è solo **una** possibilità, mentre la classificazione, per sua natura, accosta i soggetti simili, anche se verificatisi in diversi luoghi. Questo è utile soprattutto per la ricerca su zone molto frequentate dalla bibliografia (si pensi a Roma, Napo-

li, Firenze, etc.), per le quali l'ignoranza delle possibilità offerte dalla ricerca per classi porterebbe il lettore a disperdersi tra le migliaia di pubblicazioni riguardanti la specifica località¹⁸.

Queste considerazioni, nate dalla pratica quotidiana del catalogo e dal rapporto con l'utenza, sono motivate dal desiderio di migliorare le possibilità offerte dagli strumenti a disposizione per il recupero dell'informazione, e non intendono affermare la perfezione di un sistema su un altro, tra quelli usati in questo campo. Piuttosto esse servono a chiarire come il pur indispensabile approccio verbale alle classificazioni numeriche non permetta poi che esse possano essere utilizzate dall'utenza al massimo delle loro potenzialità semantiche, quando il lettore non ha modo di rendersi preliminarmente conto della struttura del sistema di ordinamento.

Ciò ci permette di ritenere utile il perfezionamento, all'interno dell'OPAC della biblioteca, del lavoro sulla rete di vedette precedentemente impostato per il catalogo a schede. Secondo noi un sistema di guida, quale la rete, applicato all'OPAC, permetterà di far partire la ricerca dai numeri di classificazione più che dalle parole mediante una comprensione visiva e globale del sistema. Essa nei cataloghi classificati tradizionali è data dalla disposizione delle schede (e delle relative vedette) nella sequenza, nonché da tabelloni sintetici esplicativi. Per i cataloghi in linea, pur reputandoci esperti più in tecniche di classificazione che in sistemi informativi, riteniamo, dalla letteratura professionale, che l'applicazione all'OPAC di configurazioni grafiche basate sull'"esplosione" di finestre racchiuse l'una dentro l'altra, ognuna contenente una classe e le relative suddivisioni, possa aiutare l'utente a com-

prendere la struttura del sistema meglio del posizionamento cieco su una classe, seguito dallo scorrimento verso l'alto e il basso¹⁹.

D'altro canto in diverso contesto lo scorrimento parallelo di finestre esplicative è stato usato come programma di concordanza tra classificazioni diverse, utile per individuare libri di argomento simile presenti in biblioteche che non usano lo stesso tipo di catalogo sistematico²⁰. Nel nostro specifico campo lo stesso procedimento potrebbe essere utilizzato per far scorrere, accanto alla classe richiamata dall'utente, i campi affini, già oggetto delle schede di rinvio nel catalogo cartaceo.

Questo accorgimento, o altri eventualmente migliori, purché ispirati alla stessa filosofia, permetterebbero di proseguire in un'ottica di continuità tra il lavoro precedentemente svolto dalla biblioteca nel campo delle classificazioni e quello ora affrontato con le nuove tecnologie, dimostrando di nuovo che le procedure del futuro permettono di risolvere meglio i problemi già affrontati in passato, come abbiamo avuto modo di scrivere in altra sede²¹.

Considerazioni finali

È infine opportuno e non pleonastico ricordare che il definitivo salto di qualità, che ci consentirà di perfezionare le possibilità informative del catalogo classificato, non avverrà, data la natura stessa del nostro lavoro, con le sole forze della BNCR e tanto meno dei soli addetti alla classificazione in questo istituto. Fin da adesso questo processo non può andare avanti senza la fattiva collaborazione e i consigli degli addetti alle procedure automatizzate, all'interno della biblioteca come negli altri istituti operanti in SBN. In particolare è fondamentale il

contributo della "sorella" biblioteca nazionale fiorentina e delle altre istituzioni che agiscono nella realtà romana. Tutto ciò non ha solo l'evidente risvolto pratico di impedire la duplicazione dello stesso lavoro, con conseguente risparmio di energie, ma ha anche un motivo meno contingente. Infatti siamo coscienti di quanto i singoli sistemi siano perfettibili dal confronto di esperienze fatte da persone, quali i bibliotecari, nutrite dallo stesso modello ideale, cioè l'aspirazione a rendere accessibili le difficili e spesso tortuose vie del sapere. Con un po' di retorica si potrebbe dire che questo permetterebbe di "aprire strade nel deserto e fiumi nella steppa" (Is., 43,19), cioè, fuor di metafora, di facilitare all'utente il "viaggio" o, come si dice nei sistemi telematici, la "navigazione" nello scibile alla scoperta di quanto possa essergli utile per la sua ricerca. E ciò, date le difficoltà di partenza, non è un'ambizione da poco!

NOTE

¹ M. RICCI, *Il ruolo dell'indicizzazione della BNI rispetto alla cooperazione SBN*, in *L'indicizzazione condivisa in SBN*. Atti del Seminario svoltosi a Milano dal 3 al 5 aprile 1991, a cura di O. Foglieni. Milano: Regione Lombardia, 1992, pp. 113-21, qui p. 119; F. TONI, *Il servizio bibliotecario nazionale e il pubblico: evoluzione di un progetto*. Manziana: Vecchiarelli, 1991, p. 56, n. 3. Per il panorama internazionale v. R. SWEENEY, *Dewey Decimal Classification: an international standard*, in *Standards for the international exchange of bibliographic information*. Papers presented at a course held at the School of Library, Archive and Information Studies, University College London, 3-18 August 1990, edited by I. C. McIlwaine. London: The Library Association, 1991, pp. 146-50.

² M. VILLANI, *Il futuro ha un cuore antico. Il catalogo classificato della Biblioteca nazionale tra passato e futuro*, in *I fondi, le procedure, le storie: raccolta di studi della Biblioteca*. Roma: Biblioteca nazionale, 1993, pp. 151-61.

³ *Classificazione decimale Dewey*, ideata da M. Dewey, ed. 20, ed. italiana diretta da L. Crocetti con la collaborazione di D. Danesi. Roma: Associazione Italiana Biblioteche, 1993.

⁴ V. in part. J. MANIEZ, *Are classifications still relevant in databases?*, in *Linguaggi documentari e basi dati*. Atti del convegno, Roma, 3-4 dicembre 1990, a cura di G. Negrini e T. Farnesi. Roma: s. n., 1991, pp. 232-46.

⁵ C. M. SIMONETTI, *La classificazione Dewey. Manuale e guida pratica per la catalogazione*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1990², p. 15. Il corsivo è nella citazione.

⁶ Per l'utilizzo del testo della CDD italiana nei nostri cataloghi è stata chiesta l'autorizzazione dell'Associazione Italiana Biblioteche (AIB), concessa con lettera della presidentessa Rossella Caffo del 1°/3/1994. Sulle vedette BNI v. RICCI, *op. cit.*, p. 120.

⁷ La maggior libertà sintattica di alcune nostre stringhe rispetto a quelle della BNI deriva anche dalla loro diversa funzione, non servendo le nostre vedette al recupero automatizzato delle parole chiave, come le decodifiche BNI (v. più sotto). Tuttavia le moderne tecniche di indicizzazione permettono di operare il recupero di parole chiave anche evitando l'eccessivo spezzettamento e l'inversione sintattica dei termini rispetto al linguaggio naturale (M. PRIANO, *La struttura del soggetto*. Milano: Bibliografica, 1994, p. 82). Inoltre, sullo stile enumerativo delle decodifiche CDD, che può da un lato enucleare, come in questo caso, termini troppo generici, dall'altro essere troppo ripetitivo, in caso di decodifiche costruite a mo' di catena concettuale che ripercorrono la struttura della classe, v. C. GAMBA, *L'utilizzo della procedura classificazioni. Il contesto multibiblioteche*, in *L'indicizzazione*, cit., pp. 43-59, qui pp. 55-6.

⁸ Ciò ha portato a una serie di incontri con gli assistenti di sala, curati da Annamaria Petrini e da chi scrive, riguardanti la ricerca nei cataloghi classificati. In quella sede sono state anticipate alcune delle idee qui esposte.

⁹ V. D. McALLISTER-HARPER, *Dewey Decimal Classification in the Online Environment: A Study of Libraries in North Carolina*, in "Cataloging and Classification Quarterly", 11 (1990), n. 1, pp. 45-69, e, più in generale, I. NÖTHER, *Modell einer Konkordanz-Klassifikation für Systematische Kataloge*, in "Bibliotheksdienst", 28 (1994), pp. 15-33, 175-87, qui pp. 15-21.

¹⁰ A. CHETI, *Un thesaurus per le biblioteche generali*, in "Bollettino AIB", 32 (1992), n. 1, pp. 29-41, qui p. 30; MANIEZ, *op. cit.*, pp. 240-2, 246.

¹¹ M. L. TRAPLETTI, *Gli strumenti: le procedure della base-dati SBN-Adabas*, in *L'indicizzazione*, cit., pp. 20-42, qui p. 39; R. DI

CARLO, *Il recupero dell'informazione semantica attraverso l'OPAC in SBN*, ivi, pp. 166-72, qui pp. 169-70; GAMBA, *op. cit.*, pp. 55-6. Per esperienze simili con la CDU, v. M. SANTORO - S. SPINELLI, *Non solo numeri*, in "Biblioteche oggi", 13 (1995), n. 4, pp. 24-7; E. CAMPOCHIARO - F. MARCELLI, *Thesaurus e classificazione (Cdu): un sistema integrato di indicizzazione e di recupero dell'informazione parlamentare in linea*, in *Linguaggi documentari e basi dati*, cit., pp. 292-301.

¹² C. M. SIMONETTI, *Il Soggettario*, in *Catalogazione, cooperazione, servizi, strumenti*. Piccoli scritti offerti a Giovannella Morghen in ricordo della sua attività bibliotecaria (1962-1994). Firenze: Titivillus; Grosseto: Biblioteca Comunale Chelliana, 1995, pp. 15-41, qui pp. 38-40.

¹³ C. REVELLI, *Ora Dewey parla anche italiano*, in "Biblioteche oggi", 12 (1994), n. 4, pp. 16-25; J. M. COMAROMI, *Summation of Classification as an Enhancement of Intellectual Access to Information in an Online Environment*, in "Cataloging and Classification Quarterly", 11 (1990), n. 1, pp. 99-102.

¹⁴ GAMBA, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ Ciò sta appunto ad indicare la complementarità della ricerca per termine alfabetico con quella per classe [C. MALTESE, *La biblioteca come linguaggio e come sistema*. Milano: Bibliografica, 1985, pp. 80-5; J. DIETZE, *Sachkatalogisierung in einem OPAC*, in "Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie", 41 (1994), pp. 297-303].

¹⁶ *Classificazione Decimale Dewey*, cit. vol. IV, pp. 1-703. Sul concetto di indice relativo v. L. CROCETTI, *Classificazione Decimale Dewey*, Roma: AIB, 1994, pp. 42-6.

¹⁷ *Classificazione Decimale Dewey*, cit., vol. IV, pp. 167 e 650, ma c'è un legame tra i due termini consultando le tavole, passando attraverso la notazione 690.15 (vol. III, pp. 434 e 439).

¹⁸ Il problema si pone anche nel catalogo alfabetico per soggetti, ma evidentemente acquista maggior rilevanza nel catalogo classificato, legato a una precisa struttura gerarchica che predilige sempre gli argomenti ai luoghi.

¹⁹ GAMBA, *op. cit.*, p. 49; DIETZE, *op. cit.*, p. 300.

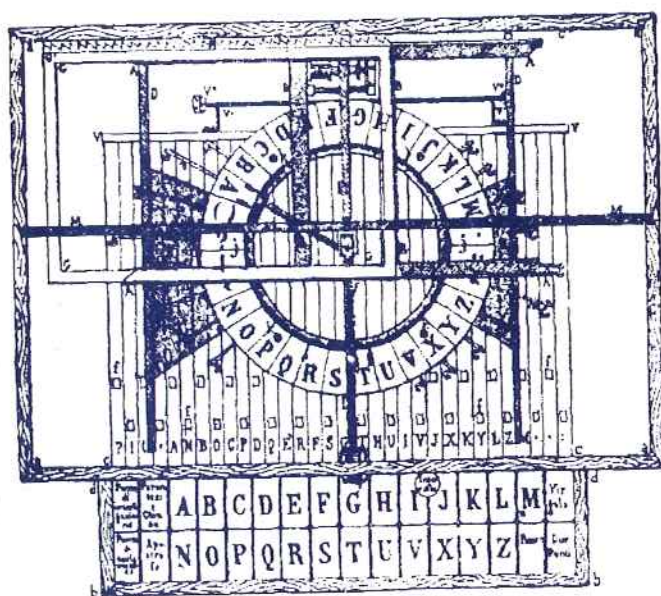
²⁰ NÖTHER, *op. cit.*, in part. p. 26.

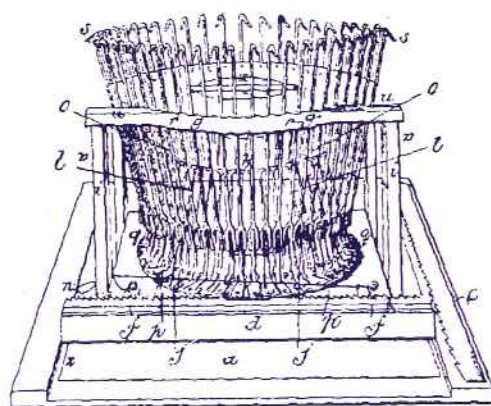
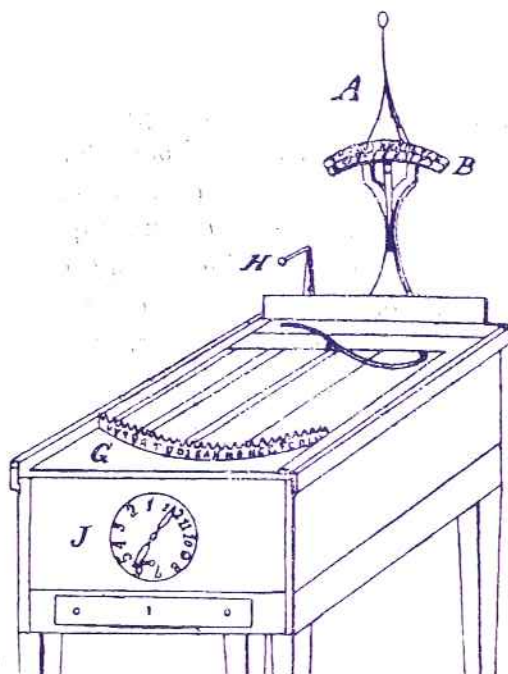
²¹ VILLANI, *op. cit.*

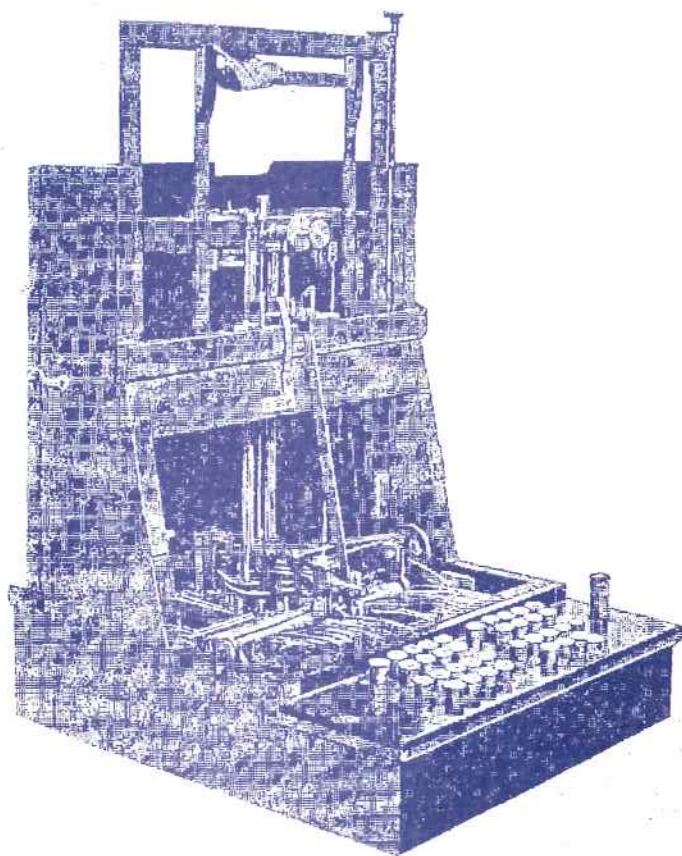
" Altro colpo mortale è tirato alle ambiziose scritture, impennacchiate di grandi buccole, armate di aste formidabili, caudate di spagnuoleschi paraffi. Scomparse le calligrafie indecifrabili, che pretendono di far leggere quel che non c'è scritto.

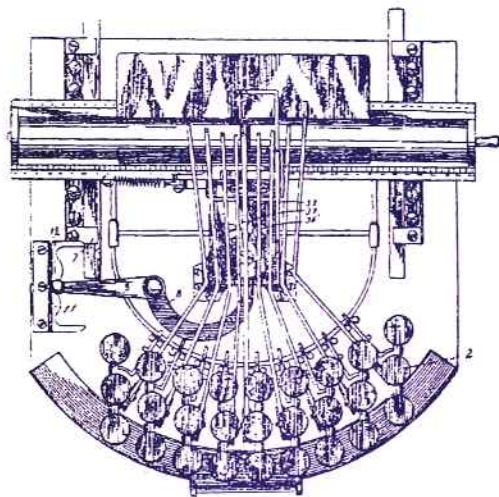
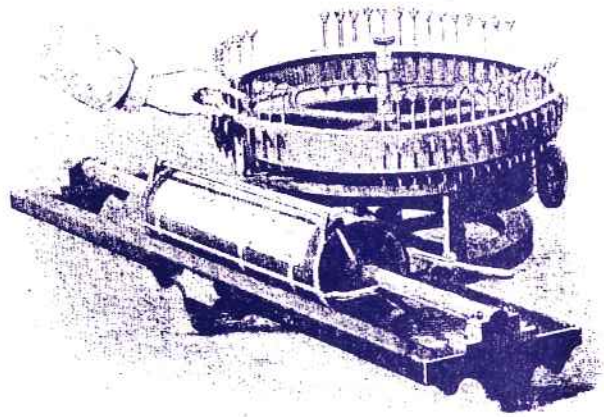
La macchina fa passare i nervi. Tutto ha da essere evidente - come in un libro stampato -. Per sigillo di autenticità e per le elucubrazioni dei grafologi basta il segno di firma. Finisce, insomma, il modo di presentarsi in maniche di camicia, ch'è nella maggior parte delle scritture. Non sappiamo che facene di tante intimità. La macchina offre un abito civile, corretto e senza cerimonia, che lascia vedere il necessario. Da qui innanzi non oseranno scriversi, vorrei dire, a carne, che i Tristani e le Isotte; gli amanti fatali al colmo della passione; se, invece di scrivere, non hanno da far di meglio. "

(Emilio Cecchi, Macchine da scrivere, 1935)









GIUSEPPE BOTTAI. POESIA E POLITICA CULTURALE*

LORENZO CANTATORE

Senza fine piangendo n'andrei
per le vie della gente.

Giuseppe Bottai¹

1. «Timido e malinconico»

Vi sono periodi, nei quali la nostra vita ci sembra già fatta, già formata, già vissuta in forme definite; e che il riportarla ancora innanzi non sia che un ricopiarla, un riprodurla tale e quale.

Allora, il mio carattere mi pareva fissato: orgoglioso e chiuso, timido e malinconico, scoraggiato e impetuoso. Con siffatto carattere, i più audaci piani dileguavano nella più sconsolata impotenza. Mi sognavo poeta, scrittore, giornalista e mi deridevo, certo d'essere legato a una sorte meschina. Chiave di questa, una laurea, che m'avrebbe aperta una carriera, l'avvocatura, che schifavo, o la via degli impieghi. Inducendomi mentalmente a questa, cercavo di consolarmi, pensando agli scrittori e letterati, in ispecie francesi, che in quel tempo leggevo molto, arrivati in fama dagli uffici amministrativi. Un grande esempio per tutti, Flaubert².

Partire da queste riflessioni autobiografiche di Giuseppe Bottai, datate 19 dicembre 1935, significa

puntare l'attenzione su quanto di umano nella personalità del gerarca abbia sempre fiancheggiato, sia pur in sordina, quella *fascistissima* impalcatura ideologica che lo ha portato alla ribalta della storia.

In sintonia con il recupero che da anni storici e critici, talvolta troppo incondizionatamente, vanno facendo dei prodotti artistici e di alcune figure chiave del ventennio fascista, quello del ministro Bottai appare il più sensato e interessante. Già la lettura dei suoi *Diari*, pubblicati negli anni Ottanta, aveva mostrato quanto egli avesse «partecipato, sì, in modo convinto e consapevole al fascismo, ma col rovello interiore di un dramma di coscienza per il vivo contrasto fra le direttive ufficiali e i suoi intimi convincimenti [...], finché la "pietra tombale del totalitarismo" soffocò la spinta animatrice della sua azione che era "discussione, critica, autocritica, e soprattutto revisione"»³. Un'ampia campionatura dello stile del ragionamento politico-culturale bottaiano è raccolta nell'antologia *La politica delle arti, scritti 1918-1943*, volume che reca in appendice una preziosa raccolta di carteggi inediti con Gerardo Dottori, Filippo Tommaso Marinetti, Mario Carli, Ferruccio Vecchi, Peppino Garibaldi e Cornelia Ciocca. L'interesse del lettore può così tornare a concentrarsi su quel tono analitico, pacato, distaccato ma non protervo che contraddistingue l'atteggia-

mento mentale di Bottai di fronte ai fatti politici, sociali e culturali che più lo coinvolgono. Affiorano da queste pagine una sorprendente capacità di porre in discussione qualsiasi idea che abbia appena il sapore di un dogma, e il costante sforzo di prevedere ed affrontare possibili obiezioni dell'interlocutore.

«Orgoglioso e chiuso, timido e malinconico, scoraggiato e impetuoso [...]. Mi sognavo poeta, scrittore, giornalista e mi deridevo», così, dunque, il gerarca quarantenne ricorda l'adolescente che fu, con la volontà di offrire al futuro lettore il profilo più autentico di sé, quello che il tempo e la storia non hanno potuto e non potranno alterare se non accentuandone i tratti più dolenti. A ben guardare, sembra che sia piuttosto l'uomo di Mussolini a «deridersi» e non il ragazzo trasognato e dedito alle lettere; infatti, stretto com'è dai lacci di un regime che egli stesso ha voluto e appoggiato fermamente, amareggiato perché «i più audaci piani dileguavano nella più sconsolata impotenza», nel 1935 Bottai già sente che al suo idealismo genuinamente fascista, al suo entusiasmo sia pur temperato, alla sua raffinatezza intellettuale l'apparato statale sta definitivamente preferendo l'ignoranza spocchiosa del peggior mussolinismo.

Date per scontate le distinzioni, formulate da tanta storiografia, tra l'integralismo e il ribellismo di Bottai rispetto al fascismo, qui interessa maggiormente enucleare alcuni tratti della personalità e dello stile intellettuale e letterario di un uomo di cultura che è stato anche poeta e che non ha mai rinnegato, pur avendolo spesso calpestato, quel senso profondo della libertà individuale che sembra averlo animato fin dalla prima giovinezza. Le ragioni dell'arte e della letteratura, la sacrosanta indipendenza dello

spirito e il diritto inviolabile dell'uomo di scrutare senza vergogna la propria anima: Bottai sostiene tutto questo, a partire dal 1916, nelle poesie scritte al fronte, durante i suoi polemici rapporti con il futurismo, sulle pagine di "Critica fascista", su quelle di "Primato", fino all'avvicinamento al cristianesimo avvenuto a metà degli anni Quaranta. L'esercizio della critica per Bottai consiste nel saper guardare, a seconda delle circostanze, con occhio spaventato, ironico, inquieto, perplesso, talvolta dolente ma sempre riflessivo e acuto, lo scenario della realtà che ha di fronte; alla base di qualsiasi atteggiamento da lui preso c'è sempre una obiettiva capacità di vedere l'altra faccia della medaglia, di perlustrare le eventuali contraddizioni del proprio pensiero, di conciliare l'esempio offerto dai modelli del passato con le necessità del presente e del futuro. «Certo, anche il fascismo di Bottai comportava una forte limitazione della libertà e il sacrificio dell'individuo alle necessità dello stato, ma gli scopi erano assai più sofisticati e apprezzabili che non l'exasperazione del nazionalismo, il culto della gerarchia e lo stato d'ordine»⁴ che, una volta preso il sopravvento sulle correnti opposte, hanno portato l'Italia alla catastrofe. Pertanto non è nostra intenzione avviare un processo di "beatificazione" della figura di Bottai, ma gli si farebbe un torto non evidenziandone quella vena meditativa, spessissimo malinconica, che ha fatto di lui staremmo per dire un letterato mancato se, in fondo, non ci sfiorasse il dubbio che di quelle sue poesie giovanili qualcosa vada oggi segnalato in ambito critico e storico letterario.

2. *Un poeta nato in guerra*

«Il 1914 fu l'anno cruciale della mia vita»⁵: in quel-

l'anno Bottai conosce la futura moglie Cornelia Ciocca, nel giugno prende la licenza liceale, nell'autunno si iscrive all'Università. Ma il 1914 resta inciso nella memoria del futuro gerarca come l'anno dello scoppio della grande guerra.

Io "volli" la guerra, perché dal mio sangue si sprigionava una forza, che urgeva verso la guerra. Come la adolescenza urge verso la giovinezza. Dovevo "passare" di là. Io non presi parte a dimostrazioni. Non dimostrai mai per la guerra. La tenni in me, la mia volontà, com'un fatto personalissimo. La guerra era un "fatto" del mio fisico, prima ancora d'essere un'idea della mia mente. Anche quando, dopo, la lotta e il pensiero politico me ne svelarono le leggi e le ragioni ideali, ò sempre sentito, di fronte a ogni eventualità di guerra, agire, prima ancora che il mio cervello, quell'istinto; scatenarsi in me quel balzo di tutto il mio essere.

Animato da queste sensazioni ferventi e un po' irrazionali, Giuseppe Bottai si prepara ad affrontare la propria «vita di uomo»; è intorno all'idea di guerra che la sua esistenza va ora modellandosi; è sulla scia di questo ideale che Bottai, forse ancora inconsciamente, comincia a perseguire quell'armonica coesione tra politica e arte che per anni sarà al centro delle sue riflessioni di statista.

Nel gennaio 1915 si arruola volontario. È soldato semplice a Savona, allievo ufficiale a Parma, Siena e Collecchio; nell'agosto dello stesso anno diventa sottotenente e, fra il '16 e il '17, partecipa alle azioni di guerra sul Col di Lana, sul Carso, in Val Sugana e sul Grappa nel 27° reparto d'assalto Fiamme nere. Gli attacchi nemici e i paesaggi della trincea stimo-

lano la sua vena poetica: sono infatti della fine del '16 le prime poesie che, con quelle scritte fino al '20, usciranno in raccolta nel 1921 sotto il titolo *Non c'è un paese...* dall'editrice "La Costa Azzurra" di Sanremo.

Poco si è detto di questi componimenti: «nutriti di accenti crepuscolari e di motivi anticittadini e arcadici» o, al contrario, poesie «che guardano al futuro più che al tempo trascorso: designano uno status nostalgico del mondo da produrre (non del passato) e rovesciano la nostalgia in ironia e indifferenza per l'immobilità dell'esistente [...]». Sono il risultato, per quanto nella forma dello sfogo e del lamento autobiografico, di un desiderio "d'aria cosmopolita", di una proiezione fuori dal codice presente che opprime, verso il futuro [...]; di un atteggiamento avanguardistico¹⁰. Tanto si è insistito ora sull'elemento crepuscolare ora su quello futurista di queste poesie, trascurando invece quanto, nella forma e nei contenuti, esse siano tipiche di quell'aura poetica indipendente dagli "ismi" d'inizio secolo - anche se da essi suggerita -, coagulatesi intorno alla "Voce" e definita storicamente dalla grande guerra, quando avviene «la scoperta, nel "frammento", della possibilità di un impressionismo verbale che nasceva, per così dire, dal vagheggiamento di certa pittura francese colorista, d'una immediatezza tutta legata alla vita moderna e veloce»¹¹.

Per questo non esiteremmo a collocare l'esperienza poetica di Bottai in quel bipolarismo tra Papini e Soffici, tra "La Voce" e "Lacerba", con richiami a Ungaretti e Jahier, «un movimento tra futurismo e impressionismo, simbolismo e lirica pura»¹², entro il quale il gerarca di domani sembra con disinvoltura insinuare una sua sicura tendenza all'espressio-

nismo linguistico e al grottesco delle immagini. Cominciamo con la lettura delle poesie composte nel biennio 1916-'17.

La diade coloristico-uditiva che affiora dal paesaggio carsico, sembra stordire il poeta che in quella sua «[...] strana/ubriachezza d'astemio»¹³ non riesce a liberarsi delle «malinconie che restano...»¹⁴ ad indicare il legame doloroso con un passato il cui ricordo indefinito aggrava la pesantezza del presente.

Ma più che optare decisamente per il recupero del passato o per la proiezione nel futuro, Bottai rimane sospeso «in una spirale infinita di onde»¹⁵ che deformano il paesaggio circostanze ove *l'acque*, i *salci*, la *luna* e gli *astri* presi «[...] d'incanto nel giro/ dei gorgi [...]»¹⁶ accendono «[...] volti e pensieri in delirio sconvolto di so-/gni febbrili»¹⁷. E si veda, insieme all'audace uso transitivo del verbo *brillare*, la deformazione che, operata sulle singole immagini della natura, culmina nell'evocazione della morte:

[...]la luna,
oh! questa bocca
che brilla i suoi denti d'avorio
e non parla, stirata
in un arco convulso sottile!
Domani bisogna morire:
[...]»¹⁸

Altrove il gusto dell'espressione graffiante colpisce l'immagine stessa del poeta che osserva quasi stupito la propria gestualità inconsueta e incontrollata:

[...]
Sui sassi ove m'abbatto
stringo in un tremito

tra' denti
l'ultimo filo d'erba:
ribevo in silenzio
la mia saliva amara¹⁹.

dove la violenza dell'allitterazione dei suoni *r* e *t* (talvolta accoppiati) e il modo in cui si presenta la "creatura" umana, suggeriscono al lettore la derivazione fonico-ritmica, oltre che contestuale, dall'Ungaretti del «[...] compagno/massacrato/con la sua bocca/digrignata [...]», rapporto evidente anche nell'impostazione metrica che in Bottai vede un'ampia escursione dai bisillabi a versi lunghi addirittura diciotto sillabe. Il volto del poeta si stravolge a contatto con la *Terra*:

Mi sdraio
sul campo sterrato
con più gioia
che su steli di primavera;
addento la terra rossa,
urlo, forte,
perché sento un'amara
passione legarmi
a questa nudità feroce;
e m'accarezzo
con l'unghie cerchiate di vermiglio
mi strazio le labbra
che vogliono bere
l'odore
di questa solitudine²⁰.

Qui lo sfogo di Bottai raggiunge toni e atteggiamenti quasi animaleschi, ove si confondono i ruoli giocati dal dolore e dalla felicità: la *gioia* iniziale, filtrata dall'*amara passione*, trova il suo canale espres-

sivo nella bocca che con feroce ingordigia - le labbra sono evidentemente un'indice dello stato d'animo dell'artista che, in un verso di *Abbandono*, al cospetto della primavera dirà: «mi succhio a sangue le mie labbra acerbe»²¹ - vuole ma forse non riesce a cogliere il senso, l'odore pesante «di questa solitudine»²², la quale non si capisce fino a che punto causi sofferenza al poeta.

La vorticoso irrazionalità che governa i gesti dell'uomo schiaccia ogni possibilità di afferrarne l'origine psichica, mascherata dà un gusto vivo della dissonanza fonico-emozionale. Si veda come in *Carne* ritorna la presenza dei *denti* che in questo caso non aggrediscono l'elemento materiale a portata di mano (la *terra*) ma intervengono in senso figurato nell'ordine delle funzioni cerebrali del poeta:

[...]

Afferro co' denti, in sussulto,
un sogno che passa
vermiglio, ch'odora di sangue:
m'affondo in soffici
deliri di carne;
non posso pregare²³.

E il colore *vermiglio*, prima attribuito alla terra - successivamente, in *Abbandono*, il poeta dirà: «[...] m'invermiglio/in una fiammata di folle/lontananza dal mondo»²⁴ -, ora diventa l'ambiguo emblema di un sogno di morte o d'amore, dove la seconda ipotesi sembra convalidata dai «soffici/deliri di carne» che oppongono alla durezza dell'afferrare coi denti la morbida voluttà della fantasia erotica.

Indicavamo dunque la bocca (le labbra e i denti) come sede di contatto del poeta con l'altro da sé, ma ad

essa si aggiungano gli occhi, le *pupille* (cfr. in *Bora* l'allibire della pupilla, colpita dal vento, «in una vitrea/follia»²⁵) che, in tutti questi componimenti della trincea, sono costantemente al cospetto di un paesaggio *argentato*, dove le gocce di rugiada, le *stille dell'acquerugiola* (talvolta indistinte dalle lacrime) e le luci della luna e delle stelle diffondono un tono madreperlaceo.

In tale atmosfera, che è incertezza e sospensione allo stato puro, è costante lo sforzo del poeta di scavarsi un alveo nella natura, di penetrarla non tanto al fine di esplorarla quanto per *incastrare* se stesso e arrestare una volta per tutte quel vortice, quella «follia d'orientamenti» in cui la stessa natura non smette di risucchiarlo.

M'incastro alla roccia

supino

nella cerula tua ossatura,

vetta. Di sopra

navigazione di astri; infinita

follia d'orientamenti.

[...]»²⁶

Si fa così sempre più serrato l'uso di verbi che indicano il moto del poeta verso la natura, la sua immissione fisica nella terra, nella roccia, nella luna, in tutto ciò che lo circonda:

Dentro la luna la mano

mi s'inargenta di strani

anelli, goccioline sciolte di perle.

Contemplo un po' triste

questa ricchezza che sciupo

nel fango, arranca, arranca.

Sorsi di pianto lene
sfiorano le pupille²⁷.

Qui la sequenza *luna-goccioline-pianto* indica ancora una volta la coesistenza di gioia (la luna è spesso per Bottai una presenza consolante, trattata con affettuosa confidenza) e di tristezza laddove il poeta si sente dilaniato tra una felicità che è a portata di mano e l'impossibilità di goderne, umiliato com'è *nel fango*. E la gioia, sensazione comunque assai sfumata e vissuta al limite dell'incoscienza, si genera sempre quando ha luogo quell'"indentrarsi" nella natura, azione che talvolta reca accenti goffamente dannunziani: «[...]io porto tra l'agili dita/sbiancate di rugiada/in alto il mio cuore,/dentro l'alba»²⁸; e ancora: «M'immergo nel crepuscolo./Dal cielo chiaro gocciano/grumi d'argento/[...]»²⁹, «Proten-do l'anima/da un vespero chiaro/nel caligo viola/d'un'alba:[...]»³⁰, qui i toni permangono in quel chiarore argentato di cui prima si discorreva. E continuano gli *sprofondamenti* di Bottai espressi da un linguaggio plastico che si serve di costruzioni allitteranti e anaforiche: «[...]il viso s'immerge,/abbrividendo,/nell'ombra»³¹, «[...]Non vivo: sprofondo, mi innalzo/irrequieto [...]Non vivo; mi vulcanizza/il sole/mi fonde alla roccia,[...]»³², «La notte m'avvolge, mi sento/sparire nell'ombra/lenta, senza reagire/[...]»³³. In alcuni luoghi questi travasi dell'io poetico nell'universo circostante sono mediati da oggetti d'uso quotidiano: «Certe sere affondo/il viso/nella soffice tendina bianca/che stende alla feritoia/la luna/[...]»³⁴.

Altrove, invece, i passaggi sono tutti interni al poeta, come nella seconda parte di *Veglia* dove ancora una volta le *pupille* sono luogo di transito da uno stato all'altro: «[...] la veglia s'immerge/nei sogni

sfociati/delle pupille stanche/[...]»³⁵.

Un dialogo con la solitudine potrebbe essere definito questo iniziale afflato poetico bottaiano, che contiene una forte dose di sconcerto linguistico teso ad accendere i toni di una disperazione mai confessata a chiare lettere.

Le ore della solitudine, la paura della morte, l'annegamento in paesaggi estranei dove il poeta scopre esaltato, allucinato, talvolta incantato, l'imponenza della natura, fanno di questo primo nucleo di *Non c'è un paese* la giusta preparazione a quel *Ritorno in città*, all'amata Roma dove, cessati i «giri di noia/e di gioia» nel «paese sperduto»³⁶, il poeta, rilanciato nel mondo, inaugura una nuova stagione della sua vita.

Il *fanciullo* ventenne partito per il fronte finalmente «[...]inurba/con l'anima fatta profonda:[...]»³⁷, come se la guerra sia stata, e lo è stata, la sua iniziazione alla vita. Bottai indugia su questo trapasso dalla campagna alla città, dal torpore carsico alla frenesia metropolitana:

[...]
Porto un sopore
intorno al mio corpo smarrito,
ancora s'irradia
in gesti di noncurante letargo
la vita: sono un punto
che dondola
nell'infinito
moto convulso rombante
con dolce-soave
lentezza oziente.
[...]³⁸

Con il ritorno alla vita cittadina, nella poesia di Bottai

- che, dall'inizio del 1919, sempre più spesso predilige al verso la prosa poetica - entrano gli spazi urbani posti inizialmente in contrasto con l'ariosità delle aperture montane. Alla chiusura dei *cortilipozzi* dei caseggiati romani (Bottai è nato e cresciuto nel quartiere umbertino sorto fra la stazione Termini e le mura aureliane, chiamato Macao³⁹) si oppongono le alture sconfinite da dove, durante una gita in montagna, il poeta vede «le alte case degli uomini appiattirsi in macchioline sudicie, e le città degli uomini [...] tremule come sagome di carta velina»⁴⁰, e, felice di essere lontano dal brulichio cittadino, esclama: «La mia bocca, così fresca, che ghiottamente me la risucchio di dentro, in un bacio lungo»⁴¹. Evidente è la ripresa della medesima figura già vista nella poesia *Abbandono*, che ancora una volta fa della bocca l'indice privilegiato degli stati d'animo del poeta.

L'impressionismo nell'uso della parola - che il più delle volte viene impaginato in visioni schiettamente surreali -, tocca i suoi vertici proprio in queste prose che si configurano come sequenze d'immagini, di analogie e di similitudini rimbaltanti continuamente da un quadro cittadino a uno campagnolo, in una prospettiva palazzeschiana che pone l'autore costantemente sopraelevato rispetto all'agglomerato urbano. Non c'è qui la benché minima venatura di nostalgico languore bucolico, prevale invece il trauma del reinserimento improvviso nella vita quotidiana della città. Di contro alla frigidità delle «lastre di marmo venato» e dei «diafani vetri velati di polvere d'oro»⁴², in un canicolare luglio romano, Bottai sogna di «ritagliarsi un paesino di fresco»⁴³ e, qui sì esibendo uno sprazzo di fantasia futurista, immagina «Al posto del sole un ventilatore» per «Arieggiare la vita»⁴⁴, donde vede l'atmosfera d'in-

torno scomporsi in forme e colori proprio alla maniera di un quadro futurista:

Anse cilestrine dove l'aria arriva con impeto rettilineo a curvilineararsi in giravolte strambe. Improvvisi ristagni, rigirio concentrico neghittoso, sempre più lento e più colorato: tutta l'aria si aggomitola in un punto ch'è d'un azzurro fisso abbacinante⁴⁵.

In tutto il componimento, a sottolineare la condizione di stravolgimento psico-fisico vissuta dal poeta, domina la percezione/descrizione del moto circolare a cominciare dall'andamento del *ventilatore*, dall'aria che *si curvilinea in giravolte*, fino all'immagine delle banderuole sui tetti sospinte dal vento, per finire con la perenne «cella circolare» da cui il poeta si sente *fasciato*⁴⁶ in balia dell'«alfabeto di un'infanzia immaginosa»⁴⁷, e ancora con la luce che gli «fermenta d'intorno con carezzevoli giravolte»⁴⁸.

La spinta surreale trova la sua più compiuta realizzazione nella prosa *Città: 2 tempi* che Bottai presenta a Marinetti nel luglio del 1920 come pregna di «buono e denso Futurismo»⁴⁹. In questo lavoro lo scrittore, seduto in un salotto cittadino, immagina di partire per «una passeggiata fantastica»⁵⁰ in compagnia di un'amica. Ricompare così la città vista dall'alto in un'accezione che ci sembra ora del tutto positiva: vi si può apprezzare la varietà delle strade e degli edifici, dei tetti dai colori più diversi combinati come in «un possente sforzo di significazioni metafisiche»⁵¹. Se questa è fuor di dubbio la città futurista, è innegabile che ci troviamo in presenza di un futurismo il cui tratto più vulgato dell'esaltazione del progresso e della vita moderna è alquanto sfumato se non del tutto cancellato; Bottai non è

affatto entusiasta della «città terribile di gente pigiata ed urlante»⁵², di quella città che il movimento marinettiano ha esaltato in tutta la sua valenza tecnologico-funzionale. Quella di Bottai è una città pittoresca e surreale, non meccanizzata e tanto meno dimentica del passato. Anche dal punto di vista sintattico, siamo ben lungi dall'analogismo «senza fili» di marca marinettiano-sofficiano; nel periodare di Bottai permane infatti il più assoluto rispetto della punteggiatura e la pressoché costante presenza del verbo (rare le frasi nominali, più frequente l'uso del verbo all'infinito: «Rombo di milioni di ruote, ansia d'un infinito viaggiare», è la descrizione della partenza di un treno⁵³). La fantasia del poeta opta piuttosto per una trasfigurazione fanciullesca, dai toni spesso favolosi, di alcuni *topoi* urbani. Ed ecco le banderuole e i camini sui tetti, personificati come in una storia per bambini:

Ti presenterò alle ventarole solitarie e bisbetiche: alla bandieruola, che tiene con voce arrochita concioni d'arte politica ai passeri che l'ascoltano e frullano via, al gallo di latta arrugginita, col becco aperto per un chicchirichì che non vuol mai scattare per la miseria delle albe cittadine, alla scimmia che attorciglia la coda in un punto interrogativo cui nessuno risponde.

E qualche camino slabbrato ti dirà che non c'è gioia maggiore che sbuffare fumi d'arrosti, così, con leggerezza contr'il cielo, che quand'è tutto terso e teso sembra proprio una lavagna da scombiccherarci su qualche birbonata veloce⁵⁴.

I panni stesi diventano ridicoli fantasmi mossi dall'aria:

Sentirai come ci si dimentica bene a una trentina

di metri dal suolo, e vedrai fantasmi bianchi d'uomini, svuotati d'ogni boria, pendere flosci a fili di ferro, giù, penzoloni e contriti, poverini, senza più ragione al mondo d'andare pettoruti e composti, liberi finalmente di abbandonarsi al primo soffio di vento, là, in libertà, fuori d'ogni convenienza, e danze ti frulleranno attorno diaboliche: camicie che si sollevano alla prim'auretta lieve e mutande che battono passi di polka lasciva! Questa leggera popolazione d'impiccati è la scelta dell'umanità protesa verso il cielo: come vuoi che Dio ci prenda sul serio?⁵⁵

Dall'alto anche le stelle rivendicano il diritto a una vita meno sofisticata, de-poeticizzata:

Consumate sono come monete di vecchia circolazione. Ora le vedi scivolare, giù, balzelloni, per una dorsale saltellante di tegoli, pendere a un filo, infiorare un comignolo, montar la guardia a un abbaino, addossarsi a un muricciuolo muffito, misere, pedestri, stanche di tanta letteratura; cercano un'occupazione spicciola, alla buona, un po' di vita semplice, anche loro, senza pretese⁵⁶.

In presenza di simili manifestazioni letterarie si potrebbe parlare, come ha fatto Mengaldo a proposito di Luciano Folgore, di «impressionismo fantastico» o, ancora meglio, di «illusionismo surreale»⁵⁷ nel quale si combina una cultura poetica che, se indubbiamente risente della lezione del maggiore futurismo (vedi la natura «veloce» di certa aggettivazione e di alcune analogie), non rinuncia a un intimismo che spinge il poeta ad isolarsi malinconico dalla vita e che, in sede di creazione artistica, gioca un ruolo del tutto singolare. Tale

malinconia trae spunto dalla tristezza che Bottai sa leggere tra le righe della città (vedi la «miseria delle albe cittadine»⁵⁸ e «[...]l'alba cittadina,/ch'ha un trepido colore di tristezza/[...]»⁵⁹), una piccola amarezza - indubbiamente ricca di echi crepuscolari - che sfocia in grottesche risate celebranti la dannazione del poeta, il quale tragicamente sentenza:

[...]
dinanzi
alla tua strada diritta
c'è un'atroce parete di specchio,
ch'assorbe il cammino che fai,
e, freddamente,
con un sogghigno metallico,
al di là - dove? - nel nulla
te lo dipana inesorabilmente⁶⁰.

In questi versi affiora tutto il dramma del reduce di guerra, dello sbandato, del Bottai che ancora non ha trovato un indirizzo da dare alla propria vita e, disperato, si accorge di non poter vivere in nessun luogo se non in un paese che non c'è. Il poeta diventa così l'emblema dei giovani della sua generazione «che, colta dalla guerra tra la adolescenza e la giovinezza, s'ebbe la ventura di troncare l'opaca carriera degli studi, tra il classicismo esanime del liceo e l'intedesco culturalismo dell'università, per l'esperienza della trincea»⁶¹. Insomma Bottai, che era partito per la guerra senza rimpiangere «lo sconsolato periodo della vita, che precedette la gioia del combattimento»⁶², «ignaro d'ogni vicenda e letteratura politica [perché] propenso più alle cose della letteratura che della politica»⁶³, Bottai, dicevamo, torna da quell'avventura spoglio di ideali ed è fatale la sua ricaduta in quella sconsolatezza che aveva

abbandonato da adolescente e che, ormai uomo, ritrova aggravata dal peso dei ricordi. È infatti in questa circostanza dolorosa che riaffiorano le memorie di guerra, delle genti e dei luoghi conosciuti al tempo della trincea («[...] nel cuore/non c'è più posto che pel mio passato»⁶⁴), della vita del paese, della provincia, della campagna che ora il poeta rimpiange schiacciato com'è tra i palazzi di una città che non riconosce come sua, in un quartiere romano che non è più quello della sua infanzia quando, tra un caseggiato e l'altro, ancora sopravvivevano verdi prati.

Le poesie del '20 indugiano tutte sulla descrizione di questo stato di accidia e d'impotenza di fronte all'eguale *fluire del tempo*, di questo *tempo di consunzione* in cui «il mondo t'appare spoglio delle tue illusioni fallaci»⁶⁵. Il poeta sente «[...]Ora, con calma/e misura, giorno per giorno,/struggere la vita...»⁶⁶, immerso nella calura e nella luce accecante dell'estate; il torpore meridiano si manifesta come il «peso di una malinconia»⁶⁷ che trattiene l'autore sull'orlo di un sonno in cui non riesce a precipitare e dove, come fantasmi sconosciuti, «[...]Gli uomini/anno lenti gesti/in questo spessore di luce/[...]»⁶⁸. L'unica soluzione che Bottai intravede per lenire «[...] l'immane/tristezza del mondo»⁶⁹ è quella che sembra offrirgli il primo sentore rivoluzionario fascista. Siamo proprio nei mesi in cui il poeta chiarisce la propria posizione rispetto al futurismo e al fascismo, i cui postulati, per bocca dello stesso Bottai, suonano così: «Denudare il proprio spirito primordiale, balzano, bizzarro, estroso, errabondo, catapulta lanciata contro ogni normalità»⁷⁰. Ma è questa ancora una fase intermedia in cui il poeta, che subisce lo «[...] strazio taciuto/d'essere uguale,/uomini, a voi,/e di sentirmi diverso!/[...]»⁷¹, sem-

bra non ancora riuscire a formulare concrete ipotesi di vita, se non ancora sul piano politico, neanche rispetto al proprio dramma interiore di cittadino disadattato.

3. «Seguire la tradizione»

Gli ardori rivoluzionari e la volontà di svecchiare l'Italia mortificata dal sistema liberal-giolittiano ormai stagnante, determinano il breve e contrastato avvicinamento di Bottai al futurismo. È fuori di dubbio che, tra il '18 e il '19, egli abbia visto nel movimento di Marinetti un possibile canale d'azione, risolutivo sia sul piano culturale che su quello politico: «Abbiamo vissuto la guerra come dramma spirituale ora dobbiamo ricondurre nella pace lo spirito [...]. Sapremo contenerci dinanzi a tutto ciò che ci sarà nemico, uomini o istituzioni, fatti o organismi politici, noi che nemici abbiamo odiati ed uccisi?»⁷, questo si chiede nel novembre 1918 Bottai che, evidentemente, già nell'augurarsi di riconquistare la «pace dello spirito» esprime la necessità di un ritorno della vita nazionale all'ordine, il quale solo illusoriamente può essere garantito dai punti dettati nel «programma minimo futurista»⁸.

Sulla scia della ripresa del mordente marinettiano nascono nel 1919 i Fasci politici futuristi e, ad opera di Mario Carli, l'Associazione fra gli Arditi d'Italia. Dal dicembre del '19 Bottai è il presidente del gruppo capitolino dell'Associazione. Intanto nel '18 è nato il giornale "Roma futurista" fondato da Carli, Marinetti e Settimelli: il futurismo, ormai costituito in partito politico, si avvicina al fascismo e dalle colonne del giornale «si esprime anche "la voce degli arditi", i quali si uniscono ai futuristi e, insieme, in una "aristocrazia d'intelletto e di coraggio", scatenano la guerriglia contro il bolscevismo [...] e il so-

cialismo italiano [...]»⁹. Bottai, che dal numero 23 di "Roma futurista" ne è divenuto condirettore con Rocca e Calderini, imprime al giornale un carattere precipuamente politico in direzione antisocialista:

Noi siamo contro l'idea socialista perché sosteniamo la necessità della disuguaglianza di valori, che bisogna esaltare, lievitare, mantenere ad ogni costo [...].

Il socialismo, pretendendo distruggere la molteplicità innata di un popolo, non può, in via logica, che discendere dalla nazione alla città, dalla città alla famiglia, dalla famiglia all'individuo, e quindi alla creazione di tanti individui identici, a stampo, senza differenze di tipi»¹⁰.

Ma Bottai già alla fine del '19 prende le distanze dall'anarchismo marinettiano¹¹. La sua posizione, come si evince dai carteggi pubblicati da Alessandro Masi ne *La politica delle arti*, tende a configurarsi come autonoma rispetto alle diverse tendenze che minano la compagine futurista. Dal luglio del 1920 egli inizia a sottolineare che la sua «situazione di fronte al Futurismo è onesta e serena, ed è per amore del movimento stesso che [si è] sentito lontano da certi ultimi atteggiamenti»¹²; nonostante ciò, da «artista libero e spregiudicato»¹³, continua a dedicarsi con «intima convinzione» a «lavori fortemente e sostanzialmente futuristi»¹⁴. Nell'agosto del '20 Bottai arriva a formulare chiaramente le ragioni del proprio dissenso rispetto all'arroccamento del futurismo su posizioni estremistiche le quali, se un tempo si erano rivelate necessarie per dar luogo ad un processo rigenerativo della cultura e della società, adesso risultano gratuite e nocive sul piano della ricostruzione post bellica. In questo frangente

Bottai - che con estrema diplomazia riesce a tirarsi fuori dalla rissa tra il gruppo futurista di Marinetti e Carli da una parte e gli arditi fiumano-milanesi di Ferruccio Vecchi (legato a d'Annunzio e a Mussolini) dall'altra - ribadisce a Marinetti le proprie «diversità essenziali cui non intende rinunciare»:

[...] ritengo che finito il periodo iniziale programmatico, il Futurismo debba veramente, oggi, iniziare la più vasta comprensione possibile d'ogni temperamento. Io arrivo, perfino, a questo, che a te, forse, sembrerà assurdo: a ritenere che il futurismo, movimento italiano per eccellenza, sfrenatamente esaltatore di tutto ciò ch'è italiano, non possa seguitare nello sprezzo di tutto il nostro meraviglioso passato, sprezzo che fu necessario agli inizi⁸⁰.

Il 6 agosto 1920 Bottai si dimette dalla redazione de "L'Ardito" e dall'Associazione fra gli Arditi d'Italia⁸¹. Gli serve un periodo di riflessione, ma la rottura con Vecchi e Mussolini è solo momentanea. Già il 20 agosto comunica alla futura consorte Cornelia Ciocca di voler riprendere la collaborazione all'"Ardito" perché, infine, Vecchi gli appare, rispetto a Carli e a Marinetti, uomo di «meno ingegno ma più sano»⁸². E proprio sulle pagine dell'"Ardito", cinque mesi più tardi, il 1° gennaio 1921, il futuro gerarca pubblicherà l'articolo *Progressismo e futurismo* per stroncare definitivamente le posizioni di Marinetti (cui, beninteso, non negherà mai il merito di essere stato il «banditore infaticabile della genialità italiana»⁸³). Bottai esce da questa vicenda come purificato dall'intossicazione bellico-futurista, volenteroso di «guardare con occhio pacato alla vita»⁸⁴, e, quasi avverso al «mito

progressista», riprende il pensiero di Vilfredo Pareto per dimostrare che «se c'è una maniera moderna di vivere, quest'è dominare la macchina, intensificando la vita intima, se c'è una sensibilità moderna, quest'è sopraelevazione ostinata, accanita dello spirito sulla materia»⁸⁵.

Quelli dell'estate del '20 sono anche, per Bottai, mesi di letture intense e di importanti chiarimenti interiori; scrive i saggi su Baldini, Folgore, Gentile e Palazzeschi: «[...] ogni giorno più si accanisce in me l'amore per la mia lotta ideale - scrive alla fidanzata -, ad esclusione assoluta d'ogni altro sentimento. Certo che quest'estate ho realizzato molto [...] mai c'era stata in me una così progressiva definizione di pensiero»⁸⁶.

Così, alle soglie dell'infatuazione mussoliniana, la *forma mentis* di Giuseppe Bottai compie una rotazione di 180 gradi, e quel che a prima vista sembrerebbe una retrocessione rispetto alle conquiste che l'avanguardia futurista aveva garantito alla cultura italiana, altro non è che la rivincita dello spirito e della fede nello «slancio lirico»⁸⁷ dell'animo umano: «noi sentiamo ch'oggi la necessaria e salutare rivoluzione anti-tradizionale futurista sta per cessare, non già per *ritornare*, come vorrebbero alcuni, nella tradizione, ma per *seguire* la tradizione: il che è ben differente»⁸⁸. E' stato giustamente notato che questo «richiamo ai valori dello spirito non è che un segno di quella funzione normativa che, a livello ideologico, tutta la cultura italiana in questi anni si prepara ad assolvere: basti pensare alla rivisitazione del classicismo operata dalla rivista "La Ronda" o alla restaurazione artistico-letteraria incarnata, a partire dal primo dopoguerra, dalla letteratura del decennio '20-'30, che trasformerà la politica "in metafisica", cioè, "in un discorso sull'uo-

mo come ente generico"»⁸⁹. L'uomo, conclude Bottai nel congedarsi definitivamente dal futurismo, è ormai maturo e libero dalle scorie del vecchio corso liberal-borghese per affrontare serenamente una "nuova era".

4. Dalle «memorabili bastonature» al revisionismo critico

È fuor di dubbio che Bottai abbia inizialmente condiviso l'uso della violenza fascista contro gli oppositori. Era immerso fino al collo in quell'informe coagulo d'arroganza che era il primo nucleo del futuro partito nazionale fascista, dove trovarono spazio «intellettuali di diversa, contraddittoria e fumosa provenienza, senza alcun amalgama ideologico e politico, una specie di armata Brancaleone dell'intelligenza liceale e giornalistica, reclutata nella generazione che si era fatta le ossa tra la guerra libica e la prima guerra mondiale»⁹⁰.

Nel maggio del '19, dopo che a Milano squadre di camicie nere hanno incendiato la sede dell'"Avanti!", Bottai viene arrestato e, non appena rilasciato, entra nel direttorio del fascio romano. Immediatamente si dà da fare per organizzare le prime squadre d'azione nella capitale le quali, sul modello di quelle milanesi ed emiliane, si scagliano furiosamente contro operai e socialisti. Le sue stesse parole tradiscono una totale giustificazione di questi comportamenti:

[...] esiguo di numero fu sempre il fascismo nella capitale, tra il '19 e il '22, ma importante per la sua centralità nello scacchiere politico italiano. Si vedrà, allora, quale valore abbia avuto il fatto, che Roma, soprattutto per merito del suo agguerrito numero di arditi, già ordinati in manipoli e già

entrati nella mischia fin dal novembre-dicembre '18 (la prima memorabile bastonatura avvenne sulla scalea del palazzo dell'Esposizione [...] all'arrivo tripudiante del quacquero Wilson; e fu bastonatura soda sui gropponi dei fautori della pace democratica e societaria) che Roma, dico, potesse subito rispondere all'appello lanciato da Mussolini dalla Piazza San Sepolcro di Milano, costituendo il suo Fascio⁹¹.

Così Bottai «alla vigilia della marcia su Roma è ormai l'enfant prodige del fascismo; poco restava del suo velleitario dinamismo e della sua giovanile furia iconoclasta. Subentrava una più meditata e realistica analisi politica, che lo portava ad abbandonare le aspirazioni repubblicane per riconoscere nella monarchia l'istituto capace di rappresentare l'unità nazionale e il principio d'autorità, e nel movimento nazionalista una forza utilizzabile e con cui collaborare»⁹².

È il 30 ottobre 1922 quando, durante la marcia su Roma, Bottai guida quella che probabilmente sarà l'ultima, ma forse la più sanguinosa azione squadristica della sua vita: dalla via Tiburtina, al comando di alcune squadre marchigiano-abruzzesi, fa il suo ingresso nella capitale attraverso il "rosso" quartiere San Lorenzo.

Lo scontro aperto con la popolazione provoca la morte di tredici cittadini. Proprio in questo frangente il futuro gerarca, mentre passa tra la folla atterrita, ha come la rivelazione dell'atrocità di quello che sta facendo, tanto che il ricordo di quando, da bambino, giocava alla guerra in quelle stesse strade, si sovrappone al presente e i compagni innocenti di ieri diventano le vittime ugualmente innocenti di oggi:

Io ho sempre creduto che nella vita d'ognuno di noi vi sia come un ritmo, che bisogna sapere ascoltare. Coincidenze di date e di luoghi, non si danno per mero caso. Se questo insiste, riproponendoci le medesime circostanze di tempo e di luogo, non può [fare] a meno l'attenzione dell'uomo di rimanere colpita. Così è per me del quartiere di San Lorenzo. Coi ragazzi di questo quartiere io combattevo da ragazzo sul "piazzale dello scarico", un vastissimo campo, oltre le mura del Castro Pretorio, tra il rione proletario e il rione borghese del Macao. Caporione di questo, partecipavo ad accanite sassaiole, animate da un inconsapevole sentimento di classe. Erano due Rome nuove, sorte ai margini della vecchia Roma, la proletaria e la borghese, che si combattevano [...]. Ventisettenne, già maturato al fuoco della guerra e della lotta civile, io ripassavo dal quartiere di San Lorenzo, alla testa delle mie legioni degli Abruzzi, nell'ottobre del 1922. Il 27, forse. Avevo fermata la mia colonna sotto le mura del Verano, nelle prime tenebre. S'era stretto intorno a me il cerchio dei miei sottocapi. Mentre comunicavo loro, che, auspice il Generale Piola Caselli, venutomi incontro a ponte Mammolo, sulla Tiburtina, una commissione del quartiere aveva promesso un passaggio indisturbato, io rimuginavo dentro di me gli antichi dissapori infantili. Mi pareva, solo, di essere un ragazzo cresciuto, non un uomo. Ripresa la marcia, cercavo, nei volti, stipati agli sbocchi delle vie laterali, dietro i cordoni delle truppe, i ragazzi d'un tempo; i miei nemici innocenti⁹¹.

Considerato come un «male necessario»⁹², lo squadristo è per Bottai un mezzo da accantonare

immediatamente allorquando, durante i dibattiti sulla "normalizzazione", sostiene che all'illegalità e alla violenza fasciste deve subentrare una lucida investigazione del momento presente per allargare la base sociale del partito. Egli, al centro del processo di rinnovamento per costruire lo Stato fascista, vede il nuovo intellettuale in posizione di raccordo fra la borghesia produttiva da una parte e il proletariato dall'altra, «in parole povere si potrebbe affermare che il suo problema fu di trasformare l'intellettuale fascista, partorito dal processo di disgregazione del sistema giolittiano, in intellettuale organico del fascismo»⁹³.

A questo punto, a partire dal '23, Bottai, che è deciso assertore di una linea *meditativa* attraverso cui potenziare la *forza materiale* in *forza morale*⁹⁴, concentra la propria attenzione su due concetti chiave del suo pensiero revisionista: *crisi* e *critica*. Il primo, che non ha «nessun significato tenebroso»⁹⁵, indica il *travaglio*, la fase di transizione che il fascismo deve affrontare se vuole diventare il «centro sensibile della vita nazionale»⁹⁶; il secondo, la *critica*, suggerisce il mezzo da utilizzare per superare la *crisi*, cioè una «serena, decisa, appassionata volontà di chiarificazione»⁹⁷ che dialetticamente sappia percorrere la via verso la formazione della *coscienza fascista*. La sede riservata all'elaborazione di queste analisi sarà, dal giugno del '23 al luglio del '43, la rivista "Critica fascista" fondata e diretta dallo stesso Bottai che «ebbe sempre una coscienza molto viva - spiega Alberto Asor Rosa - dell'im maturità che il partito nazionale fascista dimostrava nei confronti dei compiti nuovi posti dalla gestione del potere. [...] sebbene egli si trovasse a combattere in primo luogo con l'intransigentismo di Farinacci e con il sindacalismo integrale di Rossoni, non ave-

va però nessuna intenzione di confondersi con quelle forze che, all'interno del fascismo, sostenevano soluzioni meramente conservatrici e poliziesche e si sarebbero addirittura accontentate di un semplice rafforzamento autoritario del vecchio Stato liberale [...]. Il problema, per Bottai, è in quel momento quello di sviluppare dal fascismo il germe intellettuale contenuto nell'azione e di dare omogeneità e linea culturale a non pochi e fin troppo svariati consensi d'intellettuali»¹⁰⁰.

Se il biennio 1923-25 rappresenta nella biografia dello statista il periodo di più accesa "contestazione" della linea politica fascista, d'altronde non bisogna dimenticare che «Bottai sollecitò la discussione, la revisione, la critica, ma solo in funzione della politica totalitaria.

Nella politica bottaiana del consenso, non si vide alcuno spiraglio per una liberalizzazione del regime, nel senso di riconoscere, per il presente e per il futuro, diritto di cittadinanza e di espressione ad altre idee, ad altri gruppi, ad altri progetti d'organizzazione politica e sociale in competizione col regime fascista»¹⁰¹.

5. Breve ritorno alla letteratura

L'antica passione per la letteratura riemerge in Bottai quando, proprio nel momento più delicato per l'affermazione del regime, fonda e dirige con Arnaldo Frateili, dal maggio all'ottobre 1924, il quindicinale "Lo Spettatore italiano" che, «facendo proprie alcune proposte della "Ronda", in primo luogo il riuso della tradizione, si pone su una linea di continuità rispetto a "Lo Spettatore", la rivista fondata e diretta a Roma da Corrado Pavolini nel gennaio 1922 [...] lasciando scoprire fili talvolta insospettabili nella fitta rete di rapporti che si intrecciano nel milieu

romano, all'ombra di un regime che non ha ancora messo a punto quel sistema di rigidi controlli e sanzioni disciplinari che troveranno nel giuramento di fedeltà un momento di grande "effetto"»¹⁰².

Nell'aprile del '24, dopo una campagna elettorale condotta con ogni tipo di violenze e intimidazioni specialmente contro socialisti e comunisti, i fascisti riportano una schiacciante vittoria elettorale. In giugno, per aver denunciato in parlamento i metodi utilizzati dai sostenitori del "listone", il deputato socialista Giacomo Matteotti viene rapito e barbaramente ucciso da un gruppo di sicari di Mussolini.

In questo clima teso Bottai, delle cui «irrequietudini»¹⁰³ il duce già si lamenta da tempo, allestisce un progetto letterario che fa perno sull'idea di interazione tra politica e cultura. L'editoriale di Soffici, nel primo numero dello "Spettatore italiano", è chiaramente l'incunabolo di quella che sarà la «politica delle arti» bottaiana nel ventennio successivo¹⁰⁴.

Lo scrittore toscano bandisce un referendum per misurare la temperatura del consenso di intellettuali ed artisti al regime; gli unici a rispondere sono Corradini, Croce, Bacchelli e Bontempelli i quali, contravvenendo alle aspettative di Bottai, diffidenti e insospettiti, rivendicano l'autonomia della cultura rispetto alla politica.

Se "Lo Spettatore italiano", che nacque per ricalcare, sia nella struttura che nella veste tipografica, le orme della "Nouvelle Revue Française" di Jean Paulhan, si presentò nel '24 come una rivista di elevata qualità (viste le collaborazioni firmate, tra gli altri, da Baldini, Cecchi, D'Amico, Flora, Pirandello, Panzini, Saba, Savinio, Ungaretti, Viani), aperta al dibattito letterario europeo (per volontà

di Bottai *in primis*), in parte rivoluzionaria nell'affrontare argomenti inusitati come la psicanalisi, se, dicevamo, "Lo Spettatore italiano" fu tutto questo, è chiaro che per Bottai non poteva limitarsi ad essere solo questo. Il carattere squisitamente ed esclusivamente intellettuale del periodico deludeva le aspettative del primo direttore che, sempre più invisibile a Mussolini, doveva tornare necessariamente sui propri passi pur di non rinunciare all'agognata carriera ai vertici dello Stato. Il revisionismo di Bottai, travolto definitivamente dal discorso di Mussolini alla Camera del 3 gennaio 1925, già nell'estate del '24 risulta gravemente compromesso e il primo a farne le spese è proprio "Lo Spettatore italiano" che, nell'ottobre dello stesso anno, tra difficoltà finanziarie e fallimento dell'auspicato «interventismo della cultura»¹⁰⁵, chiude i battenti. Del resto la letteratura si è ormai allontanata (ma senza scomparire del tutto) dalle aspirazioni di Bottai, impegnato com'è a recuperare la stima e la fiducia del duce che il 7 agosto 1924 ha perdonato pubblicamente le sue «irrequietudini» con queste parole:

Mi pareva impossibile che l'amico Bottai, che è un fascista del '19, che è più giovane di me, che è un ardito di guerra, volesse impaludare il suo intelletto nelle acque più o meno acquitrinose di un pantano sia pur neolibérale¹⁰⁶.

6. Per un'arte fascista

Dal febbraio del '25 le riflessioni di Bottai si esercitano soprattutto sugli argomenti del corporativismo. Nel '26 è nominato sottosegretario alle Corporazioni di cui diventerà ministro nel novembre del 1929. Nel 1927 ha già redatto la Carta del Lavoro e dal gennaio del 1929 è entrato a far parte del Gran Con-

siglio. Nell'ambito dell'«esperienza corporativa», sulla quale non ci soffermeremo in questa sede, trova la sua prima sistemazione teorica la bottaiana «politica delle arti».

Certo, «dal punto di vista culturale e ideologico si può dire che [la corporazione] esprimesse non solo la volontà di bloccare ogni autentica dialettica intellettuale, ma persino di fermare lo sviluppo storico della cultura italiana ad un livello arretratissimo di mediazioni. L'abolizione, per così dire, della lotta di classe, l'unità sociale assoluta, il perfetto equilibrio fra capitale e lavoro, l'organizzazione gerarchica della società, erano altrettante componenti dell'ideologia corporativa»¹⁰⁷. Tutto ciò non poteva che sfociare nella richiesta, da parte del regime, di un'arte che in qualche modo assecondasse, enfatizzandola, questa strutturazione gerarchica della società lavorativa che «presupponeva un'articolazione estremamente rigida [anche] del lavoro intellettuale, una fissità di temi ideologici e culturali ruotanti in una gamma creativa estremamente limitata. Essa va dall'esaltazione retorica del lavoro, che infatti conosce una disfrenazione senza limiti, all'amplificazione della vecchia cultura romanistica e imperiale»¹⁰⁸.

Anche il pensiero di Bottai su questi temi, pur conservando quella sua caratteristica apertura di orizzonti che gli impone opportunamente di non «dare né decaloghi, né formulari, né massimari, né ricette, nelle quali siano contenute le dosi esatte dei diversi elementi che dovrebbero concorrere a formare una pittura, una scultura, una musica, una letteratura fasciste»¹⁰⁹, anche Bottai, dicevamo, si fa strenuo sostenitore di un «ritorno alla tradizione per continuarla»¹¹⁰, ai danni di tutta quella produzione artistica che, per eccesso di esterofilia o per troppa

sincerità, risulta «frammentaria, sincopata, psicoanalitica, intimista, crepuscolare, ecc. perché tutte queste forme artistiche non sono se non malattie dell'arte, ribellioni clinico-estetizzanti alla grande tradizione artistica italiana»¹¹¹. Evidente, dopo aver letto i versi di *Non c'è un paese...*, quanta meschina autocensura ci sia in queste parole¹¹² che continuano: «E l'unico artista grande del Regime è, per ora, il suo fondatore, Mussolini [...] l'unico nostro grande prosatore contemporaneo»¹¹³.

Ma accantoniamo per un attimo i "dovuti" omaggi al duce e soffermiamoci su quanto Bottai viene elaborando intorno ai rapporti fra Stato ed arte. Egli, che è perfettamente consapevole del cattivo gusto che affligge l'arte fascista, teorizza che «lo Stato, con un apposito organismo, quale può essere a nostro avviso l'Accademia d'Italia, può tracciare le linee generali di un nuovo orientamento, ma spetta ai singoli artisti sviluppare, nell'ambito di quello, la propria personalità ed affermarla in opere durature»¹¹⁴. Resta da vedere fino a che punto il nuovo orientamento non si risolva in un'autoritaria imposizione di contenuti da parte dello Stato in cambio della «tutela economica degli artisti, sia mediocri che eccellenti, da affidare naturalmente ad organi sindacali»¹¹⁵. A questo proposito Bottai, rivelando una notevole dose di ambigua ingenuità che certo va a suo vantaggio, dubita che ci possa essere un rapporto di derivazione diretta tra politica e arte, e lascia a quest'ultima totale libertà nell'esprimere il pensiero dell'artista:

Il carattere fascista dell'arte non si può discutere e imporre preventivamente. Bisogna che l'artista lo crei da sé e lo senta a suo modo, magari in una forma tutta diversa da quella che oggi si discute.

Ma ha poi l'arte quel colore storico, cioè politico, per cui tanto ci riscaldiamo? In quale epoca le espressioni artistiche sono state dirette filiazioni del clima storico e politico in cui sorsero? [...]. Con ciò non si vuol dire che lo Stato deve abbandonare le arti in un completo anarchismo e rinunciare ad imporre, anche in questo campo, una disciplina. Ma la disciplina, considerata sia come controllo di competenza e sia come tutela economica, non può uscire dai termini generali in cui, per forza, deve contenersi. Una disciplina che valga, praticamente, a selezionare i valori individuali non può esistere [...] perché la selezione, in materia artistica, è sempre relativa: piace ad una scuola e dispiace ad un'altra; è caldeggiata da un gruppo ed osteggiata da un altro; incontra il favore del pubblico e non quello della critica o viceversa¹¹⁶.

Ma anche questo pur esile tentativo di liberalizzazione della produzione artistica non dovette certo essere gradito ai vertici del regime. Il fascismo infatti, fin dalla metà degli anni Venti, ha incrementato un'arte ottusamente celebrativa, strumento di propaganda e di indottrinamento del popolo per tentare di raccogliergli il consenso. Bottai, che non ha remore quando si tratta di difendere il buon gusto e l'autonomia del prodotto artistico, si scaglia duramente contro simile paccottiglia. Ecco come descrive le icone del regime:

Decorazioni pittoriche incredibili sulle mura, busti orribili di gesso colorato ad ogni cantone, emblemi e stendardi a colori pugno-negli occhi per arazzi, fasci littori di stucco dorato che sembrano fastelli di legna da ardere, cromolitografie del Duce

in atteggiamenti impossibili, sciaboloni e lance di legno dipinti col nero-fumo, ecco le sedi dei Fasci, dei sindacati e di molti comuni. Ci sarebbe da raccogliere materiale scenico per innumerevoli compagnie d'operette. E poi, ad ogni cerimonia, i soliti parrucconi cascanti in piedi nel fascismo sciorinano dinanzi agli occhi attoniti delle popolazioni, lapidi da cimiteri di montagna, di cinematografi suburbani, brutti calendari, orrende copertine, tutta una ridicola cianfrusaglieria e chincaglieria, con gravissimo disdoro della nostra civiltà artistica [...]. Bisogna ripulire le nostre città di questi monumenti ambulanti del cattivo gusto¹¹⁷.

L'utopia di Bottai, che «sembrava diviso tra il desiderio di vedere la conferma del nuovo movimento politico nel mondo culturale e il rendersi conto che l'arte pregevole non poteva mai essere imposta»¹¹⁸, fu quella di perseguire l'incontro a metà strada tra il *fascismo-azione* e il *fascismo-cultura*, in modo tale da evitare da una parte gli eccessi del fascismo *muscoloso e virile* che vede nella cultura un elemento effeminante, dall'altra le ermetiche chiusure del mondo degli intellettuali e dell'Università. Egli punta alla costruzione di una mentalità compatta, di un'unità spirituale che deve necessariamente accompagnare l'edificazione del *fascismo stato*¹¹⁹. Alla base di queste considerazioni vi è una concezione della cultura e dell'arte come fatti concreti, in grado di svolgere un'azione educatrice sul popolo, in quanto realizzazione dei fini morali dell'ordinamento corporativo; qui sta la sostanza del ragionamento bottaiano: il lavoro intellettuale è complementare al lavoro manuale ed entrambi concorrono alla costruzione dello Stato. È evidente quanto dovesse

risultare fumosa e poco pragmatica la combinazione tra organizzazione e creatività: lungi dal realizzarsi nel rispetto - auspicato da Bottai - delle libertà individuali in nome dell'unità delle frange sociali, avrebbe trovato nell'assolutismo dittatoriale la sua più totale e definitiva negazione.

Non che Bottai non si renda conto della difficoltà d'attuazione del suo disegno. È egli stesso a riconoscere, nel saggio ove celebra l'armonia tra la poesia di Virgilio e il tempo in cui il poeta latino visse, che «la civiltà moderna [...] ha operato un così profondo divorzio tra i problemi politici, sociali, economici, morali e i problemi dell'arte, che per il più piccolo dei nostri letterati tale situazione di Virgilio nel suo tempo è difficilmente comprensibile»¹²⁰. Ma nonostante la chiara percezione delle smagliature che allontanano il vero artista contemporaneo dalla società, Bottai non si stanca di teorizzare un possibile punto d'incontro dedicandosi alla selezione di modelli artistici più recenti che vengono inevitabilmente sottoposti a stridenti forzature interpretative in direzione fascista. Per quanto attiene strettamente il campo letterario, egli è il principale promotore della «ricerca di una letteratura impegnata, cui non poteva dispiacere la "socialità" di un autore come Verga»¹²¹, tra le cui righe Bottai legge quell'elogio del dovere, del lavoro, della famiglia, del focolare come elementi unificanti la società, base dello Stato fascista. «Il naturalismo verghiano, con i suoi accenti martellati e con i suoi rapidi scorci stilistici, ha in sé tutti i germi del rinnovamento civile odierno. Infatti, il fascismo è una forma di vita che investe anche il terreno etico, il terreno artistico e certamente ha dei riverberi e degli influssi in ogni sfera dell'attività umana»¹²². Il pregiudizio ideologico

usato nella lettura dei romanzi del Siciliano è tale che Bottai arriva a dire che «Verga è in letteratura ciò che Mussolini è in politica»¹²³, evidente abbaglio esegetico che vorrebbe fare dell'autore de *I Malavoglia* un esaltatore dei «valori della realtà positiva»¹²⁴, quando invece il Verga romanziere - pur non avvicinandosi mai alle idee del socialismo - non ha certo voluto restituire ai lettori un quadro ottimistico della vita contemporanea.

Il 20 luglio 1932 il duce rimuove Bottai dal ministero delle Corporazioni. Di fronte alla crescente supremazia di Mussolini si affievolisce fino a cessare del tutto l'azione bottaiana di pianificazione economica, mentre ha inizio quella «politica delle arti» e della scuola che proprio negli anni Trenta vive la sua fase più concreta. I discorsi e gli articoli scritti da Bottai in questi anni mostrano lo sforzo impari di dimostrare che *arte fascista* non vuol dire *arte di propaganda*, ma arte fatta dall'uomo per l'uomo, per educarne lo spirito all'insegna di quell'*umanesimo* mussoliniano che non è vuoto *umanitarismo*, spiega Bottai, ma esaltazione dei valori positivi dell'uomo, i quali trovano compiuta realizzazione nel nuovo *umanesimo* fascista. Sono gli anni della politica imperiale e del monumentalismo di Sironi e di Piacentini, ma sono anche gli anni dell'ermetismo fiorentino e del forzato tesseramento che affligge e costringe all'umiliazione una grande quantità di artisti e intellettuali¹²⁵. Bottai, che dal '35 al '36 è governatore di Roma e dalla fine del '36 ministro dell'Educazione Nazionale, imprime alla sua politica una duplice direzione: da una parte la valorizzazione e la difesa dell'arte contemporanea, dall'altra la salvaguardia dei beni artistici del passato e archeologici. È di Bottai l'accesa campagna per la tutela delle opere d'arte in tempo di guerra,

affinché esse non vengano esportate in paesi neutrali che non garantiscano la loro restituzione: «Io penso che il patrimonio artistico nazionale debba essere difeso strenuamente e con ogni mezzo, *ma sul territorio nazionale*, alla stessa stregua delle famiglie, delle case, della terra»¹²⁶, concetto fecondo, probabilmente mai espresso prima d'ora con tanta passione, che porterà nel giugno '39 al varo della legge 1089 per proteggere i nostri beni artistici e architettonici, e alla benemerita fondazione, nel 1941, del Regio Istituto Centrale del Restauro.

Parallelamente la sua azione si fa sempre più tenace e illuminata sul versante dell'incentivazione della produzione artistica contemporanea alla quale viene riservato un apposito ufficio ministeriale (sono collaboratori di Bottai Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Roberto Longhi). Si pensi alla legge da lui concepita che portò artisti di chiara fama (Quasimodo, Gatto, De Libero, Pratolini, Ungaretti, Guttuso, Carrà, Casorati, Rosai, Morandi, Manzù, Casella, Malipiero) sulle cattedre universitarie e delle accademie musicali e di belle arti. E ancora, alla vigilia dell'esperienza di "Primato", va ricordata l'istituzione, nel 1939, del "Premio Bergamo" che, assegnato ad artisti come De Pisis, Guttuso e Mafai, si contrappone con gusto e sensibilità all'irregimentato "Premio Cremona" creato nel '39 da Roberto Farinacci; per finire con la famosa "legge del 2%" dove, chiedendo al governo di riservare il due per cento del bilancio per la realizzazione di edifici pubblici alla loro ornamentazione artistica, Bottai conferma ancora una volta la sua profonda convinzione che l'arte sia un'esigenza primaria nella vita dell'uomo.

Quando riesce a liberarsi dalle tenaglie dell'indottrinamento mussoliniano, egli dimostra una inne-

gabile apertura di vedute, sicuro com'è che «l'importanza dei fatti artistici è molto al disopra della polemica, eternamente provvisoria, del vecchio e del nuovo»¹²⁷. Ma il suo vero cruccio rimane quello di teorizzare e rilevare nei fatti una perfetta coincidenza tra arte e politica, senza che la prima si faccia propaganda della seconda. Se Bottai comprende perfettamente che «la validità storica d'un fatto artistico non dipende dal suo aderire o ribellarsi alla tradizione, poiché ogni opera d'arte realizzata è un fatto nuovo, che si inserisce nella tradizione e la conclude e la riapre ad un tempo»¹²⁸, d'altra parte le sue stesse parole sull'utilità politica dell'arte tradiscono una certa cecità di fronte a quei fermenti intellettuali che non si presentino con una formula definitiva. Come se la chiarezza e non l'ambiguità sia la cifra che da sempre caratterizza figure e movimenti nella storia delle arti: «La buona politica e la buona critica sono [...] perfettamente d'accordo nell'escludere dai bilanci artistici nazionali tutte le tendenze che non si concretino in risultati; tutte le inquietudini che non sappiano concretarsi in volontà di chiarezza; tutte le nostalgie del passato e le profezie del futuro, che non vestano esigenze attuali e non siano significanti nell'ora presente»¹²⁹. Ancora più rigida e sorprendente è la sua generica condanna dei movimenti artistici e di pensiero stranieri, laddove anche il gerarca "illuminato" non esita a far professione di antisemitismo nell'uso, in senso dispregiativo, dell'aggettivo *ebraico*¹³⁰. Il pensiero di Bottai è frequentemente vittima di cadute semplicistiche e provinciali, che denunciano una obiettiva impossibilità di conciliare la libertà della produzione artistica e del giudizio estetico con i temi di una politica ingombrante. Ci sembra che proprio sul fronte del rapporto politica-arte, che

è il nodo centrale della sua attività ministeriale, Bottai cada in una contraddizione irreversibile: se da una parte, come uomo di cultura e amante dell'arte, difende l'autonomia dell'ispirazione artistica, dall'altra esige che essa abbia un senso politico, un significato fascista. Resta irrisolto, dunque, il buon proposito di non fare dell'arte un mezzo di propaganda ideologica. Certo è, però, che Bottai, a partire dal 1940, si libera progressivamente dagli ossequi, prima sovrabbondanti, al regime e al duce. La stagione di "Primato", i cui meriti nell'ambito del dibattito culturale italiano di quegli anni sono ben noti, sul piano personale ha per Bottai un'importanza decisiva; egli compie quel recupero della sua originaria idea di arte come luogo inviolabile dove si esprime, sola e incontaminata, la soggettività dell'artista. Sono finiti i tempi della cieca fede in Mussolini e della persuasione che in lui e con lui possa realizzarsi l'agognata sintesi tra arte e politica. Ora Bottai continua sì a predicare l'impegno degli intellettuali sul campo dell'attualità storica, ma sa che questo può anche manifestarsi in forma di straniamento interiore:

Più difficile può sembrare, e certo è, il trovare punti di contatto fra l'arte e il momento attuale: ma bisogna almeno sapere dove cercarli. Si parla di un'esigenza di classicismo, di forma. Ma se classicismo e forma non sono la retorica ripetizione di moduli antichi in uno stile borghese, un Morandi e un Carrà obbediscono ad un'esigenza di chiarezza e di classicità in forme moderne: e anche un Ungaretti o un Gatto chiariscono in forme classiche le esigenze di un mondo surreale¹³¹.

Di affermazioni come queste occorre tener conto se

si vuole conservare l'immagine di un Bottai che, infine, durante tutto il "ventennio nero", sembra aver soffocato, forse per bieco arrivismo o per ingenuo utopismo, questa sua radicata e inestinguibile lucidità di giudizio estetico. Che è poi profonda coscienza della nozione di "classico" e di "storicamente determinato", ma anche consapevolezza dell'impossibilità di fornire dettami formali e contenutistici ad artisti pregevoli.

È, in ultimo, segnale di maturità e di pacificazione interiore che ancor più si chiarirà negli anni d'espiazione quando, arruolatosi nella legione straniera dopo il crollo del fascismo, Bottai continua ad annotare sul suo diario:

Letteratura "engagée". Che cosa voglia dire di preciso cotesto aggettivo non si sa. La letteratura, l'arte in genere, è stata sempre, "a suo modo", secondo esigenze a lei interne e non esterne, impegnata, anche quando ai contemporanei lo sembrava meno. È solo nella prospettiva degli anni, che certa letteratura più astratta in apparenza, e pura di sensibili impegni col suo tempo, si scopre legata a questo, ai problemi che oscuramente ne agitano la coscienza¹³².

NOTE

¹Nelle note si fa uso delle seguenti sigle: NP = G. Bottai, *Non c'è un paese...*, Sanremo, La Costa Azzurra, 1921; PA = G. Bottai, *La politica delle arti, scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma, Editalia, 1992.

²*L'incerta vita*, NP, p. 109.

³G. Bottai, *Diario 1935-1944*, a cura di G.B. Guerri, Milano, Rizzoli, 1989 (1982), p. 37.

⁴E. Gentile, *Bottai e il fascismo. Osservazioni per una biografia*, in "Storia contemporanea", a. X, n.3, giugno 1979, p. 554.

⁵Bottai stese questi appunti autobiografici durante la guerra d'Etiopia (tra il 4 dicembre 1935 e il 18 maggio 1936) pensando di trarne prima o poi un volume (mai pubblicato) che si sarebbe intitolato *Un uomo tra due guerre*.

⁶G. B. Guerri, *Introduzione*, in G. Bottai, *Diario 1935-1944*, cit., p. 6.

⁷G. Bottai, *Diario 1935-1944*, cit., p. 37.

⁸*Ibidem*, p. 38.

⁹*Ibidem*, p. 39.

¹⁰S. Cassese, *Giuseppe Bottai in Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XIII, 1975, pp. 389-404.

¹¹A. Panicali (a cura di), *Bottai: il fascismo come rivoluzione del capitale*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 11.

¹²L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1973 (1961), p. 147.

¹³*Ibidem*.

¹⁴*Ubriachezza*, NP, p. 7.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶*Ibidem*.

¹⁷*Sera*, NP, p. 8.

¹⁸*Ibidem*.

¹⁹*Veglia carsica*, NP, p. 9.

²⁰*Quota 285*, NP, p. 13.

²¹*Terra*, NP, p. 19.

²²*Abbandono*, NP, p. 23.

²³*Terra*, cit.

²⁴*Carne*, NP, p. 21.

²⁵*Abbandono*, cit.

²⁶*Bora*, NP, p. 14.

²⁷*Notte*, NP, p. 12.

²⁸*Luna*, NP, p. 15.

²⁹*Alba*, NP, p. 16. D'ora in poi i corsivi nei versi sono nostri.

³⁰*Crepuscolo*, NP, p. 17.

³¹*Veglia*, NP, p. 18.

³¹Ritorno, NP, p. 22.

³²Monti, NP, p. 25.

³³Dentro la notte, NP, p. 27.

³⁴Benda, NP, p. 20.

³⁵Veglia, cit.

³⁶Partenza, NP, p. 24.

³⁷Ritorno in città, NP, p. 33.

³⁸Ibidem, pp. 33-34.

³⁹L'esistenza di Bottai è percorsa dall'amore per «due Rome»: da una parte quella della sua infanzia, la Roma dove è nato da una famiglia di vinali toscani e cresciuto fra «romani di seconda mano», dall'altra la Roma storica che Bottai in parte difenderà ai tempi dei soprusi edilizi neo-imperiali. Ecco come il gerarca ricorda il suo quartiere Macao: «[...] fu il mondo della mia infanzia e della mia adolescenza. Era, allora, un quartiere "periferico", un quartiere "alto". Sentivo ripetere, con senso d'orgoglio, come di chi si rifacesse così della vecchia Roma, che alcuni punti del quartiere erano più "alti" della cupola di San Pietro. Tipica era la società, che vi si formava, d'impiegati, di commercianti, di militari. Questi, poi, mi pareva la dominassero, accasermati com'erano nell'antico Castro Pretorio. [...]. La campagna s'insinuava tra le case nuove, fra i cantieri; si spingeva fin sotto al massiccio palazzone del Ministero delle Finanze. Da questa mescolanza di caserma, di burocrazia, di campi, di fabbriche veniva fuori una specie di Roma accampata, villereccia, borghese e operaia [...].

«Noi, nati in quei quartieri, l'amore di Roma abbiamo dovuto conquistarcelo a poco a poco. E la conquista è stata tarda. Ci son volute una guerra e una rivoluzione. [...]. Parlo di guerra e di rivoluzione come di due fatti personali, miei, che m'hanno aiutato a comprendere la mia città». Continua Bottai sulle differenze tra il nuovo quartiere e i rioni della Roma centrale ed antica da lui conosciuta proprio durante la guerra: «La guerra fu il primo lungo esilio. Nelle ore della nostalgia, il mio desiderio si volgeva al mio quartiere, non alla mia città. Al mio quartiere come a un paese più piccolo, ritagliato per me dalla vasta cerchia dell'urbe, fresco d'alberi e d'erba quanto i rioni erano pietrosi. Quando, nel manifestarsi delle nostalgie, ognuno vantava il suo paese, la sua città, nessun specifico campanilismo era nel mio animo. Roma era una città tra le altre, meno operosa, meno forte, meno viva di tante altre. Il mio amore per lei si rifugiava nella mia casa, nella mia strada, nel quasi agreste Macao. Ma a ogni licenza qualche cosa mutava in me. Il ragazzo tornava uomo e soldato, carico di una nuova esperienza, ansioso di raffrontarla alla vita, che si viveva "quaggiù", in que-

sta Roma, da cui si dirigeva politicamente la guerra. Calava al centro, guardava, osservava la gente, ne ascoltava i discorsi. Quella Roma di guerra, tutto sommato, non gli piaceva. Ne ripartiva con un senso di smarrimento, che si quietava solo in trincea, con un rancore sordo, che si quietò solo più tardi, molto più tardi», G. Bottai, *Scritti*, a cura di R. Bartolozzi e R. Del Giudice, Bologna, Cappelli, 1965, pp. 13-14.

Entrato negli alti ranghi della politica italiana, Bottai, da governatore della città, si inserisce nel dibattito sulla trasformazione edilizia di Roma difendendone strenuamente la parte antica, già ampiamente danneggiata dagli sventramenti di fine Ottocento (cfr. G. Bottai, *Il quartiere del Rinascimento a Roma*, in "Nuova Antologia", 1° gennaio 1936 e Id., *Il rinnovamento di Roma*, PA, pp. 122-140). Sempre in questa direzione si muoverà la sua politica da ministro dell'Educazione Nazionale, come ci ricorda un *Pro memoria* di Marino Lazzari, direttore generale delle Belle Arti presso quel ministero nonché collaboratore di Bottai (in G.B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 164): «Molto più spesso i problemi che ci vengono proposti vertono sulla demolizione di zone monumentali per sostituirle con altre zone monumentali: cioè con sontuosi palazzi per uffici, banche ecc. In tal caso l'amministrazione ha preferito difendere la monumentalità autentica dell'antico, contro la falsa monumentalità del falso moderno: sperando che tale opposizione, salvando la bellezza dei nuclei urbani antichi, anche concorresse a far convergere finalmente l'attenzione delle autorità più direttamente interessate sul problema gravissimo delle case per il popolo; e se si fosse speso per costruire case popolari quanto s'è speso per alimentare la retorica di plutocratici edifici pubblici e privati, oggi non esisterebbe in termini così gravi il problema dell'abitazione per le masse».

Seppure Bottai condivide l'idea del duce di perpetuare il mito "marmoreo" della Roma augustea (cfr. G. Bottai, *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi*, in Id., *Incontri*, Milano, Mondadori, 1943, p. 62) rimane, sulla scia del suo caro Giuseppe Gioachino Belli, un incantato ascoltatore delle voci segrete della città, dei mormori dei vicoli che i fasti falso-antichi e sgarbatamente moderni del mussolinismo edilizio non sono riusciti a tacitare. Leggendo Belli, Bottai «Ha sentito battere il cuore di Roma in quella scansione ampia e pacata, che è la medesima delle sue architetture e, starei per dire, del suo paesaggio», G. Bottai, *Romanità del Belli*, in *Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, p. 86.

Solo la tragica fine dell'utopia fascista renderà Bottai, forse per la prima ed ultima volta, indifferente al fascino di Roma. All'in-

domani della seduta del Gran Consiglio del fascismo che ha messo in minoranza Mussolini (24-25 luglio 1943), egli annota sul suo diario (8 agosto 1943): «Da due settimane [...] vivo in questa "volontaria" clausura. Ne sono uscito, questa mane, per andare alla Messa; e questa acquisita "libertà" d'uscire, d'andare per via, di rivedere strade e genti, di ricontemplare Roma dalle precipiti balze di villa Balestra, sui Parioli, non è che mi abbia dato soverchia gioia», G. Bottai, *Diario 1935-1944*, cit., p. 425

⁴⁰Arrampicate, NP, p. 38.

⁴¹Ibidem.

⁴²Freschezza, NP, p. 40.

⁴³Ibidem.

⁴⁴Ibidem, pp. 40-41.

⁴⁵Ibidem, p. 41.

⁴⁶Ibidem.

⁴⁷Ibidem.

⁴⁸Peso, NP, p. 44.

⁴⁹Lettera di Bottai a Marinetti, datata Roma 17 luglio 1920, PA, p. 318.

⁵⁰Città: 2 tempi, NP, p. 43.

⁵¹Ibidem, p. 49.

⁵²Resultanze di vita cittadina, NP, p. 77.

⁵³Arrampicate, NP, p. 39.

⁵⁴Città: 2 tempi, NP, p. 50.

⁵⁵Ibidem, pp. 50-51.

⁵⁶Ibidem, p. 51.

⁵⁷P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 237.

⁵⁸Città: 2 tempi, NP, p. 50.

⁵⁹Tra me e me, NP, p. 55.

⁶⁰Ibidem, pp. 58-59.

⁶¹G. Bottai, *Corradini e il dramma delle generazioni*, in Id., *Incontri*, cit., p. 298.

⁶²Ibidem.

⁶³Ibidem, p. 313.

⁶⁴Passato, NP, p. 96.

⁶⁵Resultanze di vita cittadina, NP, pp. 78-79.

⁶⁶Passato, cit., p. 97.

⁶⁷I viaggi dell'uomo, NP, p. 101.

⁶⁸Chiarezza, NP, p. 84.

⁶⁹Ibidem, p. 85.

⁷⁰Resultanze di vita cittadina, NP, p. 81.

⁷¹L'incerta vita, NP, p. 106.

⁷²Fine della guerra, PA, p. 59.

⁷³Il «programma minimo futurista [...] propugnava l'orgoglio italiano, la fiducia illimitata nell'avvenire degli italiani, la distruzione dell'impero austro-ungarico, l'eroismo quotidiano, l'amore del pericolo, la violenza riabilitata come argomento decisivo, la religione della velocità, della novità, dell'ottimismo e dell'originalità, l'avvento dei giovani al potere contro lo spirito parlamentare, burocratico, accademico e pessimista», sono le parole di Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 494.

⁷⁴A. Panicali, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁵G. Bottai, *Futurismo e socialismo*, PA, pp. 60-61. In queste posizioni «Bottai ribadisce che i futuristi sono contro il Socialismo, non contro il proletariato. [...] punto di vista che è antiborghese, ma solo perché o nella misura in cui si propone una rivitalizzazione di taluni settori nuovi della stessa borghesia [...]» verso cui egli si pone «[...] al di là di certe concessioni al linguaggio metaforico e immaginoso del movimento, con proprietà quasi sociologica», cfr. A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, 2, Torino, Einaudi, 1975, p. 1389.

⁷⁶Marinetti nell'agosto del '20 pubblica l'opuscolo *Al di là del comunismo* che «È la sua ultima testimonianza di scrittore politico, prima dell'abdicazione di quell'impulso globale, totalitario, che aveva caratterizzato il futurismo nel periodo eroico e che verrà soppiantato con l'imporsi del fascismo». Bottai replica alle posizioni marinettiane con una *Lettera aperta a F.T. Marinetti*, in *"L'Ardito"*, a. II, n. 35, agosto 1920, attaccando «l'elemento anarchico dello scritto, inconciliabile, secondo il futuro ministro, con qualsiasi forma di governo» (cfr. L. De Maria, *Introduzione a F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXI).
⁷⁷Lettera di Bottai a Marinetti, datata Roma 17 luglio 1920, cit.

⁷⁸Ibidem.

⁷⁹Ibidem. Bottai lavora gomito a gomito con il pittore Gino Galli su «una serie di liriche in collaborazione intensa tra scritto e disegno». Nello stesso torno di tempo scrive la prosa *Città: 2 tempi*, che verrà pubblicata ne *"La Testa di Ferro"*. Peccato che Alessandro Masi, curatore di PA, non ci dia notizia di quale sia stata la sorte dei lavori di Galli e Bottai, collocando anzi arbitrariamente, di seguito all'appena citata lettera di Bottai datata 17 luglio 1920, la missiva in cui Marinetti si congratula con l'amico subito dopo aver letto la sua raccolta di poesia *Non c'è un paese...* che è stata pubblicata nel '21 e non nella primavera-estate del '20, come la collocazione che Masi attribuisce alla lettera marinettiana priva di data lascerebbe supporre.

⁸⁰Lettera di Bottai a Marinetti, datata Roma 5 agosto 1920, PA,

pp. 319-320.

⁸¹Bottai stesso, per tre mesi fra la primavera e l'estate del '20, aveva fondato e diretto la rivista "Le Fiamme".

⁸²Lettera di Bottai a Cornelia Ciocca, datata Milano 5 settembre 1920, PA, p. 337.

⁸³*Progressismo e futurismo*, PA, p. 65.

⁸⁴*Ibidem*, p. 62.

⁸⁵*Ibidem*, p. 64.

⁸⁶Lettera di Bottai a Cornelia Ciocca, datata Roma 29 agosto 1920, PA, p. 336.

⁸⁷*Futurismo e socialismo*, PA, p. 60.

⁸⁸*Progressismo e futurismo*, cit.

⁸⁹A. Panicali, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰G. De Rosa, *Presentazione*, in F. Malgeri, *Giuseppe Bottai e «Critica fascista»*, Firenze, Luciano Landi Editore, 1980, p. XI.

⁹¹G. Bottai, *Roma nella Mostra della Rivoluzione Fascista*, in "Roma", gennaio 1934.

⁹²F. Malgeri, *op. cit.*, p. XXXIV.

⁹³G. Bottai, *Diario 1935-1944*, cit., pp. 39-40.

⁹⁴G. B. Guerri, *Introduzione*, cit., p. 11.

⁹⁵G. De Rosa, *op. cit.*, p. XXXIV. Bottai, prosegue De Rosa, voleva essere «non [...] un ripetitore obbediente delle parole d'ordine del regime, ma [...] un creatore di "coscienza rivoluzionaria", [...] una specie di pedagogo convinto delle ragioni storiche della rivoluzione presso la massa, [...] un mediatore culturale, potremmo ancora dire, tra la base della società e l'istituzione per la formazione di un consenso ciclico e universalizzante».

⁹⁶*Critica fascista*, PA, p. 69.

⁹⁷*Ibidem*.

⁹⁸*Ibidem*.

⁹⁹*Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁰A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 1474.

¹⁰¹E. Gentile, *Bottai e il fascismo. Osservazioni per una biografia*, cit., p. 559.

¹⁰²R. Tordi (a cura di), *Lo spettatore italiano*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1982, p. 6.

¹⁰³Così Mussolini in un messaggio telegrafico inviato a Luigi Federzoni, cit. in S. Cassese, *op. cit.*, p. 391.

¹⁰⁴Così Soffici nel suo editoriale: «Il Fascismo, non essendo un fatto meramente politico ma riflettendo un complesso stato d'animo e di coscienza, interessa tutto l'uomo spirituale. Esso dunque deve promuovere, accanto alla sua azione politica, economica e sociale, un'azione intellettuale e dello spirito, la quale si manifesti spontaneamente e necessariamente così nel pensiero come nella letteratura e nelle arti [...]. LO SPETTATORE ITA-

LIANO si rivolge liberamente agli intellettuali d'Italia, per chiedere loro che cosa essi s'attendano per l'intelligenza italiana, e per la cultura italiana, da questo movimento politico di restaurazione e di rivoluzione ad un tempo, che è il Fascismo, e, nel campo pratico, anche da un'eventuale azione del Governo Fascista», cit. in R. Tordi, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰⁵Giuliano Manacorda in R. Tordi, *op. cit.*, p. 38, afferma: «l'interventismo della cultura» caro al Bottai del 1940, qui ci pare ancora ben lontano dall'essere nonché attuato, pensato», ipotesi che ci sembra smentita dal citato brano di Soffici già annunciante il progetto cultural-politico di Bottai che culminerà nell'esperimento di "Primato".

¹⁰⁶Cit. da G. B. Guerri in R. Tordi, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 1487.

¹⁰⁸*Ibidem*.

¹⁰⁹*Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, PA, p. 73.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 72.

¹¹¹*Ibidem*.

¹¹²Bottai, come s'è visto, pubblicò *Non c'è un paese* nel '21, «quando aveva già abbracciato e poi abbandonato il futurismo ed era un uomo politico e un giornalista di rilievo: una vera zappata sui propri piedi dovuta senz'altro alla smania di veder pubblicata una propria opera, qualunque essa fosse. Ma se ne pentirà subito, cercando di "soffocarla", come egli stesso ammetteva. Quando poi nel '26 il volume viene proposto in regalo agli abbonati della rivista "L'eco della Riviera", sorte consueta ai libri che giacciono invenduti nei magazzini, ecco tutti a dargli la baia ("ma sì, caro: l'hai trovato un paese, un paese che ti ha eletto deputato...")», cfr. G.B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, cit., p. 24.

¹¹³*Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, cit.

¹¹⁴*Il nuovo ordine artistico*, PA, p. 82.

¹¹⁵*Ibidem*, p. 80.

¹¹⁶*Ibidem*, pp. 81-82.

¹¹⁷*Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, PA, p. 74.

¹¹⁸A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Bari, Laterza, 1977, p. 252.

¹¹⁹Cfr. *Fascismo e cultura*, PA, pp. 87-91.

¹²⁰G. Bottai, *L'esaltazione del lavoro in Virgilio*, in Id., *Incontri*, cit., p. 17.

¹²¹A. Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 1570-71, nota 3. È interessante leggere alcuni pensieri di Bottai sull'arte dello scrittore siciliano e di Grazia Deledda: «L'opera di Verga ha, nella nostra letteratura contemporanea, una grande importanza, perché avvia la nuova generazione degli italiani ad un'arte più schietta, più

serena, che non fosse quella dei romanzieri in onore verso la fine del secolo scorso. Con Verga rinasce il sano realismo italiano e terrigeno, così contro gli eccessi del vero, inteso alla maniera di Zola e degli zoliani, come contro le lusinghe di una fantasia patologica; rinasce quel sano e vigoroso realismo, che si manifesta e si afferma, quando l'artista osserva il suo mondo con occhi puri e ingenui, con amore spregiudicato per tutte le cose [...]. Oggi il Verga, da una parte, Grazia Deledda dall'altra, appaiono a noi come i legittimi continuatori di un'arte e di una tradizione popolare italiana. Il che è eminentemente aristocratico, essendo le cose popolari la quintessenza dello spirito aristocratico di un paese che dall'anima e dalle inclinazioni naturali del popolo sappia trarre stimoli di vita, di operosità, di dominio», cfr. G. Bottai, *Verga politico*, in Id., *Incontri*, cit., pp. 263-264.

¹²²*Ibidem*, p. 267.

¹²³*Ibidem*, p. 271.

¹²⁴*Ibidem*.

¹²⁵Come memoria drammatica della tracotante invadenza del regime si legga l'appassionata testimonianza di Francesco Flora: «Difficile salvarsi (e fu il vanto di pochi) in un'aura di menzogna ch'era il tono fondamentale della vita cittadina, nella stampa, nella radio, nel cinema, nella continua parata in cui la violenza e l'arbitrio prendevano maschere fastose; quando pareva che tutto ci fosse concesso per la clemenza di uno solo a cui dovevamo gratitudine eterna: e la parola gratitudine rimbombava infatti da un capo all'altro d'Italia, tra la spia corale che apriva gli orecchi nelle strade e fin nei telefoni e giungeva a violare persino il segreto delle lettere d'amore. Si creò un avido compromesso tra di indifferenza e disperazione: e l'ipocrisia non

era neppure un omaggio alla virtù ma un omaggio alla paura, alla vanità, a non so quanti altri vizi minori, soprattutto all'inerente opinione che nessuna forza umana potesse far crollare quel muro di stupidità, donde, previsto e temuto (mentre pareva che nulla si potesse fare per evitarlo), sarebbe nato il delitto ultimo di far combattere un popolo generoso senza fornirgli né le armi né le vesti», F. Flora, *Ritratto di un ventennio*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 1944, p. 110.

¹²⁶*Difesa del patrimonio artistico in tempo di guerra*, PA, p. 142. Il corsivo è nel testo.

¹²⁷*Lineamenti di una politica dell'arte*, PA, p. 144.

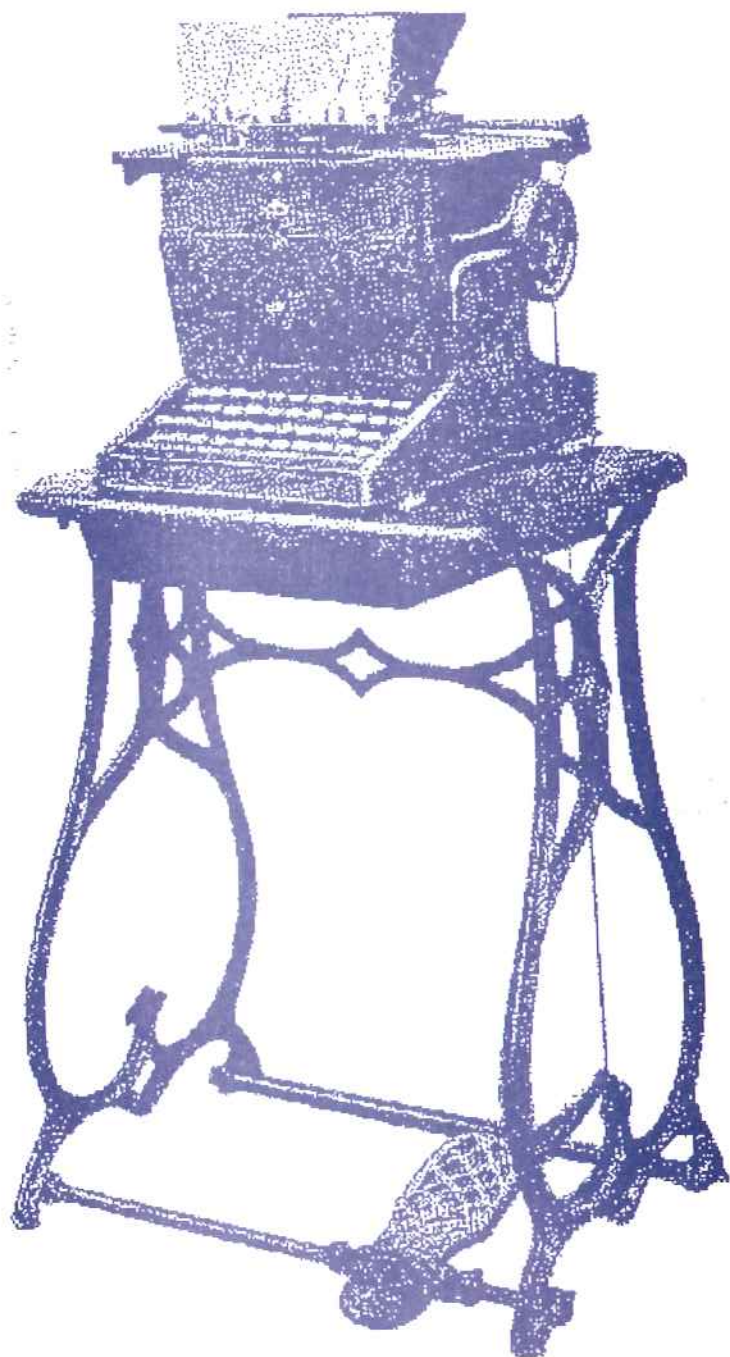
¹²⁸*Ibidem*.

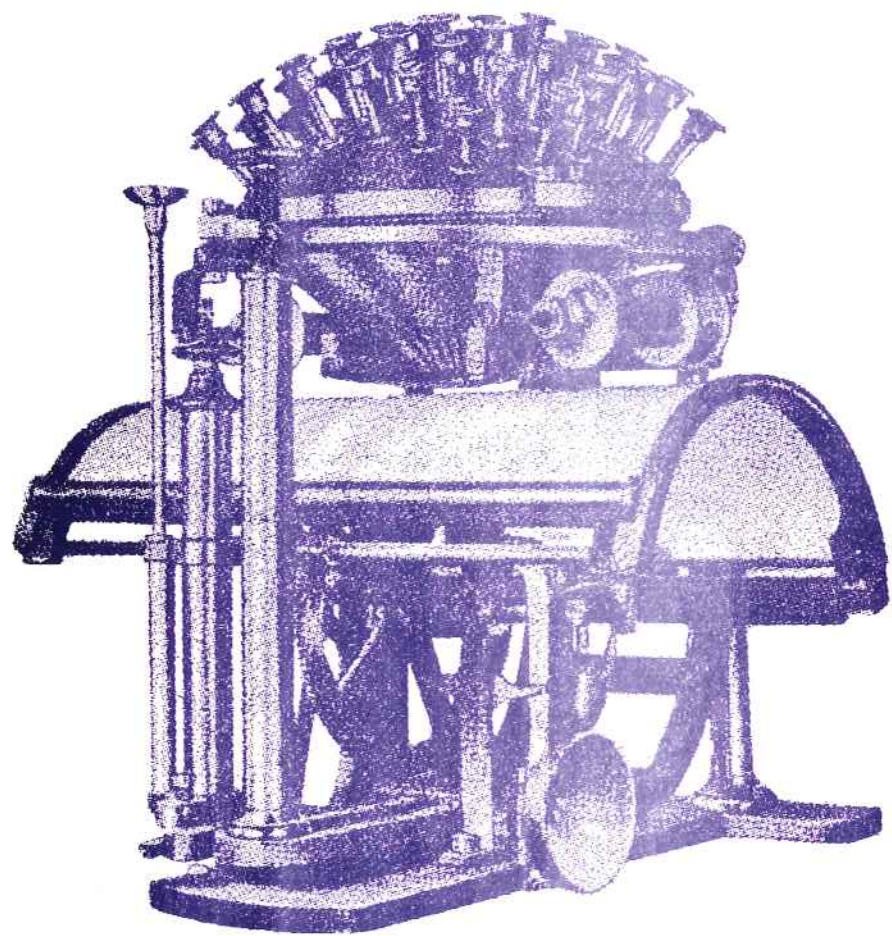
¹²⁹*Ibidem*.

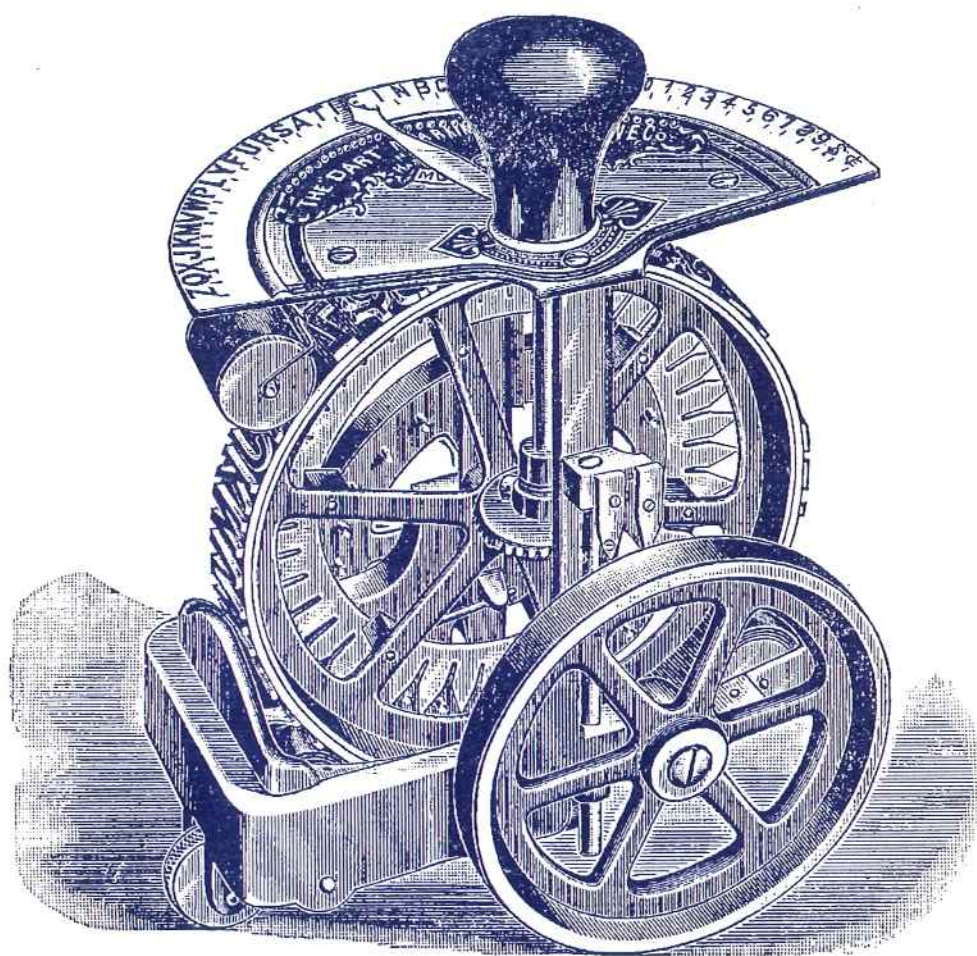
¹³⁰Bisogna reagire, proclama Bottai, «mentre dal cielo pieno di nubi [scendono] minacciosi sulle ordinate culture dell'arte italiana gli apocalittici cavalieri del cubismo, del surrealismo, dell'espressionismo, dell'ebraismo internazionale. Bisogna ritrovare l'orientamento. Ma, soprattutto, [...] bisogna aver fiducia negli artisti italiani, che hanno fatto la guerra e la rivoluzione, che hanno lavorato duramente e talvolta senz'altro conforto che quello del dovere compiuto, per dare all'Italia di Mussolini un'arte ch'io non voglio indagare se sia grande, ma che certo è sincera, è coraggiosa, capace di rischio e nemica dei compromessi come lo sono gli uomini di Mussolini. [...] È questa l'arte fascista: tutta fatti, tutta chiarezza di stile, tutta franchezza di linguaggio, tutta interiorità di sentimenti», cfr. *Modernità e tradizione*, PA, pp. 169 e 173.

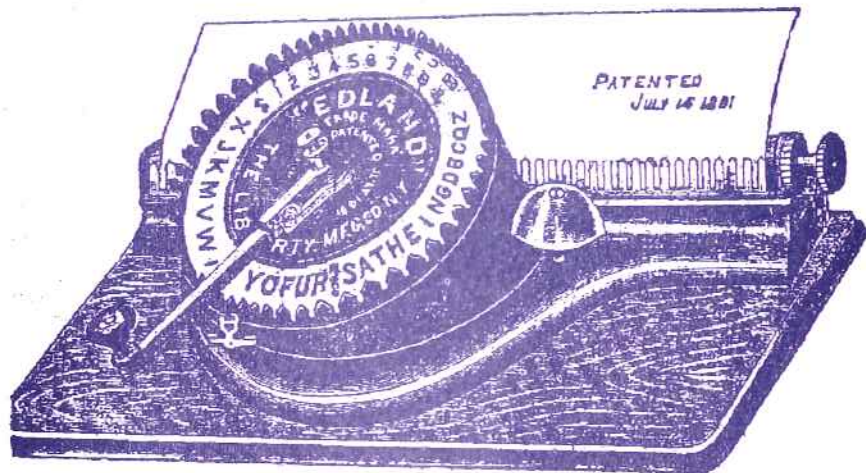
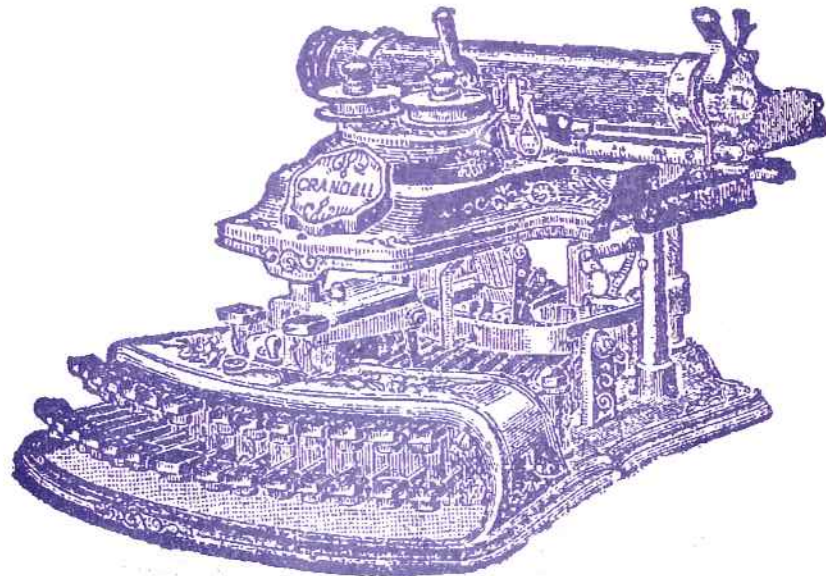
¹³¹*Il cammino dell'arte*, PA, p. 278.

¹³²G. Bottai, *Diario 1944-1948*, a cura di G.B. Guerri, Milano, Rizzoli, 1992 (1988), p. 265.









IL CONTRIBUTO DI UNA BIBLIOTECA ALLA DIFFUSIONE DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO

MARIA GRAZIA VILLANI

Lo scorso novembre l'Associazione ACTL di Milano ha organizzato, in collaborazione con l'Università della Sorbona e con il Domitor di Berlino, un convegno internazionale sulla conservazione e la fruizione pubblica del patrimonio cinematografico, invitando la Biblioteca Nazionale di Roma ad illustrare, sulla base della propria esperienza, quale può essere il ruolo di un istituto bibliografico nella valorizzazione di questa particolare forma di memoria storica e artistica, sulla cui natura di bene culturale si è rischiato di condurre una discussione quasi lunga quanto quella sulla sua natura di forma d'arte.

Quale contributo può dunque offrire in concreto una biblioteca non specializzata alla diffusione del patrimonio cinematografico? Nel caso della Biblioteca Nazionale di Roma, la cultura delle immagini è stata sempre considerata con grande attenzione e fin dall'apertura nel 1975 della nuova sede di Castro Pretorio, il cinema ha avuto una sezione di prima consultazione, collocata, con quelle relative al teatro, alla musica e alle arti figurative, nella sala dedicata alle discipline artistiche. Nel corso del tempo l'afflusso alla sezione specializzata è progressivamente aumentato, a testimoniare la crescita di

una domanda in rapporto ad un'offerta che a Roma è affidata essenzialmente alla Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, in attesa che venga aperta al pubblico la Biblioteca specializzata di Palazzo delle Esposizioni, organizzata con la raccolta della soppressa Biblioteca Barbaro. Gli studenti e i ricercatori fanno quindi spesso riferimento alla Nazionale che, ricevendo per diritto di stampa tutto quello che sulla materia si pubblica in Italia, è in grado di documentare in modo soddisfacente la produzione editoriale di argomento cinematografico, integrandola con gli opportuni riferimenti stranieri.

Ormai da diversi anni la Biblioteca ha inoltre avviato un programma di promozione culturale, volto, oltre che a valorizzare le proprie raccolte, a proporla come istituto permanente di cultura, in cui diffondere, e non solo conservare, il patrimonio di conoscenza che attraverso il libro le è affidato. Il vero valore della conservazione è infatti nella possibilità di tramandare la memoria nel tempo, rendendola viva ed operante, soprattutto per un'arte attuale come il cinema, che rappresenta ormai una parte ineludibile della nostra cultura. E' diventata quindi un'attività permanente dell'istituto l'orga-

nizzazione di mostre ed incontri che stimolino l'interesse verso il libro, da riscoprire con carattere di preminenza ma non di esclusività in rapporto agli altri mezzi di comunicazione.

In quest'ottica la biblioteca ha organizzato negli ultimi anni, accompagnandole in qualche caso con brevi rassegne, alcune mostre dedicate al cinema, che, mettendo in relazione il film con il relativo materiale bibliografico e offrendo quindi spunti di ricerca sia in campo biblioteconomico che cinematografico, propongono un percorso parallelo nel cinema attraverso testimonianze che in realtà cinema non sono, ma che ad esso si collegano con funzione di commento e promozione, di supporto e memoria.

Il rapporto del cinema con il pubblico è stato tenuto vivo, almeno fino agli anni Cinquanta, oltre che dalla visione della pellicola, dalla pubblicazione di un eterogeneo materiale a stampa che, pur riferendosi al mondo cinematografico a titolo pubblicitario, soddisfaceva in qualche modo il bisogno di conservare la memoria del film attraverso la riproduzione di un fotogramma, o il riassunto della trama o l'elenco degli attori e tutti gli altri dati che costituiscono il testo del messaggio promozionale. Nel tempo questo tipo di materiale si è rivelato prezioso a livello documentario, in assenza della fonte primaria di studio che è il film, oggettivamente meno disponibile rispetto al libro, al microfilm, alla videocassetta. Cosa può essere infatti immediatamente consultabile dal singolo ricercatore del grande patrimonio rappresentato dalle opere cinematografiche? Cosa può innanzi tutto documentare e trasmettere una biblioteca, che è un archivio della memoria scritta, se non il lavoro creativo collegato alla realizzazione di un film, che va dal soggetto

fino al manifesto, al libretto di sala, al materiale pubblicitario?

E' evidente, dunque, e lo conferma il lavoro di scavo che conduce ad una mostra, l'importanza di trarre senza prevenzione dall'oblio anche quei materiali tradizionalmente ritenuti minori che nel tempo rivelano un valore inizialmente insospettabile e che restano generalmente affidati alla cura di singoli collezionisti e non diventano patrimonio comune quale di fatto sono. La storia del cinema si ricompone anche ricostruendo il percorso che va dalla sceneggiatura all'uscita di un film, attraverso la ricerca degli 'oggetti' che lo documentano, ed è in quest'ottica che si è svolta l'attività della Biblioteca Nazionale da quando ha iniziato ad organizzare manifestazioni a carattere cinematografico.

Dopo una mostra dedicata nell' '89 al cinema italiano dalle origini a *Ossessione* (accompagnava il convegno *Immagini in movimento, memoria e cultura* organizzato dall'Ufficio Centrale per i beni librari) che, ideata da Pier Marco De Santi, ripercorreva quegli anni della nostra storia cinematografica attraverso l'esposizione del 'corredo' creativo che accompagnava le pellicole ricordate (si andava dal bozzetto di scena a quello dei costumi, alla sceneggiatura, alla partitura musicale, e furono raccolti circa 400 pezzi), si è iniziato a proporre negli ultimi due anni, in collaborazione con l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, sotto il titolo *La memoria del cinema* una ricognizione tipologicamente organica dell'editoria italiana nata intorno al cinema. Le prime due mostre, che hanno tra l'altro accompagnato a Bruxelles una rassegna sulla commedia italiana, sono state dedicate rispettivamente ai programmi di sala e alle riviste cinematografiche, esempi di produzione editoriale la cui storia

scorre parallela a quella del cinema, di cui entrambi hanno condiviso momenti di splendore e di crisi.

La mostra sulle riviste cinematografiche ricomponeva la loro storia, dall'uscita delle prime rubriche specialistiche su periodici di carattere generale, all'affermarsi di pubblicazioni interamente dedicate al mondo dello schermo, che oltre a partecipare attivamente al dibattito culturale del '900 contribuendo in maniera determinante al riconoscimento del cinema come arte, ricche come sono di articoli, dibattiti, notiziari, critiche, risultano una preziosa fonte di informazioni sull'attività cinematografica italiana.

La mostra sui programmi di sala, che costituiscono fin dagli anni Dieci un fenomeno editoriale di vastissima portata, ripercorreva invece il cammino del cinema italiano, dalle prime proiezioni pubbliche agli anni Cinquanta, attraverso quel tipo di materiale promozionale che veniva stampato all'uscita di un film, in forma di libretto, brochure, cartolina, supplemento di un foglio specialistico etc., per essere distribuito al pubblico in sala. Da note informative date con il biglietto d'ingresso quando il cinema era ancora spettacolo da fiera, i pieghevoli pubblicitari si trasformano, con la nascita delle sale, in eleganti libretti pieni di inventiva e molto curati graficamente, diventando nel tempo, con il contributo di artisti e grafici illustri (anche Guttuso, Purificato, Omiccioli si cimentano con questo tipo di pubblicazioni), a volte di altrettanti illustri scrittori, un vero e proprio oggetto d'arte editoriale che, pur essendo funzionale al film, mantiene un valore autonomo tanto dal punto di vista artistico che bibliografico.

Solo una piccola parte di questi materiali appartengono alla Biblioteca Nazionale, la maggior parte di

essi proviene da collezioni private, mentre, per quanto riguarda le riviste, la collezione più ricca è quella della Nazionale di Firenze. Ci si potrebbe allora chiedere qual'è il senso di queste mostre. Il loro valore è a mio parere proprio nella possibilità di radunare tutti questi materiali, altrimenti dispersi, identificandoli presso i luoghi di provenienza e proponendone la visione in maniera organica e storicamente corretta. Suscitare interesse nei loro confronti valorizza inoltre la funzione delle collezioni private, che spesso integrano con preziosi apporti le raccolte delle biblioteche. Queste ultime possono, per valorizzare il patrimonio cinematografico, agire essenzialmente in tre direzioni: la conservazione, diffondendo la cultura del film e l'interesse per questa materia; la didattica, facendo accostare i giovani al cinema, contribuendo a trovare cioè un pubblico nuovo; e soprattutto la ricerca, fornendo strumenti utili quali possono essere i cataloghini redatti in occasione delle mostre con un inventario di questi materiali, che non propongono vere schede bibliografiche, ma intanto un elenco cronologicamente ordinato di pezzi che a volte sono l'unica cosa sopravvissuta ad un film lontano o disperso. Essendo materiali che sfuggono ai normali canali di vendita e controllo bibliografico, bisognerebbe allora conservarli, valorizzarli, divulgarli. Le biblioteche possono offrire in questo senso un contributo ad una ricostruzione precisa della storia del cinema, recuperando quanto è affidato ai privati e rischia di perdersi, radunando e catalogando questi materiali sparsi, rendendoli disponibili, magari in microfilm, considerata la fragilità della carta. Ne garantirebbero così la sopravvivenza e, fornendo degli strumenti di ricerca, potrebbero promuovere studi al momento ancora inesistenti.

Ma venendo ai film, cioè alla pellicola, credo che anche in questo senso una biblioteca possa avere un ruolo nel promuovere iniziative che facciano conoscere il cinema, magari in un'ottica interdisciplinare che consenta un discorso articolato nella composizione di una rassegna.

Già nell'83, nel corso di una mostra dedicata alla narrativa popolare, il cinema aveva fatto il suo timido ingresso in Biblioteca Nazionale, attraverso la proiezione di alcune pellicole tratte da *feuilleton* ottocenteschi e la riproposta di alcune puntate di sceneggiati televisivi ispirati agli stessi, a mostrare l'evoluzione di una particolare forma di racconto dalla narrazione paraletteraria all'immagine e la diretta discendenza delle *soap operas*, allora appena approdate in Italia, dal romanzo d'appendice.

Ma solo sette anni più tardi, nell'ambito della manifestazione *Miti femminili tra cinema e letteratura*, è stata realizzata la prima vera rassegna di proiezioni, dedicata alle eroine della letteratura e affiancata ad una mostra su Greta Garbo, mito cinematografico fonte anche di ispirazione letterarie, la manifestazione che mirava a sottolineare il rapporto di scambio sempre esistito tra letteratura e cinema, che non si è basato soltanto sul contributo unilaterale della narrativa allo schermo, ma ha visto nel tempo la cultura delle immagini nutrire in misura considerevole l'immaginario letterario e influenzare anche lo stile della scrittura.

Disponendo di una sala convegni che, opportunamente attrezzata, consente proiezioni di qualità più che accettabile, si è cercato di condurre un'operazione 'filologica' presentando i film muti con accompagnamento al piano e quelli sonori in lingua originale. Per il reperimento delle pellicole ci si è avvalsi della preziosa collaborazione della George

Eastman House, che ha fornito ottime copie restaurate di *Love* con la coppia Garbo-Gilbert e della *Camille* di Alla Nazimova e Rodolfo Valentino. Una serata è stata dedicata all'improbabile confronto tra la *Signora dalle camelie* di Sarah Bernhardt, proveniente dal Filmmuseum di Francoforte, e quella della Garbo, concessa dalla Cineteca Nazionale; si è poi proposta la *Madame Bovary* di Renoir, prestataci dalla Cineteca Universitaria di Parigi, e, in conclusione del ciclo, *Anna Karenina* di Duvivier con Vivien Leigh, ottenuto da una televisione inglese. Parallelamente, la mostra ha raccolto pezzi provenienti dal Museo del Cinema di Torino e da varie biblioteche e collezioni private, tra cui lo Svenska Filminstitutet di Stoccolma, il British Film Institute di Londra e il Filmmuseum di Francoforte, la Sotheby's di Londra e la celebre Collezione Kobal. Una libreria di Turner per le foto inedite e per alcune *clips* ha inoltre consentito di esporre fotografie molto rare e di realizzare un breve video con un montaggio di spezzoni di film della Garbo.

La collaborazione con istituzioni specializzate, soprattutto straniere, è stato forse l'aspetto più interessante di questa esperienza, sia per la conoscenza della loro organizzazione, dei loro fondi e delle possibilità che offrono sia, nel caso delle pellicole, per l'apertura ad un discorso di cooperazione che può offrire l'occasione per mostrare al pubblico il risultato delle operazioni di restauro ed eventualmente persino promuovere il recupero di opere poco richieste.

La mostra, dal canto suo, proponeva una ricognizione dei materiali non filmici che costituiscono la vastissima letteratura sulla Garbo, libri, riviste, manifesti, locandine, cartoline, figurine, diapositive, ma anche quadri, fantasie di scrittori famosi e

analisi di illustri critici, a sottolineare, oltre alla presenza dell'attrice in quella che potremmo definire una letteratura di ritorno ispirata dal cinema e in tutta una serie di fenomeni editoriali da esso promossi, proprio l'acquisizione del mito cinematografico nell'immaginario collettivo e quindi anche nelle arti figurative e in letteratura (v. gli olii di Osvaldo Peruzzi o le serigrafie di Titina Maselli; le poesie di Gatto e di Auden, il racconto di Hemingway o il romanzo di Greene, le fantasie di Baldini o le citazioni di Parise, i saggi di Balasz e di Barthes, il ricordo di Klaus Mann o di Mauriac etc.etc.). Il percorso espositivo si concludeva, dopo una serie di ritratti, che documentavano tra l'altro un fatto artistico interessante come la foto hollywoodiana, nell'incontro con i libri che costituiscono l'ampia bibliografia sulla Garbo e che all'interesse suscitato dagli altri materiali forniscono risposte più articolate. Dall'associazione di un mito cinematografico con i grandi miti letterari, sono quindi derivati numerosi spunti di indagine in campi diversificati, quali il cinema vero e proprio, la narrativa, l'editoria, la fotografia, la grafica, la pubblicità e, non ultimo, la fabbrica dei sogni hollywoodiana.

Da questo primo esperimento è naturalmente derivata la rassegna *Hollywood, California. Presenze europee tra le due guerre*, che proponeva un breve ciclo di film realizzati da alcuni registi europei durante la loro permanenza a Hollywood nella prima metà del secolo. Di fronte alla sterminata produzione cinematografica legata a nomi di provenienza europea e alle suggestioni culturali di questa vicenda costellata di successi, integrazioni più o meno difficili, emarginazioni dolorose, la rassegna si limitava a proporre un campione di cinque pellicole che esemplificano alcuni aspetti della presenza eu-

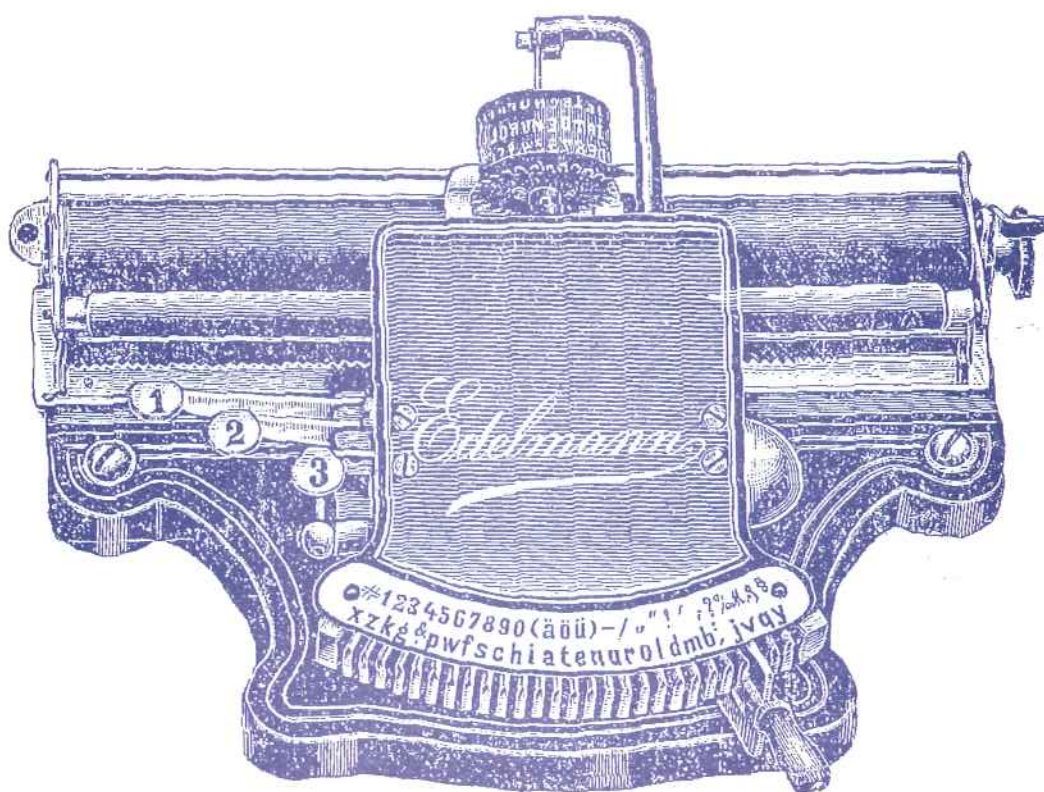
ropea a Hollywood tra il '20 e il '45, partendo dall'esasperato caso di scontro permanente tra Autore e industria cinematografica rappresentato da Erich von Stroheim e da *The wedding march*, per proseguire invece con un caso di felice collaborazione tra il maestro svedese Victor Sjöström e la neonata Metro Goldwyn Mayer (*He who gets slapped*) nel primo film interamente prodotto dalla nuova casa di produzione con le sue *stars* più prestigiose. Si proponeva poi il primo Oscar della storia come attore protagonista, l'Emil Jannings di *The last command*, che forniva tra l'altro un'idea dei vari aspetti della macchina Hollywood, quali la vita delle comparse negli *studios* e la ricostruzione immaginaria di luoghi ed eventi della storia. Seguiva l'unica realizzazione cinematografica americana di Max Reinhardt, filmata con William Dieterle, *A midsummer's night's dream* prodotta dalla Warner Bros. con un *all american cast* e infine, omaggio all'appena scomparsa Marlene Dietrich, *The flame of New Orleans* di René Clair che, con la fotografia di Rudolph Maté e i costumi di René Hubert, costituisce un esempio dello spirito francese nel cinema americano.

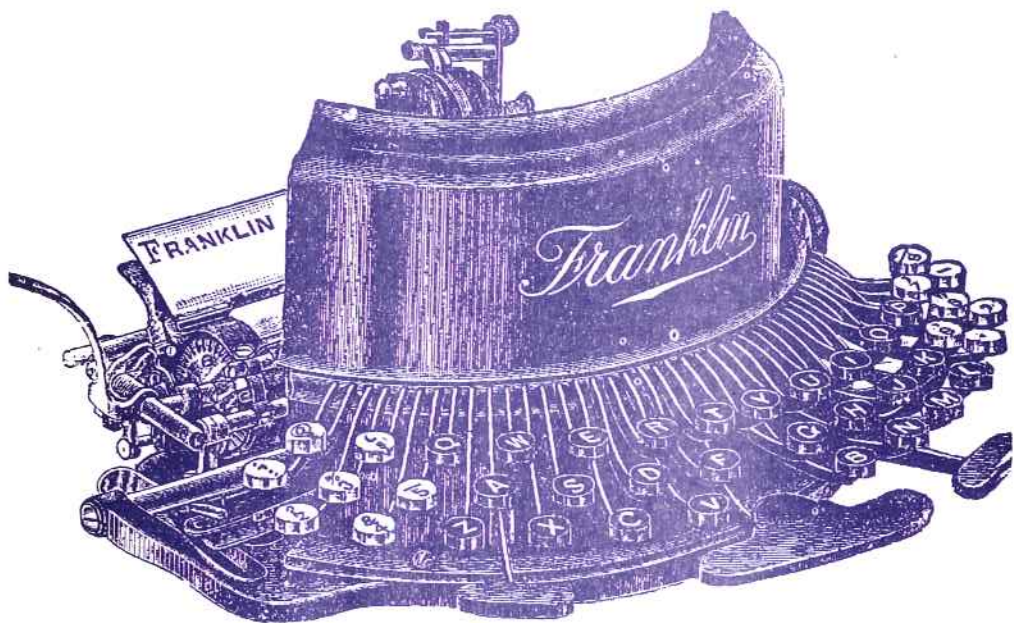
La rassegna era accompagnata questa volta da una mostra di fotografie che, riferendosi ad aspetti soprattutto privati della vita dei maggiori artisti europei nella capitale del cinema, documentava la presenza a Hollywood di un vero Pantheon della cultura europea che, soprattutto negli anni tra il '30 e il '45, comprendeva, accanto a nomi strettamente cinematografici, grossi personaggi del mondo letterario e musicale, (Stravinsky, Thomas e Heinrich Mann, Döblin, Schoenberg, Saint-Exupéry, Huxley, Rubinstein, Brecht, Werfel, Feuchtwanger etc.), in fuga dalle persecuzioni razziali e dai disastri politici che sconvolsero l'Europa.

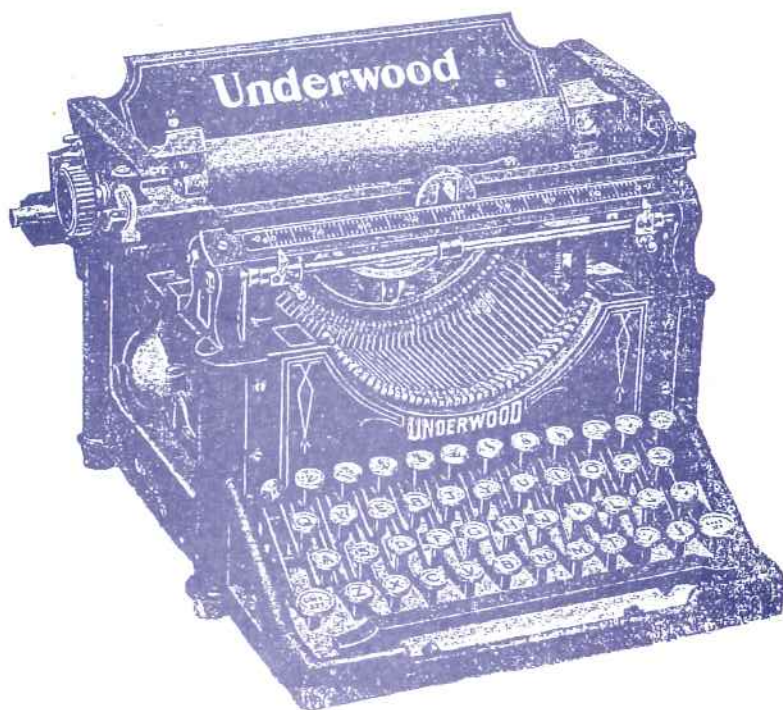
Ottime stampe delle foto erano state inviate dall' Academy of Motion Pictures di Hollywood e dall' Hollywood Bowl Museum, che, avendo a suo tempo ospitato ad es. la prima del *Galileo* di Brecht o stagioni sinfoniche dirette da Stravinsky, dispone di materiale molto interessante ed ha a sua volta organizzato una mostra sui suoi ospiti e collaboratori più illustri.

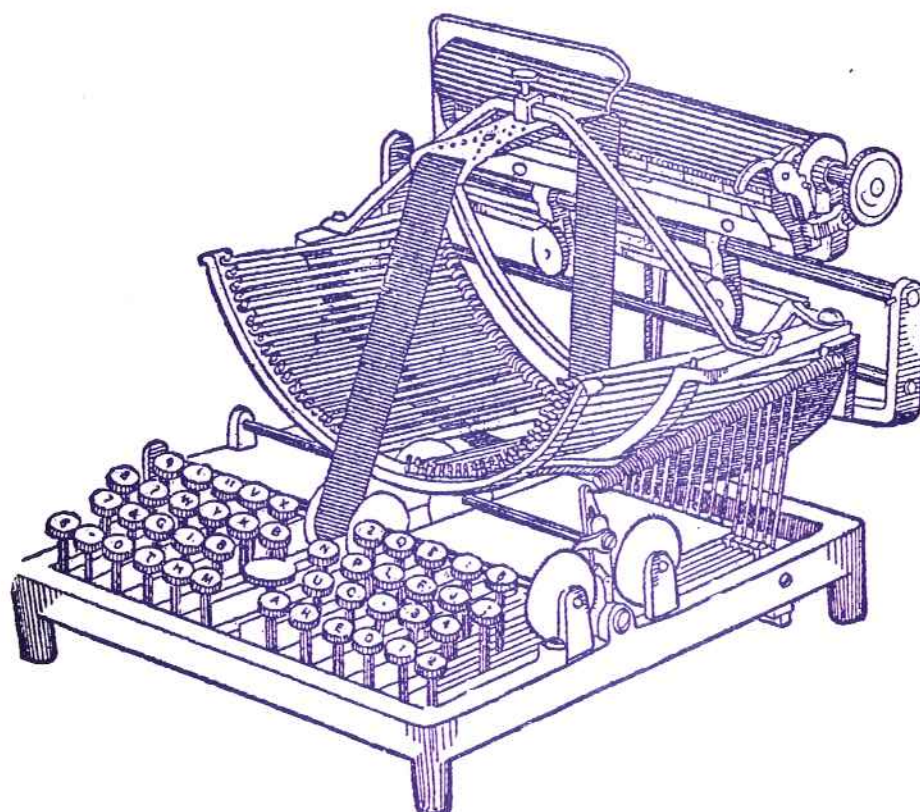
La risposta del pubblico a queste manifestazioni (altre minori ne sono seguite, come una serie di incontri con registi che prediligono soggetti d'ispirazione letteraria, un ciclo di film tratti dai romanzi di Stevenson in occasione del centenario, una piccola mostra per ricordare Valentino) è stata decisamente positiva e incoraggia a studiare nuove proposte. La sala, soprattutto per la prima rassegna, che aveva un maggior richiamo, ha registrato il tutto esaurito e anche la qualità delle presenze è un dato interessante, trattandosi di universitari e stu-

denti, ma pure di studiosi e critici e di diversi elementi stranieri. La Biblioteca Nazionale ha infatti di per sè un'utenza molto diversificata e l'esperimento si è rivelato interessante anche come momento di aggregazione di un pubblico eterogeneo per cui il cinema, con il suo linguaggio universale che travalica etnie e culture, ha creato un punto d'incontro e un riferimento culturale in un luogo frequentato abitualmente, quindi di agevole fruizione. Non si tratta dunque di proporre ancora cinema in una città in cui l'offerta è continua e in un luogo non specificamente destinato a questo, ma di acquisire a pieno titolo alla funzione di conservazione e divulgazione della memoria, che è propria di una biblioteca, il grande patrimonio culturale rappresentato dal cinema, che non vive solo sullo schermo ma ha avuto nel nostro secolo un ruolo fondamentale nell'universo internazionale dell'arte e della comunicazione.









LA COLLEZIONE POLACCA DI GIOVANNI MAVER

JOANNA BORYSIK

Durante il mio soggiorno a Roma come borsista presso l'ICCU, nel visitare il Dipartimento dei Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale sono venuta a conoscenza del fondo donato alla Nazionale nel 1971 da Anjuta Maver, nuora di Giovanni Maver, uno dei più noti slavisti italiani, cui apparteneva la biblioteca composta di circa 6000 volumi, in maggioranza in lingue slave, e delle difficoltà poste dalla loro catalogazione. Ho offerto il mio aiuto per schedare i libri polacchi. E così è nata "la mia avventura col fondo Maver"¹. In quel momento non sapevo ancora niente del professor Maver, peraltro conosciuto solo dal piccolo gruppo degli slavisti; perciò mi è sembrato utile presentarlo sottolineando la sua attività nell'ambito polonistico.

I.

Giovanni Maver era nato il 18 febbraio 1891 a Korczuli, una delle isole dalmatiche - luogo di incontro e penetrazione di tre civiltà: romanza, tedesca e slava. Questo fatto determinò la sua carriera scientifica. Di padre italiano e madre tedesca, oltre che con le loro lingue aveva familiarità anche con il serbo-croato appreso frequentando le scuole. La padronanza del tedesco lo portò a studiare a Vienna, capitale della plurinazionale monarchia austro-ungarica; la conoscenza dell'italiano lo spinse a de-

dicarsi alla filologia romanza - avendo tra i suoi docenti il Meyer-Lübke e tra i colleghi Vittorio Bertoldi, Leo Spitzer e Stanisław Windakiewicz. A Firenze e a Parigi ampliò i suoi studi filologici. La dissertazione presentata a Vienna, *Einfluss der vorchristlichen Kulte auf die Toponomastik Frankreichs*, gli diede il titolo di dottore "sub auspicio imperatoris". Subito dopo ebbe un posto di lettore d'italiano a Francoforte sul Meno. La guerra, cui partecipò come soldato, portò cambiamenti nella geografia politica dell'Europa: sorsero nuovi stati, nasceva anche in Italia un interesse nei loro confronti. Nel 1921 a Padova - scelta per la sua posizione e tradizione storica - fu fondata la cattedra di slavistica, che venne conferita per primo a Giovanni Maver. La sua prolusione, *Occidente e Oriente, fattori di progresso e di stasi*, inaugurava l'insegnamento ufficiale della slavistica in Italia. Come ogni iniziatore dovette affrontare svariate difficoltà. "La prima preoccupazione del romanista convertito alla slavistica era di creare un nucleo di biblioteca"². Il mercato italiano offriva poche possibilità, e perciò Maver usava trascorrere le vacanze nel Seminar für Slavische Philologie copiando interi volumi per preparare le lezioni patavine. A Padova affluivano anche donazioni di libri polacchi, cechi e bulgari; a questi si aggiungevano i libri che egli stesso comprava durante i suoi

soggiorni in Polonia.

Nei primi anni padovani pubblicò quattro studi linguistici, tutti dedicati al serbo-croato e all'italiano di Dalmazia e in Dalmazia. Dal 1925 aveva sperimentato una forma per lui nuova, la monografia critico-letteraria, all'inizio sempre nel campo serbo-dalmata.

L'articolo *I polacchi all'Università di Padova*, pubblicato nel 1923 su "L'Europa Orientale", richiamava su di lui l'attenzione di due studiosi: uno era lo storico Stanisław Kot, che a quel tempo esplorava le biblioteche e gli archivi patavini alla ricerca di tracce polacche nella città di Antenore; l'altro era Roman Pollak, che teneva a Roma delle lezioni sulla cultura polacca. Per loro iniziativa nel novembre 1929 Giovanni Maver fu chiamato alla cattedra di lingua e letteratura polacca e, sebbene continuasse per incarico l'insegnamento della Filologia slava, in realtà era ormai avvenuto il suo "passaggio dalla slavistica alla polonistica"⁶. La bibliografia delle sue opere⁷ e l'inventario della sua biblioteca confermano questa svolta nella vita scientifica del Professore.

Negli anni venti e trenta venne spesso in Polonia e grazie ai due studiosi già menzionati non solo teneva delle lezioni, ma a Cracovia aveva la possibilità di partecipare alle famose riunioni della gente di cultura "alla tavola del Caffè Grand", e di conoscere i migliori storici della letteratura: Julian Krzyżanowski, Stanisław Pigoń, Juliusz Kleiner, Manfred Kridl, Wacław Borowy, Stanisław Wędkiewicz, Stanisław Łempicki, e letterati: Kazimierz Wierzyński, Julian Tuwim, Kornel Makuszyński, Maria Daniłowiczowa. A Varsavia poteva incontrarsi, discutere, conversare in ottimo polacco⁸ con molti di loro durante "il tè dei

polonisti"⁶ organizzato specialmente per lui a casa di J. Krzyżanowski⁷. Troviamo traccia di queste conoscenze nelle dediche autografe, piene di simpatia e stima, sui libri donati al Professore dagli stessi autori.

Negli anni trenta Maver fu anche organizzatore e segretario dell'Associazione Italia-Polonia; teneva in tutta Italia lezioni sulla Polonia; partecipò ai Congressi internazionali degli Slavisti a Praga e Cracovia, alle riunioni dedicate a Kochanowski; fu relatore negli incontri della Biblioteca e Centro di Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze a Roma. E proprio con la sua conferenza sull'opera drammatica di Karol Hubert Rostworowski iniziava il 25 febbraio 1939 l'attività della Biblioteca nella nuova sede di Palazzo Doria.

Negli anni 1929-1948 fu redattore per le letterature straniere e la linguistica dell'Enciclopedia Italiana; delle 80 voci principali da lui preparate, 53 riguardano la Polonia.

Durante la guerra "la sua casa e il suo cuore sempre furono aperti ai polacchi, e subito dopo la fine della catastrofe bellica egli si mise a disposizione dei giovani polacchi che attraverso l'Italia e Montecassino cercavano una via verso la patria, e molti ne aiutò negli studi universitari"⁸. La sua simpatia per il popolo polacco manifestava partecipando con Ettore Lo Gatto, Enrico Damiani e Mario Praz ai tradizionali incontri natalizi nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, e nelle lezioni e i seminari in cui analizzava la poesia di Norwid.

Nel 1944 inizia a collaborare alla sezione di cultura presso il II Corpo Polacco del generale Władysław Anders, e nella collana "Biblioteca Orła Polskiego" pubblica due libri: *Mickiewicz i Włochy* (*Mickiewicz e l'italiano*), Roma 1944, e *Podróże pisarzy polskich do*

Włoch (I viaggi degli scrittori polacchi in Italia), Roma 1946. Occorre segnalare che la raccolta dei libri di questa collana nel Fondo Maver della Biblioteca Nazionale di Roma è una delle più complete, paragonabile solo con quella della Biblioteca Nazionale di Varsavia. Contiene tra l'altro: A. Mickiewicz, *Ksiągi Narodu i Pielgrzymstwa* (Il libro della nazione e dei pellegrini polacchi), H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, St. Wyspiański, *Wyzwolenie* (Liberazione), R. K. Wierzyński, *Wolność* (Libertà), G. Herling-Grudziński, *Żywi i umarli* (Vivi e morti), H. Naglerova, *Ludzie sponiewierani* (La gente strapazzata), *Poeci 2-go Korpusu* (I poeti del II Corpo polacco), tutti editi a Roma negli anni 1944-1947.

Dopo la guerra tornò in Polonia per la prima volta nel 1947 con "una delegazione di professori italiani composta di 20 studiosi e scienziati... fu proprio Giovanni Maver l'anima di questa spedizione, fu lui a guidare i colleghi italiani attraverso le università e le città polacche" ⁹. In quell'occasione visitava anche le librerie comprando molti libri editi negli anni 1946-1947, come St. Dygat, *Jezioro Bodeńskie* (Lago di Costanza), T. Breza, *Mury Jerycha* (Le mura di Gerico), J. Dobraczyński, *W wyzwolonym domu* (Nella casa liberata), A. Fiedler, *Dywizjon 303* (Divisione 303).

La problematica polacca riempie anche tante pagine delle "Ricerche slavistiche" fondate nel 1952 e che "non furono soltanto la rivista in cui Maver pubblicò nell'ultimo ventennio circa della sua vita: fu una sua creazione, una sua creatura, una seconda cattedra, specialmente dopo l'andata fuori ruolo, perché vi applicò la stessa rigorosa disciplina scientifica che aveva esercitato nelle aule universitarie" ¹⁰. Oltre a presiedere la Commission internationale des études slaves, Giovanni Maver era

membro delle Accademie nazionali di Polonia e di Serbia, socio nazionale della Accademia dei Lincei. Dall'Università di Varsavia gli venne conferita la laurea *honoris causa*. Morì il 12 luglio 1970.

Concludendo vorrei citare le parole scritte in un saggio di Roman Pollak, il suo predecessore nella cattedra di lingua e letteratura polacca: "La partecipazione attiva del professor Maver alla formazione - non soltanto in Italia, ma anche in Polonia - della conoscenza della vita letteraria polacca merita certamente alta considerazione e profondo rispetto. Per quasi cinquant'anni, quanto mai inquieti e tempestosi, sempre fu vivo in lui il ricordo della Polonia, lontana eppure a lui sempre così vicina. Perché continuamente gravitò verso di lei non solo per la sua viva simpatia per il paese e le persone che qui conobbe più da vicino, ma forse anche per il caldo sentimento col quale si legò a questa terra. Tra noi si conquistò una schiera di amici devoti e di sinceri simpatizzanti. Nella storia dell'amicizia italo-polacca il suo nome è scritto per sempre con lettere d'oro" ¹¹.

II.

La biblioteca polacca di G. Maver, che costituisce il 70% di tutto il fondo, riflette come uno specchio gli interessi del Professore. Nella presentazione dei più interessanti ed importanti libri polacchi vorrei cominciare dalla collezione dedicata al suo poeta preferito - Julius Słowacki, a cui dedicò numerosi saggi, tuttora molto apprezzati e citati dai polonisti ¹². Molti dei suoi libri comprò durante il primo soggiorno in Polonia, allorché preparava un saggio critico su questo poeta ¹³; e ritornava a Padova "con molti materiali su Słowacki comprati nelle librerie e dagli antiquari a Cracovia, Poznań e Varsavia. Quan-

do in autunno sono andato a trovarlo a casa sua, sulla scrivania ho visto una pila di libri, opuscoli e note - Slovacki e solo Slovacki" ¹⁴. Di questa raccolta vale la pena di elencare: l'edizione di *Anhelli* di Estreicher, Cracovia 1846, non registrata dalla Bibliografia polacca, varie edizioni di tutte le opere (Cracovia 1923-1925, Leopoli 1930-1931, Wrocław 1952-1963) e rare traduzioni in sloveno e serbo-croato, di solito presenti solo nella Bibliografia Nazionale di Varsavia, per esempio *Lilia Weneda*, Zagabria 1910, *U svicarskoj*, Zagabria 1928, oltre a 21 studi di grande valore su Slovacki editi sia in Polonia sia all'estero. Un'altra interessante collezione, composta di 43 pezzi, riguarda il più grande poeta polacco, Adam Mickiewicz, a cui Maver dedicava 8 titoli, sebbene essi "tendano più al contributo di studio che alle grandi sistemazioni" ¹⁵; anche qua dominano varie edizioni di tutte le opere (Cracovia 1923-1925, Varsavia 1933, Cracovia 1969); richiamano l'attenzione la prima edizione piuttosto rara, di *Poezye*, Vilno 1822, e le traduzioni in italiano, per esempio *Gli Dziady*, Torino 1898, *Grażyna*, Napoli 1934, *Sonetti di Crimea*, Torino 1930, *Pan Tadeusz*, Sofia 1959, *Izbrani proizvedenja*, Sofia 1955; sono presenti inoltre quasi tutti i maggiori studi su Mickiewicz.

Numerosi sono i libri relativi alla letteratura polacca dal XVI al XVIII secolo; meritano attenzione tutte le edizioni delle opere di Jan Kochanowski e le traduzioni: *Lamenti*, Roma 1930, e *Chants*, Parigi 1932 - a Varsavia presenti solo nella Biblioteca Nazionale -; qualche volume della poesia d'occasione raccolta da Juliusz Nowak-Dłużyński. Non mancano libri di Henryk Sienkiewicz: *Pan Władysław* (prima edizione del 1887), e *Legiony*, stampati a Roma nel 1945 (unico esemplare alla Nazionale). Una vera mosca

bianca è il romanzo di Zofia Kossak-Szczucka *Krigazarka wojska* tradotto in sloveno ed edito a Lubiana nel 1941 - non registrato neanche nella Bibliografia polacca. Bisogna menzionare anche la presenza di praticamente tutti i più importanti studi sulla storia della letteratura polacca, specialmente del Rinascimento e del Romanticismo editi nella prima metà del nostro secolo, e quasi tutti i dizionari riguardanti la lingua e la letteratura polacca, a volte specialistici, come lo *Słownik polszczyzny XVI w.* (Dizionario del polacco del XVI secolo), *Słownik staropolski* (Dizionario del polacco dei secoli XVI-XVIII), *Polski słownik biograficzny* (Dizionario biografico dei Polacchi), purtroppo tutti limitati a qualche volume. Alla fine vorrei rivolgere l'attenzione ai libri scritti, tradotti o curati dai suoi amici o collaboratori, molto spesso con dediche autografe ¹⁶. Fra questi figurano letterati, come Julian Tuwim - uno dei più eminenti poeti polacchi, di cui è presente la traduzione del poema di Puskin *Miedziany jeździec*; scrittori che dopo la guerra rimasero in esilio: Gustaw Herling-Grudziński, Maria Daniłowiczowa, Wiktor Weintraub, Józef Wittlin, Kazimierz Wierzyński; storici della letteratura: Stanisław Kot, grande amico del professor Maver, non solo celebre studioso ma anche diplomatico del governo in esilio a Londra, ambasciatore in Russia (1941-42) ed a Roma nel 1946; docenti di letteratura polacca e romanistica: Roman Pollak - suo predecessore nella cattedra di polonistica - Ignacy Chrzanowski, Stanisław Windakiewicz, Stanisław Wedkiewicz, Mieczysław Brahmer, Mieczysław Piszczkowski e Władysław Floryan. Non mancano classici della letteratura italiana: Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci, tradotti in polacco, spesso dagli amici del Professore.

Questa descrizione pur sommaria mostra che i libri raccolti da Giovanni Maver - comprati durante i suoi soggiorni in Polonia, o "inviati dai suoi amici, autori o editori"¹⁷ - costituiscono una delle più interessanti e preziose collezioni polacche all'estero, particolarmente ricca delle opere principali della letteratura polacca dal Rinascimento agli anni sessanta del nostro secolo, finora non molto conosciuta e utilizzata in ambito polonistico.

Questa presentazione riguarda solo i libri polacchi del fondo Maver; ma senz'altro è molto interessante e di gran valore anche il suo archivio. Penso alla sua corrispondenza¹⁸, agli abbozzi delle lezioni - per esempio quelle su Norwid¹⁹, ma soprattutto alle pile di taccuini²⁰ con gli appunti e le osservazioni "marginali" fatte negli ultimi anni della sua vita nella Bibliothèque Nationale di Parigi per un'opera di sintesi sui popoli slavi, che non arrivò a scrivere.

Varsavia, Biblioteca Universitaria

NOTE

¹⁷Durante il suo soggiorno romano Joanna Borysiak, a cui va il ringraziamento della Biblioteca, ha provveduto a completare la schedatura dei libri polacchi del fondo Maver, che sono ora a disposizione degli studiosi (n.d.r.).

¹⁸R. PICCHIO, *Quaranta anni di slavistica italiana nell'opera di E. Lo Gatto e di G. Maver*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Firenze-Roma 1962, p.10.

¹⁹PICCHIO, *Quaranta anni cit.*, p.15.

²⁰*La bibliografia di Giovanni Maver (fino al 1961)*, in *Studi in onore cit.*, pp.XIII-XXXI; *Bibliografia delle opere polacche di G. Maver*, in S. GRACIOTTI, *Giovanni Maver studioso e amico della Polonia*, Accademia Polacca delle Scienze, fasc.59, Wrocław 1973, pp.26-29.

²¹W. BOROWY, *Diario*, mss. Biblioteca Universitaria di Varsavia, nr.914. Anno 1926, p.84.

²²BOROWY, *Diario cit.* Anno 1938, p.76.

²³Julian Krzyżanowski (1892-1976), storico della letteratura,

folclorista. Negli anni 1911-1914 studiò polonistica all'Università Jagellonica di Cracovia sotto il professor Stanisław Windakiewicz. Nel 1915 pubblicò il suo primo saggio, *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego* (L'influsso di Tasso sulla poesia di Słowacki). Insegnò alla School of Slavonic and East European studies a Londra (1927-1930) e alle università Cattolica di Lublino (1925/26), di Lettonia a Riga (1930-1934) e di Varsavia (1934-1962). Fu presidente dell'Associazione letteraria A. Mickiewicz e membro dell'Accademia polacca delle Scienze. E' autore di una fondamentale *Storia della letteratura polacca* e di numerose opere dedicate soprattutto al Romanticismo e al Rinascimento.

²⁴B. BILINSKI, *Introduzione* alla conferenza di Sante Gracioti, in GRACIOTTI, *Giovanni Maver cit.*, p.6.

²⁵BILINSKI, *Introduzione cit.*, p.6.

²⁶E. LO GATTO, *Giovanni Maver. Discorso commemorativo pronunciato dal Linceo... nella seduta ordinaria del 9 febbraio 1974*, in Accademia Nazionale dei Lincei, *Celebrazioni Lincee*, nr.82, Roma 1974, p.13.

²⁷LO GATTO, *Giovanni Maver cit.*, p.13-14.

²⁸Sul carattere dei suoi lavori polonistici, soprattutto quelli su Mickiewicz, Słowacki, Norwid e Kochanowski, si vedano GRACIOTTI, *Giovanni Maver cit.*, pp.15-23; LO GATTO, *Giovanni Maver cit.*, pp.5-13; R. POLLAK, *Giovanni Maver (18 lutego 1891-12 lipca 1970)*, in "Pamiętnik Literacki" 62 (1971), fasc. 1, pp.423-428; G. MAVER, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, a cura di A. Zieliński, Warszawa 1988, pp.20-28.

²⁹*Saggi critici su Julius Słowacki*, Padova 1925, pp.1-52.

³⁰POLLAK, *Giovanni Maver cit.*, p.424.

³¹POLLAK, *Giovanni Maver cit.*, p.424.

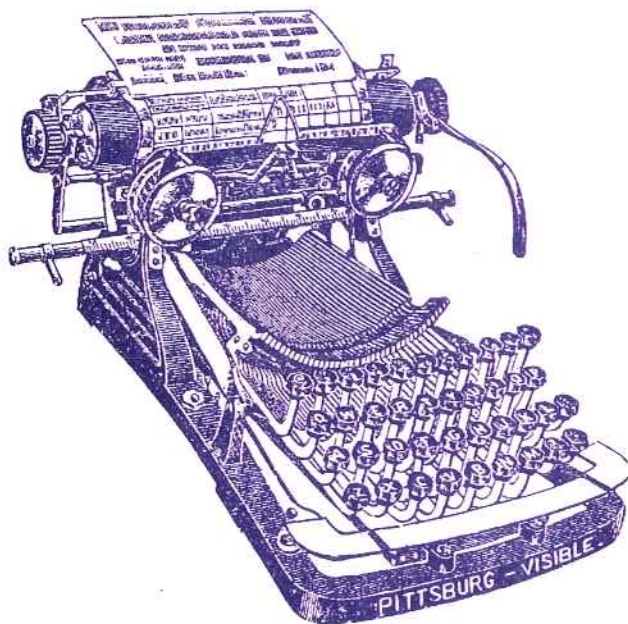
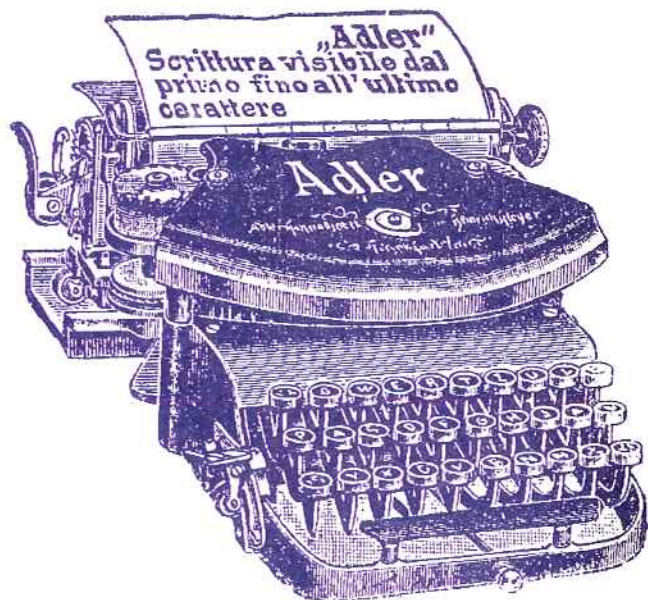
³²Proviene dalla collezione Maver anche il dattiloscritto di Carlo Verdone, datato 1933, con la sua traduzione italiana di *Legiony* di S. Wyspiański, ora collocato nei fondi manoscritti della Biblioteca (Vitt. Em. 1633) (n.d.r.).

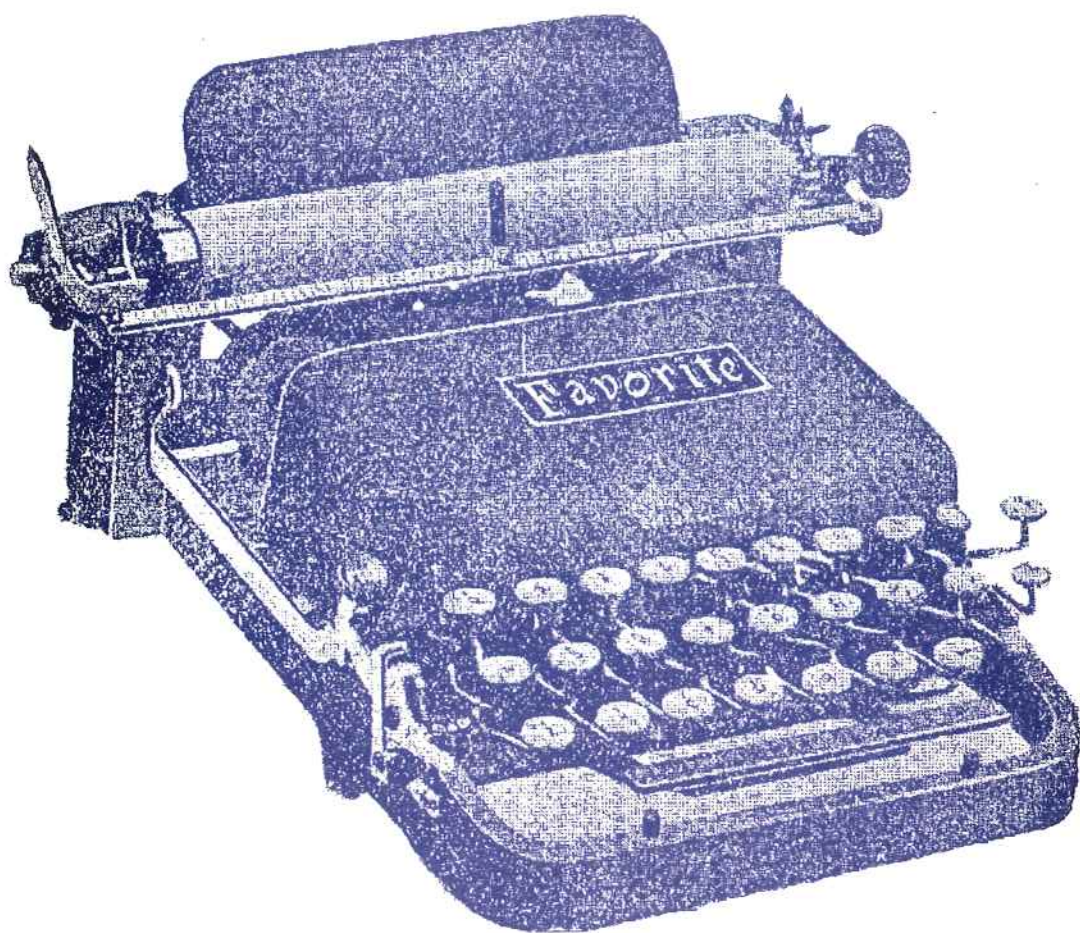
³³J. SLASKI, *Giovanni Maver*, in "Miesięcznik literacki" 1971, nr.8, p.71.

³⁴Lettere molto interessanti riguardanti la letteratura polacca si trovano nelle corrispondenze di Ignacy Chrzanowski (mss. 7208) e Wacław Borowy (mss. 7447) conservate nella Biblioteca Nazionale di Varsavia.

³⁵T.F. Domaradzki, *Modlitwa i poezja w Litani do NMP C. Norwida*, in *Studi in onore cit.*, p.180: "Le lezioni su Norwid grazie alla erudizione di Maver e la presentazione della nostra letteratura sul ricco sfondo comparativo della cultura europea permettevano anche ai Polacchi di capire meglio la poesia di Norwid".

³⁶SLASKI, *Giovanni Maver cit.*, p.75.







I MANOSCRITTI DI PIETRO FANFANI ALLA BIBLIOTECA ANGELICA

CARLA CASETTI BRACH

Il 26 luglio del 1888 Paolino Manciana ¹ scriveva da Roma a Ettore Novelli ² una lunga lettera ³, in cui offriva al Novelli, quale direttore della Biblioteca Angelica, la possibilità di acquistare i manoscritti appartenuti al linguista Pietro Fanfani ⁴. La vicenda si concluse circa un anno dopo. Da una nota manoscritta apposta su uno dei due elenchi dei manoscritti del Fanfani passati all'Angelica si apprende, infatti, che l'acquisto venne fatto in data 25 giugno 1889. La loro registrazione nel registro cronologico d'entrata della Biblioteca Angelica ⁵ avvenne, però, solo nell'agosto del 1890 ⁶.

Il Manciana parla di stampati e manoscritti, soffermandosi su questi ultimi, dal momento che "dei libri stampati, che il Fanfani teneva, non è a parlarne più, perocché l'avidità di ignoranti eredi ne ha procurato la dispersione..." ⁷. In realtà, la biblioteca del Fanfani doveva essersi, almeno in parte, ricostituita, dal momento che nel dicembre del 1888, anno in cui veniva scritta la lettera, a Roma presso la libreria di F. Gozzini e figli ⁸, si vendeva "alla pubblica auzione" la sua biblioteca ⁹. La Biblioteca Angelica acquistò i manoscritti del Fanfani dal libraio Vincenzo Menozzi ¹⁰. Non sappiamo chi per primo acquistò i manoscritti. Senz'altro vi fu un altro compratore, forse anche due, prima che essi arrivassero nelle mani del Menozzi. Infatti

Paolino Manciana dice che i manoscritti "furono venduti e rivenduti tre volte senza che i compratori punto li esaminassero" e prosegue "ora sono in mano di un amico mio Reggiano, che vive in Roma..." ¹¹. Parla poi del valore monetario dei manoscritti, affermando che "l'attuale proprietario dei lodati codici fanfaniani domanda pei medesimi un prezzo molto molto [*sic!*] inferiore al loro reale valore. Vuole per tutt'insieme lire italiane tremila..." ¹². In realtà il prezzo pagato dalla biblioteca fu di lire milleduecento ¹³.

I manoscritti di Pietro Fanfani entrarono dunque a far parte del fondo manoscritto dell'Angelica, ove vennero collocati con numerazione progressiva a partire dal numero 1975 fino al 2118 ¹⁴. In un secondo momento furono collocati i manoscritti Fanfani con segnatura 2302 e 2303. Diversa provenienza hanno soltanto i manoscritti 1976 e 2029 ¹⁵.

Già il Manciana, nella sua lettera, descriveva accuratamente il fondo e affermava che "una metà incirca sono Miscellanee bastantemente voluminose, e contenenti scritture moltissime di varie età e di più autori, in prosa ed in versi. V'ha molte scritture del secolo 14°...Abbondano poi le scritture del cinquecento e del seicento..." ¹⁶. La maggior parte delle miscellanee sono ovviamente, dati gli interessi del Fanfani, di contenuto storico-letterario. Vi

sono poi manoscritti contenenti opere di autori, principalmente di ambiente toscano, sia contemporanei, come Giuseppe Giusti, sia dei secoli passati, in particolar modo del Seicento e del Settecento; di autori classici latini e greci, come Virgilio, Terenzio, Giovenale, Lucrezio, Platone, Euripide, sempre tradotti in volgare; opere storiche, quali l'*Historia delle Famiglie Florentinae* scritta nell'anno 1607 da Pietro Monaldi e le *Historiae florentinae* di Benedetto Varchi in due volumi; tre copie dell'opera di Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato*, parodia burlesca della *Gerusalemme Liberata*; infine, raccolte di statuti. Sono nel complesso manoscritti di studio, interessanti soprattutto per il loro contenuto, testimoni di una cultura in particolar modo toscana che il Fanfani sentiva fondamentale per la crescita culturale dell'intera Italia: sappiamo, infatti, che, nel corso della sua vita, egli non riuscì mai a liberarsi da un certo provincialismo¹⁷.

Il fondo di Pietro Fanfani venne ad arricchire la Biblioteca Angelica pochi anni dopo il passaggio di questa dall'Ordine degli agostiniani allo Stato italiano, avvenuto nel 1873¹⁸. Altre importanti collezioni librerie erano state acquisite in quegli stessi anni: ad esempio, quelle della famiglia Massimo, di Adamo Rossi e del conte Giacomo Manzoni, alle quali per l'appunto, come dice il Narducci, "additur collectio pro historia et philosophia non parvi momenti, scilicet codicum olim Petri Fanfani..."¹⁹.

NOTE

¹⁷ Il nome di Paolino Manciana, benedettino cassinese, compare numerose volte nel registro cronologico d'entrata della Biblioteca Angelica negli anni 1882-1892, tra coloro dai quali venivano acquistati libri. Non risulta che possedesse una libreria, quindi la vendita doveva avvenire direttamente alla biblioteca. Il

Manciana curò anche l'edizione dei *Tredici Sermoni in onore di S. Francesco di Assisi*, stampati a Roma nel 1882. Nel 1894 uscì, poi, presso gli editori L. Roux e C. (Torino-Roma) un *Dialogo dei Casi d'Amore* attribuito dal Manciana a Torquato Tasso. Così inizia la prefazione al testo scritta dagli editori: "Da un povero prete, don Paolino Manciana, abbiamo avuto il manoscritto originale di questo Dialogo... Don Paolino Manciana, che aveva ingegno e coltura non comuni ed era un avido ricercatore di pergamene e di manoscritti, si era innamorato di questo Dialogo e si era persuaso e convinto che dovesse essere di Torquato Tasso...".

¹⁸ Ettore Novelli fu il primo direttore laico della Biblioteca Angelica, incarico che mantenne dal 29 dicembre 1873, giorno della sua nomina, fino al 1898.

Egli era nato a Velletri il 16 novembre 1821 ed era uomo di particolare cultura e ingegno. Morì a Roma il 12 marzo 1900. Cfr. Renato Guidi, *Ettore Novelli Veliterno*, in *L'Araldo*, I, 7-8 (novembre 1961), p. 3; Giovanni Solimine, *Enrico Narducci e le biblioteche nei primi decenni dell'Italia unita*, in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 8 (1994), p. 210.

¹⁹ La lettera è conservata nell'Archivio della Biblioteca Angelica. Cfr. Arch. B.A. B1.2 Acquisti 1888-1890.

¹⁴ Pietro Fanfani nacque il 21 aprile 1815 a Montale, in provincia di Pistoia, da un'agiata famiglia. Alla soglia dei trent'anni cominciò a dedicarsi agli studi letterari e iniziò a scrivere per giornali e riviste. I suoi interessi furono eminentemente di carattere linguistico e filologico. Purista intransigente, avversò le teorie del Manzoni e della Crusca. Fu bibliotecario della Biblioteca Marucelliana di Firenze dal 1859 al 1879, anno della sua morte. Scrisse numerosissime opere di vario genere, ma il suo nome è legato soprattutto alla pubblicazione di vocabolari, tra cui il *Vocabolario della lingua parlata* redatto insieme con Giuseppe Rigutini (Firenze 1875). Cfr. Edoardo Zamarra, *Fanfani Pietro*, in *Diz. Biog. degli Italiani*, 44 (1994), pp. 580-583.

¹⁵ Nell'Archivio della Biblioteca Angelica sono conservati due elenchi dei manoscritti posseduti dal Fanfani, entrambi senza segnatura. Un elenco più breve riporta un numero progressivo da 1 a 145 e accanto la collocazione del manoscritto corrispondente. Su questo foglio, in alto a destra, si legge la seguente nota manoscritta: "Ms. Fanfani venuti nell'Angelica il 25 giugno 1889". Il secondo elenco, compilato dal libraio Vincenzo Menozzi, indica, invece, accanto al numero progressivo da 1 a 145, il contenuto di ogni manoscritto.

¹⁶ I manoscritti entrati in biblioteca sono complessivamente 143,

così come veniva affermato da Paolino Manciana nella sua lettera al Novelli. Vennero registrati a partire dal numero di ingresso 3482 fino al numero 3627. Mancano, dunque, quattro manoscritti corrispondenti ai numeri d'ingresso 3491, 3536, 3575, 3579, mentre fu dato lo stesso numero d'ingresso, 3568, ai manoscritti 2090 e 2094. Il numero 145 indicato negli elenchi, infatti, non è esatto perché mancano i manoscritti corrispondenti ai numeri 10, 55, 76 e 80 degli elenchi, mentre ai numeri 24 e 69 sono segnati complessivamente quattro manoscritti.

⁷ Cfr. Arch. B.A. B1.2 Acquisti 1888-1890, c. 1r.

⁸ La libreria Gozzini si distinse in quegli anni a Roma per le vendite all'asta. Cfr. Flavia Cristiano, *L'antiquariato librario in Italia. Vicende, protagonisti, cataloghi*, Roma, Gela, 1986, p. 34.

⁹ Il catalogo di vendita della biblioteca di Pietro Fanfani si componeva di 2099 numeri. Cfr. Marino Parenti, *Aggiunte al dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani di Carlo Frati*, II, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1959, p. 57. Purtroppo non è stato possibile rintracciare il catalogo. E' stato cercato sia nelle biblioteche romane, sia in quelle fiorentine, ma nessuna risulta possederlo. D'altra parte non sempre questi cataloghi venivano conservati e "Tutti sanno... come tali cataloghi (i cataloghi di antiquariato), anche in considerazione della scarsa attenzione prestata dagli studiosi all'argomento, siano diventati a loro volta libri rari, oggi di difficile reperimento non solo nelle biblioteche pubbliche ma anche negli archivi privati...". Cfr. Luigi Balsamo, *Bibliografia e cataloghi dei librai fra '800 e '900: il contributo di Leo S. Olschki*, Firenze 9-10 maggio 1986, Firenze, Olschki, 1987, p. 67.

¹⁰ Vincenzo Menozzi aveva una libreria antiquaria a Roma, in via Pie' di Marmo 11 nel periodo che va dal 1885 ai primi anni del decennio successivo. Prima di trasferirsi a Roma, era libraio a Firenze.

Cfr. Flavia Cristiano, *Librai e cataloghi antiquari italiani di fine*

Ottocento (1880-1890): appunti per una bibliografia, in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, I (1987), pp. 75, 77-78.

¹¹ Si tratta senz'altro di Vincenzo Menozzi. Cfr. Arch. B.A. B1.2 Acquisti 1888-1890, c. 1r.

¹² Cfr. Arch. B.A. B1.2 Acquisti 1888-1890, c. 2r.

¹³ Questo è il prezzo di acquisto indicato nel registro cronologico d'entrata. Ma nel secondo elenco dei manoscritti Fanfani, già citato in nota, si legge: "Dichiaro io sottoscritto d'aver ricevuto lire Millequattrocento prezzo complessivo e convenuto dei sopradescritti Codici, venduti alla Biblioteca Angelica, delle quali abbi [sic!] lire Cinquecento dal Ministero della Pubbl. Istruzione direttamente, per i Mss. fino al N.52; lire Duecento dal sig. r. Com. Ettore Novelli per i Mss. fino al N.72 e finalmente abbi lire Settecento dallo stesso Bibliotecario per i rimanenti Mss...".

¹⁴ I manoscritti angelicani hanno come segnatura un numero arabo progressivo. Per la descrizione dei manoscritti Fanfani cfr. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia...LVI... [Mss.1801-2190. A cura di Salvatore Vitale]*, Firenze, Olschki, 1934; LXXVI... [Mss.2191-2418. A cura di Salvatore Vitale], Firenze, Olschki, 1948.

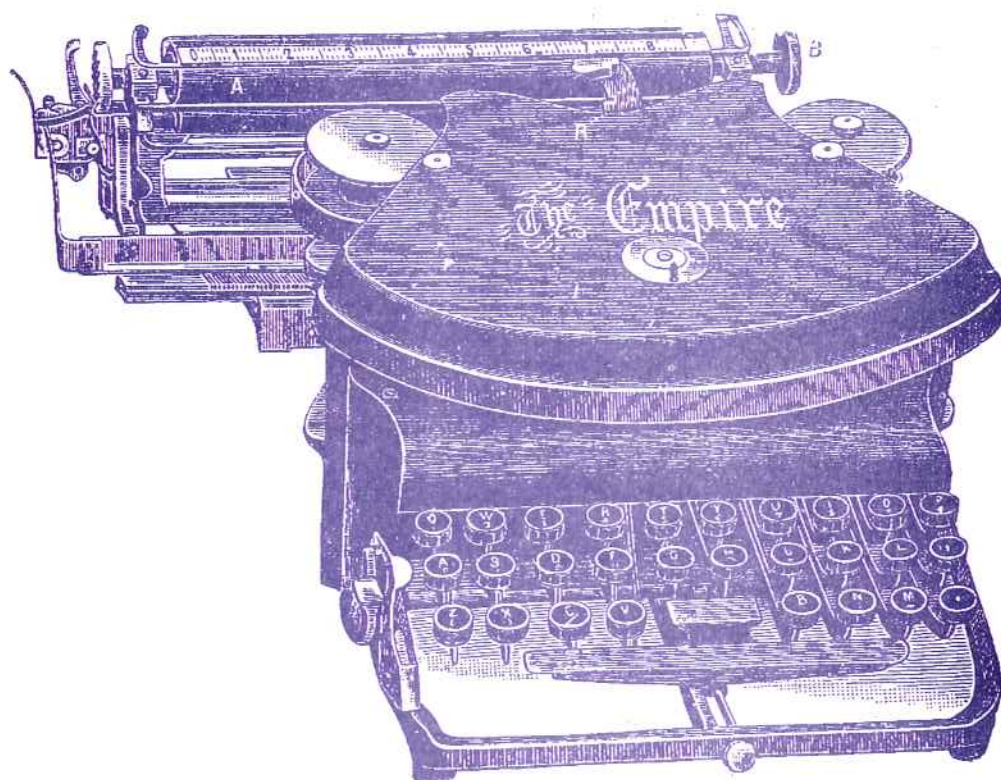
¹⁵ Il primo, infatti, è di provenienza agostiniana, il secondo era già posseduto da un certo Vittorio Tedeschi.

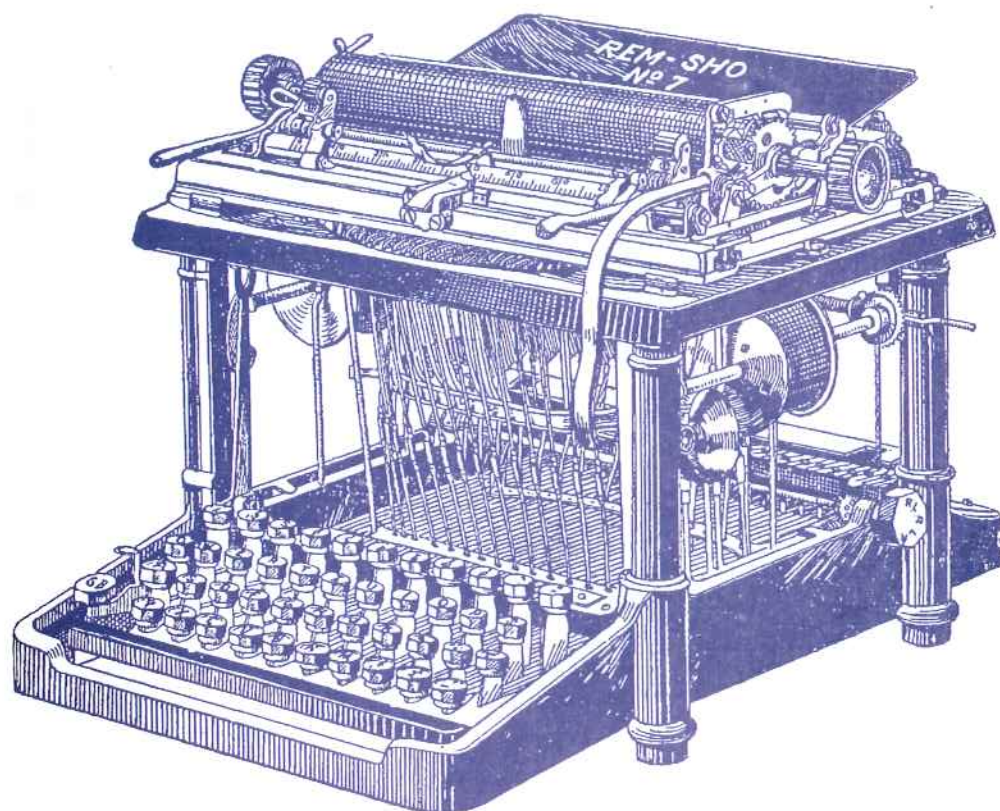
¹⁶ Cfr. Arch. B.A. B1.2 Acquisti 1888-1890, cc.2r-3r.

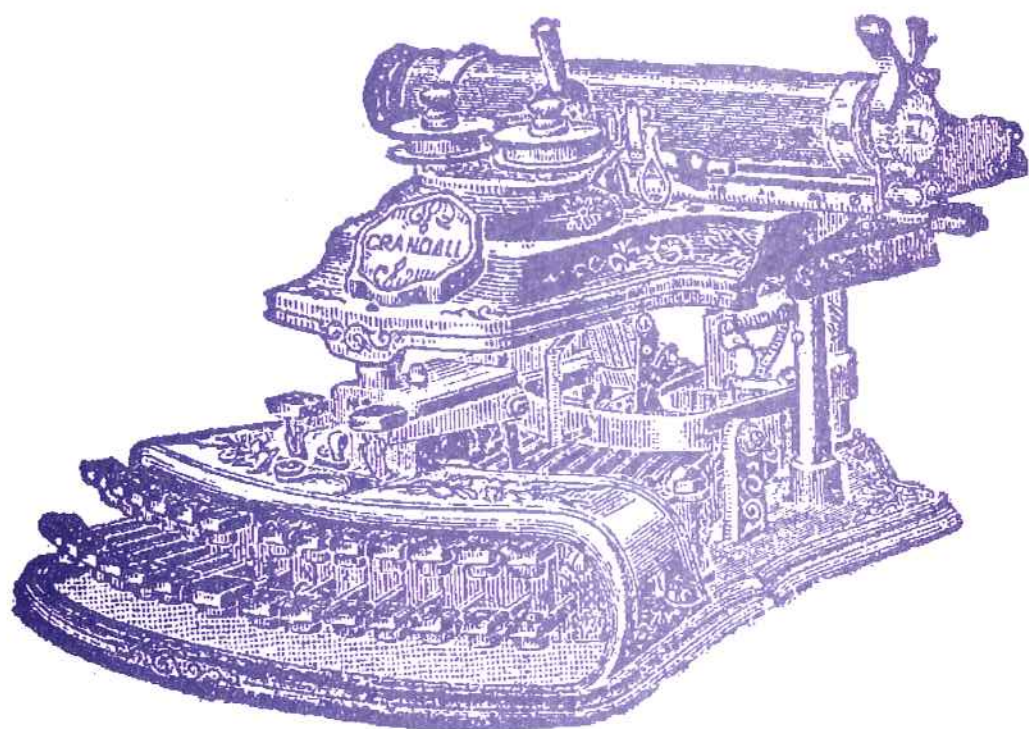
¹⁷ Cfr. Edoardo Zammarra, *Breve profilo di un linguista poligrafo dell'Ottocento: Pietro Fanfani (1815-1879)*, in *Critica letteraria*, 19, 1 (1991), pp.99-131.

¹⁸ Per la storia della Biblioteca Angelica in questi anni cfr. Paola Munafò-Nicoletta Muratore, *La Biblioteca Angelica*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1989, pp. 51-59.

¹⁹ Cfr. Henricus Narducci, *Catalogus codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Angelica...Tomus prior...*, Romae, typis Ludovici Cecchini, 1893, *Monitum*.







LE BIBLIOTECHE COMUNALI DIVENTANO "ISTITUZIONE"

Il 1 marzo 1996 il Consiglio Comunale di Roma ha approvato la trasformazione del Sistema delle Biblioteche Centri Culturali in "Istituzione" avvalendosi delle possibilità offerte dalla legge n. 142 e dello stesso Statuto comunale capitolino che espressamente prevede all'art. 33 la formazione di Istituzioni per la gestione di servizi sociali senza rilevanza imprenditoriale nel settore della cultura, indicando nel contempo come procedere, cioè la predisposizione di un regolamento e di un piano di fattibilità.

A questa importante novità, le cui conseguenze saranno senz'altro di notevole incidenza per tutto il servizio bibliotecario cittadino e forse, in qualità di esempio, anche per molte altre città, si è giunti con un percorso, come si può immaginare, tutt'altro che semplice. Sarà interessante ripercorrere le tappe decisive di tale percorso ricordando innanzitutto che Roma non aveva mai avuto un vero "sistema" bibliotecario municipale, come invece ha sempre avuto per esempio Parigi, la cui Amministrazione non si è mai sognata di decentrare le "funzioni" bibliote-

carie, ma ha solo decentrato le "sedi" in cui i cittadini possono fruirne (così pure Milano, ecc.). Che cosa è accaduto invece a Roma?

Nel 1978 fu istituito il Sistema delle Biblioteche Centri Culturali con un Regolamento che generosamente e sull'onda dell'ideologia partecipativa del tempo, attribuiva grande rilievo allo svolgimento delle attività del "centro culturale", ambigualmente distinto dalla biblioteca stessa, e al coinvolgimento della socialità diffusa sul territorio nella gestione della biblioteca, con un congegno organizzativo ed amministrativo inapplicabile che si è prolungato nel tempo pur non potendo mai funzionare nel modo prescritto. Pensate che per il "comitato di gestione" di una singola biblioteca circoscrizionale erano previsti ben 15 membri (e 30 per il Centro Sistema, un vero parlamentino!), i quali naturalmente non si sono mai potuti riunire tutti quanti in quasi vent'anni di regolamento.

A complicare questa situazione giunse nel 1981 il decentramento amministrativo che affidava la gestione delle biblioteche alle circoscrizioni sganciandole completamente dal coordinamento del Centro Sistema Bibliotecario che

invece era affidato alla Ripartizione X. Le competenze del Centro Sistema in questo modo rimanevano totalmente sulla carta e addio all'informatizzazione, ai servizi unificati, al catalogo unico, al prestito interbibliotecario e via dicendo! Se una qualche parvenza di sistema e se una qualche forma di coordinamento è stata mantenuta lo si deve in buona parte alla volontà dei bibliotecari del Comune, che da tecnici del servizio si rendevano conto della palese incongruenza della situazione.

Ed arriviamo così con molta fatica al 1992, quando, sempre per iniziativa e su sollecitazione dei tecnici bibliotecari interni si costituisce una Commissione per realizzare uno studio di fattibilità, ai fini della gestione del servizio bibliotecario comunale a mezzo di Istituzione.

L'idea di trasformare il servizio bibliotecario municipale in Istituzione era nata già nel 1991 a seguito di un convegno, organizzato dall'AIB e dal Centro Sistema Bibliotecario e svoltosi al Palazzo delle Esposizioni¹. Infatti l'Istituzione, come ente strumentale per eccellenza, nato all'interno di un processo di revisione dell'ordinamento amministrativo dei comuni di tutta Italia per rinnovare le

forme di gestione sulla linea dell'autonomia amministrativa, salvaguardando però le competenze primarie dell'ente proprietario, appariva come una *chance* di straordinaria potenzialità per la situazione del sistema bibliotecario romano, che soffriva di un malinteso senso del decentramento stile anni settanta.

Nell'ambito della prima Commissione, formata da tecnici del Comune, da un rappresentante dell'AIB, il prof. Giovanni Solimine, da un rappresentante dell'ANCI, il dott. Fabrizio Clementi, da un rappresentante della Regione Lazio, viene elaborato uno **studio di fattibilità** composto essenzialmente da due punti: un'analisi dell'esistente relativamente a efficienza amministrativa, costi, modalità di erogazione dei servizi, organizzazione del personale ed un indice ragionato in vista di un capitolato di appalto per la realizzazione da parte di esterni del **piano di fattibilità** vero e proprio.

Il lavoro della Commissione è stato approfondito perché si è trattato di raccogliere dati e informazioni nella giungla amministrativa delle diverse competenze delle varie ripartizioni del Comune, nonché delle 20 circoscrizioni.

Come si può facilmente arguire nessuna società esterna avrebbe potuto svolgerlo senza una spesa per l'amministrazione di notevole entità.

Nel 1993 negli indirizzi generali della nuova Giunta (1993-1997) viene inserita l'Istituzione come forma gestionale per il Sistema delle Biblioteche-Centri culturali, riconoscendo così in pieno la validità e l'impegno dello studio messo a punto dalla Commissione.

Nel 1994 a fronte del lavoro già compiuto dalla prima Commissione, l'Amministrazione Comunale non reputa necessario affidare un incarico ad una società specializzata e nomina una seconda Commissione, reiterando i nominativi della prima, con l'aggiunta di un rappresentante del Gabinetto del Sindaco e di uno della Ragioneria Generale, perché concluda l'itinerario, completandolo con la realizzazione del Piano di fattibilità e del Regolamento.

Alla seconda Commissione vengono dati termini di tempo strettissimi: nominata nel maggio, a fine ottobre conclude i propri lavori esibendo questa sequenza di atti:

- Relazione finale sul progetto di trasformazione;

- Regolamento per il funzionamento e la gestione;
- Piano di fattibilità con le previsioni sul fabbisogno del servizio e sui costi;
- Dossier descrittivo del Sistema Bibliotecario;
- Rilevazione dei carichi di lavoro;
- Formazione e qualificazione del personale;
- Elenco dettagliato delle sedi.

Nella relazione finale l'Istituzione viene indicata come la forma gestionale più idonea a realizzare le finalità del Sistema quali la diffusione dell'informazione scritta e audiovisiva e la promozione della pubblica lettura; l'impegno per la crescita culturale di tutta la comunità urbana e metropolitana, valorizzando la pluralità delle diverse etnie e culture; la diffusione della conoscenza della storia, delle tradizioni e dell'ambiente locale. L'Istituzione potrà realizzare queste finalità utilizzando procedure più efficaci di quelle della forma gestionale precedente (il decentramento amministrativo) definendo una programmazione integrata, coordinando i servizi presenti sul territorio (attualmente 27 biblioteche), gestendo la formazione e l'aggiornamento del

personale, ottimizzando le risorse.

Si pensi che la sola rilevazione dei carichi di lavoro è stata un'impresa di non poco conto. Se ne è parlato nella relazione di Maurizio Caminito, dirigente del Centro Sistema Bibliotecario, al XL Congresso Nazionale dell'AIB, che trattava proprio del tema "Biblioteche e servizi: misurazione e valutazioni"².

Nel maggio del 1995 è stato così approvata dalla Giunta Comunale, a partire dalle risultanze della seconda Commissione, la costituzione dell'Istituzione denominata "Sistema delle Biblioteche-Centri culturali", la quale godrà di autonomia amministrativa, finanziaria e gestionale, informando l'attività a criteri di efficacia, efficienza ed economicità, con l'obbligo del pareggio di bilancio, da perseguire attraverso l'equilibrio dei costi e dei ricavi (le entrate ovviamente sono fornite dal Comune stesso poiché il servizio è gratuito). Il Comune rimane proprietario sia delle sedi sia di tutte le attrezzature e del materiale, il tutto però viene conferito in uso all'Istituzione; come pure rimane lo status di dipendente comunale per il personale assegnato all'Istituzione.

Ma l'avventura non finisce qui. Se non è stato facile arrivare a produrre tutta la documentazione necessaria per il passaggio ad Istituzione, anche il cammino "politico" della nuova Istituzione è stato seguito con cura: il dibattito negli ultimi mesi, precedenti la deliberazione in Consiglio Comunale, è stato acceso, anche se, bisogna ammetterlo, sempre costruttivo.

Il 4 dicembre del 1995, precedentemente alla discussione in Consiglio Comunale per la definitiva approvazione, si è svolto un Convegno nella Sala Dell'Ercole, in Campidoglio, il quale ha rappresentato il punto culminante del dibattito, coordinato dalla VI Commissione Consiliare, adoperatasi, con il sostegno dell'Assessore Borgna, per far giungere a buon esito l'iter politico e amministrativo della nuova istituzione: infatti a questa data sono pervenuti i pareri delle circoscrizioni, per le quali accettare tale trasformazione è stato un atto di responsabilità e di coscienza civile non del tutto scontato.

Nell'ambito del Convegno, l'Assessore alle Politiche Culturali Gianni Borgna, il Capo di Gabinetto del Sindaco, Pietro Barrera ed il Presidente della Commissio-

ne Cultura del Consiglio Comunale, Dario Esposito hanno evidenziato che la trasformazione del sistema bibliotecario comunale in Istituzione, approvato dalla Giunta in ottobre, avviene all'interno di un processo più generale d'innovazione dei servizi pubblici dell'Ente Locale. I progetti in cantiere, infatti, riguardano non solo le biblioteche comunali, ma anche il Palazzo delle Esposizioni, gli asili nido, lo zoo comunale solo per restare nell'ambito dei servizi culturali, educativi e didattico-scientifici. Con tutti questi cambiamenti si otterrà un vero Dipartimento Cultura assai lontano dal tradizionale concetto di Ripartizione, termine che di per se stesso rimanda ad un vecchio concetto di burocrazia. Alle biblioteche è stato più volte riconosciuto un ruolo di pungolo attraverso il progetto di riforma delle biblioteche su tutto il comparto cultura. Le conseguenze sul decentramento amministrativo di un riaccorpamento centralizzato delle deleghe riguardanti la gestione del servizio bibliotecario è stato il tema più vivacemente dibattuto dalle circoscrizioni presenti. A questo proposito è emerso un emendamento al Regolamento accolto dalla Commissione Cultura:

l'Assemblea di coordinamento territoriale, già prevista per riunire i presidenti delle circoscrizioni, con un ruolo consultivo in tema di elaborazione del piano, del programma, del bilancio previsionale annuale e della relazione annuale sull'attività svolta dall'Istituzione, avrà la possibilità di stipulare annualmente una "Convenzione di servizio" tra l'Istituzione stessa e ciascuna circoscrizione per esigenze specifiche.

Attraverso l'intervento dell'ANCI, si è posto un maggiore accento sul ruolo e sui diritti dell'utenza. Infine Lorenzo Baldacchini, direttore dell'Istituzione Biblioteca Malatestiana di Cesena (unica altra Istituzione riguardante le biblioteche già funzionante) ha consigliato di giungere ad una composizione del Consiglio d'amministrazione dell'Istituzione che non sia puramente "di rappresentanza culturale", ma che dia risalto anche al *management*.

Con alcuni ritocchi ed emendamenti, riguardanti tre punti quali le modalità del Consiglio comunale di verifica dei risultati, le modalità di partecipazione dell'utenza, le modalità d'intervento delle circoscrizioni nella programmazione delle attività dell'Istituzione, si è finalmente pervenuti alla deli-

berazione del Consiglio Comunale del 1 marzo 1996, che segnerà una svolta nella storia delle biblioteche pubbliche a Roma.

Stefania Fabri *

* Stefania Fabri è bibliotecaria del Comune di Roma (presso Mediateca della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea) e ha fatto parte delle due commissioni che hanno preparato la trasformazione in istituzione delle biblioteche romane.

NOTE

¹ Gli atti del convegno: *I servizi bibliotecari a Roma e la riforma delle autonomie locali*, a cura di F. Stacchetti e L. Tarantello, Roma, [s.e.], 1992.

² M. Caminito *Metodologie ed esperienze di rilevazione dei carichi di lavoro nel sistema bibliotecario del Comune di Roma*, cit., a cura di M.T. Natale, Roma, AIB, 1995.



LUCI OMBRE E CHIAROSCURI DEL NUOVO REGOLAMENTO

Pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale* n.233 del 5 ottobre 1995, è entrato in vigore lo scorso 5 novembre il D.P.R. 5 luglio 1995, n.417, contenente il "*Regolamento recante norme sulle biblioteche pubbliche statali*".

Si tratta del sesto regolamento per le biblioteche statali emanato dopo l'Unità d'Italia e segue di circa trenta anni il precedente, fino ad oggi in vigore, risalente al 1967. Un periodo di tempo quindi relativamente breve, in specie se rapportato ai sessanta anni trascorsi fra i due precedenti regolamenti, ma che ha visto realizzarsi modificazioni così profonde e radicali nel mondo delle biblioteche da rendere assolutamente necessaria una revisione anche delle norme che ne regolavano il funzionamento, non più in grado di rispondere alle mutate esigenze di istituti che non si riconoscevano più in un modello ormai superato e di un pubblico ampiamente diverso da quello per il quale quelle regole erano state prodotte.

Fin dal 1989, perciò, l'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti culturali del Ministero per i Beni Culturali aveva avviato un lavoro

di revisione e riscrittura del regolamento.

Quattro essenzialmente le esigenze alle quali il nuovo testo avrebbe dovuto fornire una risposta:

- una necessaria riconsiderazione di compiti e funzioni delle biblioteche statali, anche alla luce di quel processo di cooperazione con altri istituti avviato dal Servizio bibliotecario nazionale che, per la prima volta in Italia, consentiva di ragionare in termini di *Sistema bibliotecario integrato*;
- una diversa impostazione del rapporto fra cittadino e biblioteca, fondato su criteri di "efficienza" ed "efficacia" dei servizi offerti e non più, come invece avveniva nella legislazione precedente, sul concetto di "concessione" dell'Amministrazione al cittadino;
- un indifferibile adeguamento delle norme di gestione ed amministrazione delle biblioteche all'ormai generalizzato utilizzo delle nuove tecnologie, consentendo la sostituzione dei tradizionali registri, modulari e schedari cartacei con gli stampati prodotti dall'elaboratore;
- un'opportuna integrazione di quanto già previsto dal regolamento con tutta una serie di norme che negli ultimi anni avevano

progressivamente interessato le biblioteche statali, il mondo dell'editoria e dell'informazione e l'intera Pubblica Amministrazione.

Concluso dopo sei anni il lungo iter necessario per giungere alla sua definitiva approvazione, oggi possiamo finalmente disporre del nuovo testo. Ma quali sono, seppur sommariamente, le principali novità di questo regolamento, quali i suoi limiti, fino a che punto gli obiettivi prima ricordati possono dirsi conseguiti?

Diciamo subito che nel complesso il regolamento, pur come vedremo con alcune notevoli limitazioni ed incongruenze, rappresenta in ogni caso un indubbio passo avanti nell'ambito della legislazione sulle biblioteche statali. Molto più snello del precedente, dai suoi 65 articoli emerge infatti un' "idea di biblioteca" certamente molto diversa da quella alla quale ci aveva finora abituato il D.P.R. n.1501/1967.

Fin dai primi articoli, rompendo quella sorta di isolamento che pareva trapeolare da molte delle disposizioni del precedente regolamento, viene così affermata la complementarietà delle biblioteche statali con gli altri istituti bibliotecari, chiarendo che «i com-

piti di cui al comma precedente sono svolti anche in cooperazione con altre biblioteche e istituzioni, al fine di realizzare un servizio bibliotecario integrato» (art. 2, 2° co.) e che (art. 27, 1° co.) «il calendario e l'orario di apertura al pubblico della biblioteca devono essere coordinati con quelli degli altri istituti bibliotecari cittadini» (e non, come disponeva l'art. 44, 4° co., del precedente regolamento, con le sole altre biblioteche statali).

Sostanzialmente mutati anche il modo di intendere il rapporto fra istituzione ed utenti e l'individuazione delle attività che ciascuna biblioteca deve svolgere. Compito delle statali è infatti, fra l'altro, «...fornire informazioni bibliografiche e assicurare la circolazione dei documenti» (art. 2, 1° co., lett. d) e «Allo scopo di agevolare gli utenti, ogni biblioteca deve predisporre una guida che informi sui fondi librari e documentari posseduti, sui servizi forniti e sulle norme che ne regolamentano l'uso» (art. 34, 1° co.). «Ciascuna biblioteca», inoltre, «deve assicurare un servizio di assistenza al pubblico e di informazioni bibliografiche» (art. 34, 2° co.), «La riproduzione dei documenti posseduti dalla biblioteca è

un servizio erogato...» (art. 45, 1° co.), «Il prestito è *un servizio* mediante il quale si realizza la disponibilità dei documenti...» (art. 50, 1° co.) «...mediante: a) prestito del documento originale, quando è possibile; b) prestito della riproduzione, se posseduta dalla biblioteca; c) fornitura, in alternativa, di una riproduzione eseguita su richiesta e a spese dell'utente» (art. 50, 2° co.) ed infine «Il prestito diretto si effettua *a favore di...*» (art. 51, 1° co.), con un'insistenza sul concetto della biblioteca come ente erogatore di servizi del tutto assente dal precedente regolamento e certamente indicativa della volontà di attenuarne il carattere "museale" a favore di una diversa visione dei suoi compiti e funzioni, ma che rischia, se non opportunamente interpretata, di porre eccessivamente in ombra altri ed ugualmente importanti doveri delle biblioteche statali, quali quello della conservazione e della valorizzazione del materiale posseduto e della produzione di strumenti bibliografici.

Costante appare anche lo sforzo di adeguare le nuove norme alle moderne tecnologie ormai in uso in tutte le biblioteche. Ai termini "volume" e "libro" vengono così sistematicamente sostituiti quelli

di "materiale documentario" e "documento" (artt. 4, 5, 6, 10, ecc.), in modo da potervi ricomprendere, a prescindere dal supporto su cui si trova, qualsiasi unità possa entrare a far parte del patrimonio della biblioteca. Per ogni registro, inventario, schedario o bollettario il cui uso sia prescritto nel regolamento è espressamente previsto che, «Ove i servizi della biblioteca siano in tutto o in parte automatizzati, le funzioni...sono assicurate dall'elaboratore» (artt. 7, 8, 13, 15, 16, ecc.) ed in ogni caso «Laddove non specificamente indicato nei singoli articoli..., la modulistica e i registri obbligatori di cui al presente regolamento si intendono formalmente sostituiti dalle registrazioni in memoria o dagli stampati prodotti dall'elaboratore...» (art. 62, 2° co.); sono inoltre stabilite (art. 63) le necessarie norme per la tutela dei dati automatizzati ed infine «Ove i servizi della biblioteca siano in tutto o in parte automatizzati, le funzioni dei cataloghi...sono assicurate dall'elaboratore» (art. 10, ult. co.).

Tutto positivo, dunque, il giudizio su questo nuovo regolamento? Assolutamente no, ed anche se nel complesso il nuovo testo presenta alcuni pregi e notevoli

aspetti positivi, numerosi sono anche i limiti e le contraddizioni che rischiano di ridurne fortemente la portata innovativa.

Ben lungi dal giungere alla individuazione dei compiti delle due Biblioteche Nazionali Centrali e dell'Istituto per il Catalogo Unico, secondo quanto previsto, e mai realizzato, dall'art. 15 del D.P.R. n. 805/1975 ed ancora una volta rinviato, a quanto ci consta, ad un futuro decreto ministeriale, il nuovo regolamento, ad esempio, rinunciando ad ogni definizione che vada al di là delle pure enunciazioni di carattere generale contenute nell'art. 2, non fornisce alcuna indicazione sulle specifiche competenze delle diverse tipologie di biblioteche statali, che addirittura all'art. 1 vengono elencate in puro ordine geografico, quasi che l'unica differenza esistente fra la Mediceo-Laurenziana di Firenze e, ad esempio, la Biblioteca Isontina di Gorizia risiedesse nella regione di appartenenza.

Il lodevole sforzo di semplificazione presente in quasi tutto il testo, sembra inoltre scomparire di colpo quando si affrontano aspetti specifici del servizio. E' il caso dell'art. 37, interamente dedicato alla consultazione del materiale

manoscritto e di pregio, che definisce fin nei minimi particolari le modalità di fruizione di tali documenti, prescrivendo con puntigliosità una lunga serie di adempimenti che, forse, avrebbero potuto essere lasciati, così come avveniva nel precedente regolamento (art.60), alla discrezione dei singoli istituti.

Non del tutto completi e soddisfacenti appaiono inoltre i necessari richiami ad altre norme legislative. Così, se gli artt. 19, 20 e 21 del regolamento trovano sicuramente il loro fondamento in quanto disposto dal D. legisl.vo n.29/1993 e mirano a garantire il necessario monitoraggio della gestione delle risorse finanziarie, stupisce che non si sia ritenuto necessario un richiamo a quanto disposto dall'art.12 dello stesso decreto, prevedendo in ogni biblioteca l'istituzione di un Ufficio relazioni con il pubblico. Allo stesso modo, mentre all'art.45, 2° co., in tema di autorizzazione alla riproduzione viene correttamente richiamata la vigente legislazione sul diritto d'autore, il terzo comma del successivo art.47 sembra dimenticare tale esigenza, preoccupandosi del rispetto della sola "legge Ronchey". Gli stessi richiami a tale norma, talmente presenti

in tutto il testo da aver suscitato qualche perplessità ed accuse di un eccessivo "mercantilismo" del regolamento, appaiono spesso esclusivamente "meccanici" e certamente non in grado di fornire quei necessari chiarimenti che, ad oltre due anni dall'entrata in vigore della normativa sui servizi aggiuntivi, ci si sarebbe forse potuti aspettare dal nuovo regolamento.

Approssimativa, ridondante, talvolta persino errata infine la modulistica pubblicata in appendice al nuovo regolamento, il cui unico pregio sembra al momento essere quello di dover essere stampata, nei casi in cui sia prevista la compilazione in più copie da parte dell'utente, su moduli autoriscaldanti (art.62, 3° co.), ma che a quanto ci risulta, anche a seguito delle numerose critiche suscitate alla sua apparizione, è stata immediatamente sottoposta ad un profondo lavoro di revisione i cui risultati dovrebbero sostanzialmente migliorarne aspetto e funzionalità.

Come deve essere giudicato, dunque, questo nuovo regolamento? Rappresenta in effetti l'occasione da molti attesa per consentire alle biblioteche statali di fornire un nuovo servizio ai propri utenti o

costituisce solamente un *restyling*, opportuno, certamente, ma non risolutivo?

Una risposta a tutte queste domande si potrà avere solo fra alcuni mesi, quando cioè tutte le 35 biblioteche statali e le 11 biblioteche annesse ai monumenti nazionali avranno predisposto propri regolamenti interni e questi saranno stati approvati dal Ministero. Una delle principali, e più sostanziali, novità contenute nel nuovo regolamento è costituita infatti dall'art.26, che prevede che entro un anno dall'entrata in vigore del D.P.R. n.417/1995 «...ogni biblioteca pubblica statale deve predisporre il proprio regolamento interno...». In esso dovranno essere definiti calendario ed orario di apertura al pubblico (art.26, 2° co.), modalità di svolgimento delle operazioni di apertura e chiusura della biblioteca (art.30, 2° co.), limite di età per l'ammissione e modalità di accesso (art.31), norme di comportamento (art.32), modalità di accesso alle sale di consultazione (art.33, 2° co.), numero di documenti che possono essere forniti contemporaneamente in lettura (art.36, 2° co.), modalità di consultazione del materiale manoscritto, raro e di pregio (art.37, 2° co.), modalità del de-

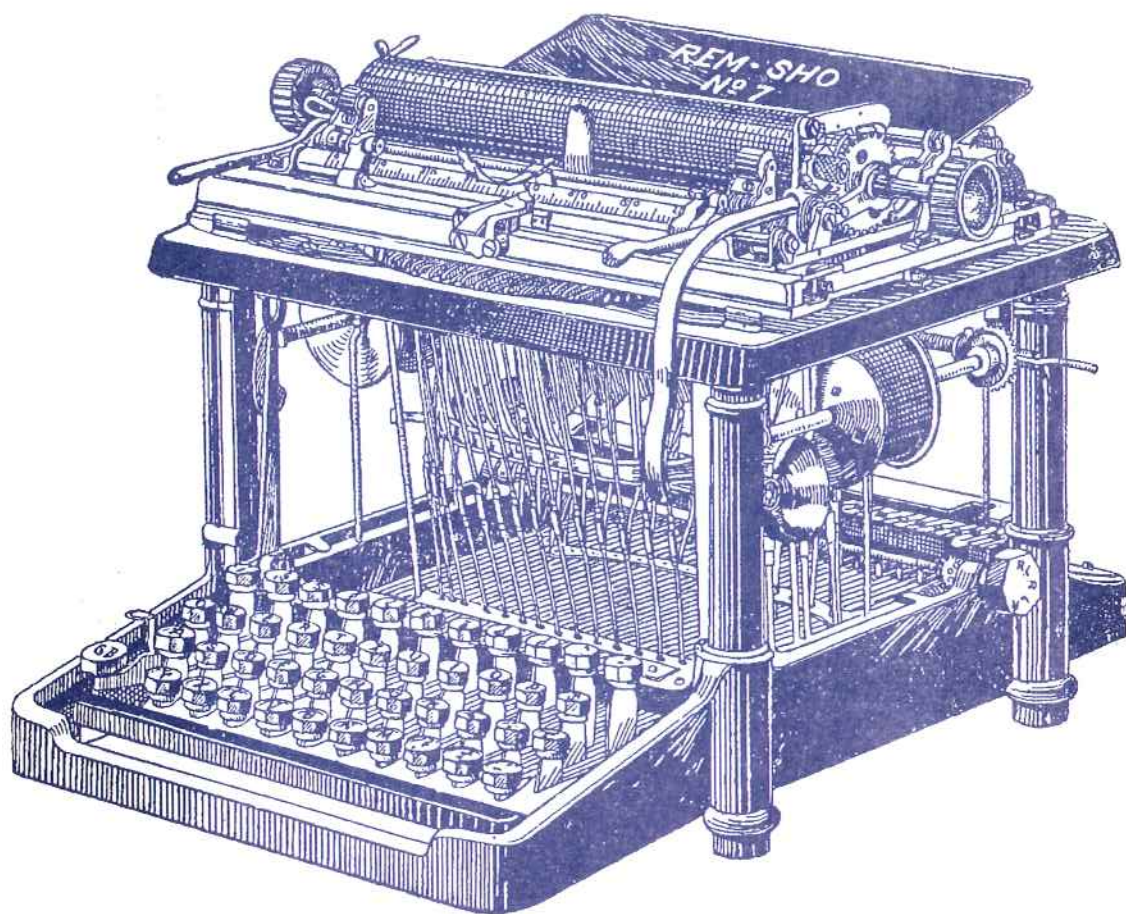
posito (art.40, 3° co.), sanzioni (art.41, 1° co.), modalità del servizio di prestito (artt. 50, 2° co., e 51, 3° co.), tempi e modalità della revisione delle registrazioni connesse al servizio di prestito (art.57, 6° co.). Come si vede, viene in sostanza demandata alle singole biblioteche l'intera «disciplina dei servizi al pubblico e le disposizioni idonee ad assicurare un corretto funzionamento della biblioteca» (art.26, 2° co.), realizzando un opportuno processo di *deregulation* e trasferendo, come è giusto, ai singoli istituti, in base alle caratteristiche dei propri fondi ed alle

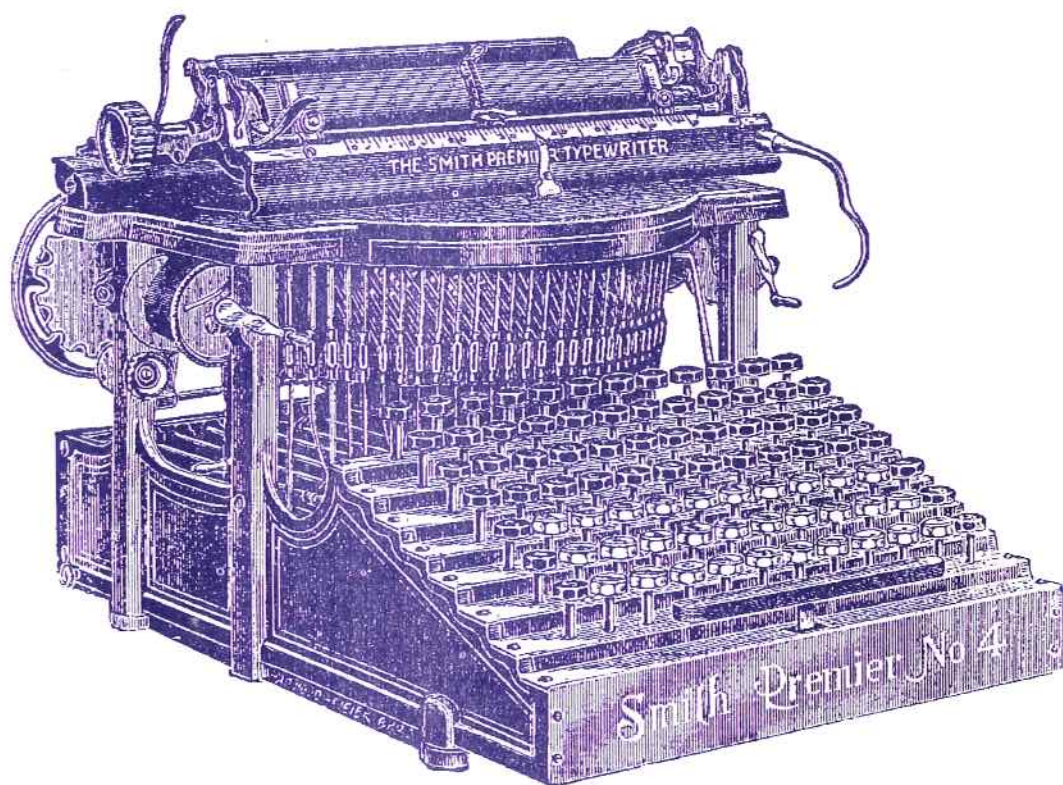
diverse situazioni in cui essi si trovano ad operare, il compito di definire nei dettagli le modalità con cui erogare i propri servizi.

Proprio per questo motivo, tuttavia, e per evitare che consuetudine, pigrizia, timore del nuovo spingano molti istituti a riproporre nei propri regolamenti interni quelle stesse norme fino ad oggi previste dal D.P.R. n.1501/1967, vanificando così quanto di innovativo è contenuto nel nuovo regolamento generale, appare necessaria un'attenta opera di riflessione e proposta, da parte di quanti, a diverso titolo, AIB, Uffi-

cio Centrale per i Beni Librari, bibliotecari interessati al problema, ritengono questo momento essenziale per delineare un nuovo modo di intendere il servizio all'interno delle biblioteche statali, affinché i diversi regolamenti interni, pur nel quadro di una normativa generale comune, esaltino le specificità di ogni singolo istituto, consentendo quella reale integrazione fra i servizi, che rappresenta l'unico strumento possibile per giungere alla completa attuazione di quel sistema bibliotecario integrato richiamato dall'art.2 del nuovo regolamento.

Luca Bellingeri





UNA RIVISTA FIORENTINA
DEL 1914: "LA FORCA"

Tra le piccole riviste di impronta 'lacerbiana' sorte in Italia nel periodo immediatamente precedente alla prima guerra mondiale è per lo più sfuggito all'attenzione degli studiosi il periodico quindicinale "La forca", fondato dallo scrittore Persio Falchi, di cui la Biblioteca Nazionale di Roma ha di recente acquistato la collezione quasi completa. Sola eccezione fra gli studiosi delle riviste italiane novecentesche è stata, ovviamente, quella di Augusto Hermet, che ne *La ventura delle riviste* cita "La forca", accanto a "Quartiere latino" e a "Pick-wick", fra le riviste dalla breve vita spuntate attorno a "Lacerba". La scheda dedicata alla rivista ne *I periodici fiorentini* del Righini la registra come un periodico pubblicato tra il 15 gennaio 1914 e il 1° settembre dello stesso anno: in tutto quindici numeri, dei quali alla collezione acquistata dalla Nazionale mancano i nn. 4, 7, 9 e 13. Come gerente responsabile della rivista figurava Guido Pogni, che avrebbe esercitato la stessa funzione sia in "Lacerba", dal primo numero fino al n. 21 del secondo anno (1 ottobre 1914), sia in "Quartiere latino". In effetti la ri-

vista fondata da Falchi ricorda "Lacerba" anche nell'impostazione grafica e senza dubbio va collocata interamente all'interno dell'area di influenza lacerbiana, anche se fin dall'inizio i 'forcaioli' si sforzano, soprattutto attraverso un'aspra e per lo più alquanto rozza polemica antifuturista, di darsi una peculiare fisionomia.

L'obiettivo polemico costante, e persino ossessivo, della rivista è il futurismo, in modo particolare il futurismo marinettiano: fin dall'autopresentazione con cui si apre il primo numero i forcaioli dichiarano di non volere «esser confusi fra i caudatari del piccolo borghese F.T. Marinetti». Rispetto alla versione marinettiana del futurismo essi vogliono rivendicare una modernità che non rinneghi le radici nazionali e regionali; da qui la grande ammirazione rivolta soprattutto a Papini: «Ma siamo Italiani e toscani soprattutto; toscani moderni figli legittimi della nostra bellissima regione; tanto toscani che sentiamo il bisogno di esultare, perché tre nostri conterranei d'ingegno, il Papini, il Soffici, il Palazzeschi sono riusciti perfino a dare un contenuto interessante a quel sacco d'imbecillaggini che era il futurismo del Marinetti e del Segretario della Camera di

Commercio Buzzi dott. cav. Paolo, professore di dediche e d'inchini». Il 'papinismo' dei forcaioli è evidentissimo: d'altra parte Persio Falchi, il fondatore della rivista, per le sue velleità di narratore fantastico - nel '14 aveva pubblicato una raccolta di racconti intitolata *Le novelle del demonio* - era stato giudicato da Boine, nei suoi *Plausi e botte*, quasi una controfigura di Papini, che dal maestro aveva preso «i rimasugli ed i rifiuti dei suoi cassetti».

Anche l'atteggiamento, volutamente becero e aggressivo de "La forca" è certamente di derivazione papiniana: è sufficiente pensare al Papini 'teppista' del discorso contro Roma e contro Benedetto Croce. Ovviamente, in tale disposizione culturale, o meglio nel caso de "La forca" sottoculturale, sono facilmente riconoscibili influssi di derivazione stirneriana, feuerbachiana e nietzschiana. Sul terreno politico, allora, i 'forcaioli' assumono un atteggiamento ultraindividualista e anarchico, violentemente critico verso gli odiati, ma in realtà ammirati e imitati, futuristi. Nel secondo numero della rivista l'articolo di apertura, firmato da Giacomo Vannucci, è diretto proprio contro il manifesto politico futurista

del '13, che, a giudizio dell'autore, «potrebbe essere sottoscritto dall'imperatore di Germania, dal ministro Giolitti e da qualunque altro passatista governativo, regio, conservatore»: «Il futurista -il sovrumano dominatore delle folle, il massacratore dei cervelli filistei, il trionfatore della violenza- è venuto a patti col vile, fetido borghese, con l'imbecille cittadino, col panciuto passatista».

Senza dubbio le critiche rivolte da "La forza" al futurismo marinettiano anticipano a volte alcuni dei punti nodali di quella che sarebbe poi stata la polemica lacerbiana contro il marinettismo, polemica che avrebbe trovato la sua piena espressione nell'articolo *Futurismo e marinettismo*, firmato da Palazzeschi, Papini e Soffici e pubblicato in "Lacerba" il 14 febbraio del 1915. In particolare ad un influsso del Lucini di *Come ho sorpassato il futurismo* può essere ricondotta la critica del futurismo marinettiano come nuova retorica contenuta nell'articolo di Mario D'Orio *Poesia futurista e "parole in libertà"*, uscito nel terzo numero de "La forza": con un giudizio che si ritrova di frequente nella "Voce" e che si troverà anche in "Lacerba" e poi nelle pagine del libro di Flora *Dal romanticismo al futurismo*, qui

il futurismo paroliberista è considerato come retorica e come "teorismo": «La nuovissima scuola attraversa il suo periodo polemico ed è ammalata di tabe teorica»; ed ancora: «mia personale impressione è che, se retorica vuol dire artificio, a furia d'ossessione demolitrice della retorica tradizionale (e su questo punto siamo perfettamente d'accordo) si venga alla creazione di una retorica futurista».

D'altra parte, i lacerbiani assumono verso "La forza", così confusa e velleitaria, un atteggiamento decisamente negativo: nel numero del 1° febbraio 1914 di "Lacerba" compare una breve nota in cui la neonata rivistina di Persio Falchi è fatta oggetto di una secca svalutazione ed è salvata soltanto per il contributo di Bino Binazzi. Da qui, allora, una nuova polemica 'forcaiola', questa volta diretta proprio contro la rivista-modello "Lacerba" e in parte anche verso l'amato Papini, criticato per altro con argomenti letteralmente papiniani: «Se vi combattiamo gli è perché vogliamo sul serio il rinnovamento dell'arte e del pensiero e non quello delle costruzioni tipografiche soltanto».

A Papini e al suo cedimento al futurismo è dedicato l'articolo di

apertura del n.4 della rivista, *La tragedia di un futurista*, firmato da Falchi: «Giovanni Papini s'è sentito incapace di continuare solo la tragedia del proprio io, ha sperato che il futurismo lo trascinasse per forza d'inerzia verso i misteri nascosti incontro ai quali solo non aveva più il coraggio d'andare». Caduto il punto di riferimento rappresentato da Papini, allora, i 'forcaioli' rivolgono tutta la loro ammirazione verso un altro personaggio circondato da un'aura mitica, Gian Pietro Lucini: «Lucini, solo e in disparte come una formidabile figura, -scrive Enrico Cardile in una lettera a Falchi pubblicata nel n.11 de "La forza"- perpetua per suo conto la bella tendenza, degenerata altrove coi recentissimi collaboratori di *Lacerba* fiorentina. Il nostro futurismo, che poggia sempre il magnifico edificio sulle basi granitiche del *Verso libero*, non ha perciò nulla di comune con le più recenti cangiullerie o iannellate delle parole in libertà». Successivamente, nel n.14 della rivista, Persio Falchi proclamerà: «Gian Pietro Lucini è lo scrittore più grande dei nostri giorni». Lucini stesso, ormai sul finire della vita, invia a Falchi una lettera, datata 12 maggio 1914 e pubblicata nel penultimo numero della ri-

vista, in cui elogia l'antifuturismo dei forcaioli -«Vi è dunque qualcuno ancora che riconosce primo dovere nostro non tradire col carattere fondamentale della nostra Italia, col non abbandonarsi ai deliri di questi arrivisti[...]»- e si propone come «un altro delli arciforcajuoli di turno e questa volta *lombardo*».

La proposta di collaborazione di Lucini non ha però seguito: lo scrittore muore il 14 luglio del 1914. Nel settembre dello stesso anno esce l'ultimo numero, il 15, della rivistina di Falchi: ad esso fa in tempo a collaborare il giovanissimo Malaparte, che si firma ancora Kurt Suckert e che è già un fer-

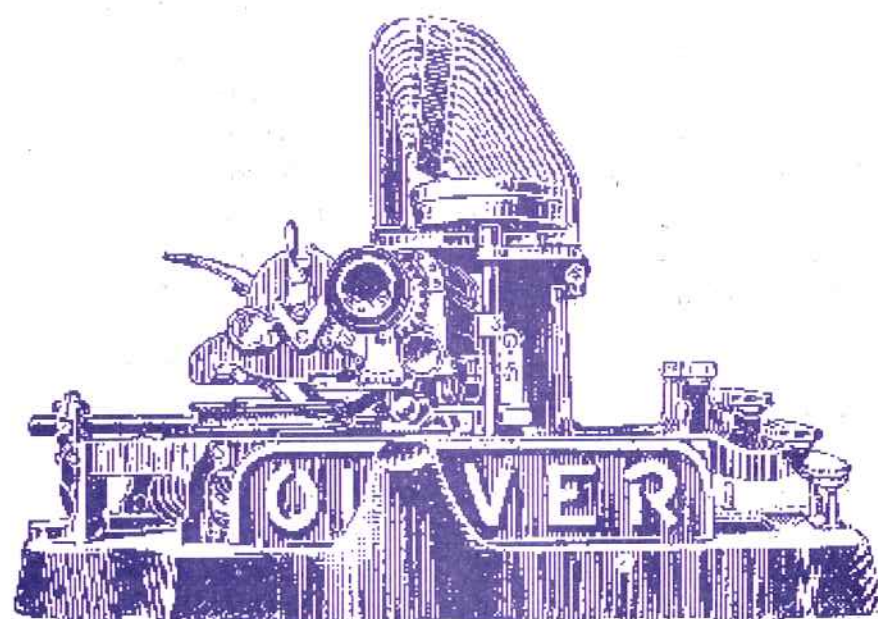
vente nazionalista.

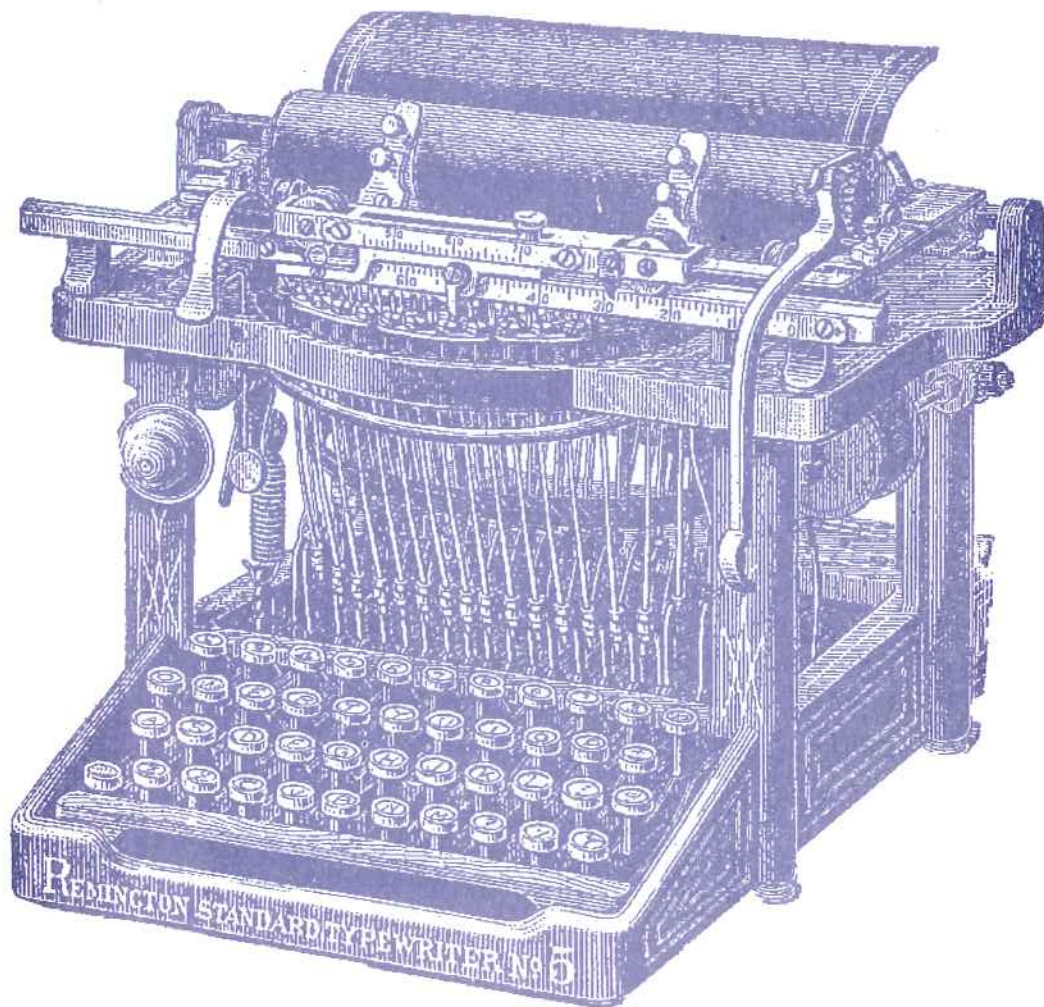
La prima pagina del penultimo numero, datato 1 agosto 1914, contiene una violentissima polemica antiaustriaca ed è completamente censurata; tuttavia in essa appaiono ancora riconoscibili, nonostante l'intervento censorio, affermazioni che si accordano pienamente con le posizioni del futurismo politico: «Noi aspettiamo la gran guerra d'Europa. È necessaria. L'Europa ha bisogno di svecchiarsi»; ed ancora: «La storia si scrive a colpi di cannone e di genio».

Qualche giorno dopo, con il numero del 15 agosto, anche "Lacerba" assumerà un carattere

esclusivamente politico e si convertirà interamente alla polemica in favore dell'intervento. La fine de "La forca" va allora probabilmente compresa entro la nuova situazione creata dalla guerra, con la riarticolazione delle alleanze fra i gruppi intellettuali che questa comporta: la posizione decisamente interventista assunta dai futuristi e dai lacerbiani fa passare in secondo piano le divergenze, che del resto, nonostante la virulenza delle polemiche di un tempo, erano in realtà solo superficiali e non escludevano l'esistenza di un sia pur confuso orizzonte culturale comune.

Leonardo Lattarulo







Dictionnaire des philosophes antiques.
Publié sous la direction de Richard Goulet. Paris: Editions du CNRS, 1989-

Straordinaria importanza riveste, sia per lo studio della storia del pensiero antico che per quello della civiltà classica, la pubblicazione del *Dictionnaire des philosophes antiques*, che documenta in maniera esaustiva l'intero ambito della filosofia nel mondo greco e romano. Fornendo un indice bibliografico di tutti i filosofi greci e latini conosciuti, dai presocratici ai neoplatonici del VI secolo dopo Cristo, il repertorio costituisce lo strumento più dettagliato e completo di cui si possa attualmente disporre per avere notizie di chiunque, nell'antichità, abbia intrattenuto rapporti con la filosofia.

L'opera ideata da Richard Goulet, che nel 1981 ne sottopose il progetto al Centre National de la Recherche Scientifique, sotto la cui egida viene oggi pubblicata, si avvale della collaborazione di un'équipe internazionale e pluridisciplinare di ottanta studiosi, specialisti dell'autore trattato o del periodo in cui l'autore in questione ha vissuto.

Inizialmente previsto in un unico volume, il dizionario è stato suc-

cessivamente ampliato poiché man mano che il lavoro procedeva aumentava il numero dei filosofi di cui dar conto. Il primo dei due volumi finora usciti, pubblicato nel 1989 e già ristampato nel 1994, segnala, per la sola lettera A (*Abam(on)* - *Axiothéa*), ben 520 nomi; il secondo del 1994 va dalla lettera B alla lettera D (*Babèlyca d'Argos* - *Dyscolius*). Accanto a filosofi celebri, nelle oltre quattromila voci del dizionario, figurano autori poco noti o addirittura sconosciuti, usciti dall'oblio grazie allo spoglio sistematico operato sulle raccolte di iscrizioni e di papiri. Come specifica il curatore e coordinatore, Richard Goulet, nella presentazione del primo volume, un certo numero di schede, più sintetiche di quelle dedicate ai filosofi propriamente detti, trattano personaggi che possono essere considerati testimoni della tradizione filosofica, cioè i discepoli di filosofi, i dedicatari di opere di filosofia, gli autori di vite di filosofi, uomini di scienza, che oltre alla produzione scientifica hanno scritto opere filosofiche, come Tolomeo, o la cui opera ha direttamente influenzato la tradizione filosofica, come Euclide. E' stato dato spazio ai retori che hanno sviluppato temi filosofici. E vi tro-

vano posto anche gli autori cristiani che hanno difeso il Cristianesimo dagli attacchi dei filosofi (per esempio gli apologeti del II secolo), coloro che hanno introdotto nella loro teologia argomentazioni filosofiche (Agostino, Origene), coloro che hanno scritto trattati che si inscrivono nel quadro della tradizione filosofica.

Ciascuna voce del dizionario bibliografico offre una sezione prosopografica, cioè una scheda identificativa del personaggio, che informa sul nome esatto, sulle sue origini, la sua formazione, la sua carriera, i luoghi in cui ha operato, la sua cronologia, le cariche e i pubblici onori ricevuti. Seguono le fonti biografiche antiche, sia quelle andate perdute che quelle conservate, da cui derivano le informazioni fornite. Un secondo settore delle notizie elenca per ciascun personaggio tutti i titoli di opere filosofiche attestate, anche se non ne è rimasto alcun frammento. Un titolo basta talora a svelare interessi e preoccupazioni filosofiche in un'epoca o in un ambiente permettendo di stabilire l'esistenza di tradizioni letterarie altrimenti sconosciute. Per le opere conservate viene fornita una bibliografia delle edizioni, delle traduzioni, dei commenti, degli studi di orienta-

mento, degli indici utili a una ricerca di prima mano sull'autore o sul testo in questione. La bibliografia è deliberatamente selettiva e critica perché l'intento è di fornire allo studioso validi strumenti di informazione che di solito si acquisiscono solo dopo una lunga frequentazione di un autore.

Il dizionario non offre la presentazione del pensiero o del contenuto delle opere dei filosofi perché non intende essere né una storia della filosofia, né una storia della letteratura filosofica antica.

Il pregio maggiore dell'opera sta nella sua esaustività tanto per l'ampiezza della lista degli autori trattati quanto per la presentazione delle fonti. Nessuna storia della filosofia o enciclopedia o manuale aveva fornito prima un elenco così ricco di autori e di personaggi legati da rapporti, più o meno stretti, con la filosofia. Quanto alle fonti, il dizionario si basa, oltre che su testimonianze letterarie anche poco note, su documenti iconografici, epigrafici e papirologici. E grazie alla collaborazione di numerosi orientalisti, specialisti della letteratura armena, georgiana, siriana e araba, segnala la sopravvivenza dei testi filosofici antichi nelle versioni, nelle pa-

rafrasi e nei commentari di epoca medievale.

Anche la pregevole *Storia della filosofia antica* di Giovanni Reale, giunta proprio in questi anni alla sua ottava edizione, reca, nel quinto e conclusivo volume, uno schedario dei pensatori antichi e della loro produzione filosofica simile, nell'impianto, al *Dictionnaire des philosophes antiques*. Assolvendo però ad una diversa funzione, l'indice di Reale è necessariamente assai più contenuto nel numero degli autori esaminati e nell'estensione delle voci e delle bibliografie. Ora con la guida di questa più ampia opera gli studiosi potranno inoltrarsi con passo sicuro nelle zone della filosofia antica che tuttora permangono inesplorate, nonostante le numerose e continue ricerche.

Carmela Santucci

The Helm Information Critical Assessments of Writers in English. Mountfield, East Sussex: Helm Information.

La collezione *Critical Assessments*, diretta da Graham Clarke, nasce nel 1990 come antologia della critica riguardante gli scrittori e i poeti più rappresentativi della tradizione letteraria di lingua inglese.

Pur dedicata ad autori sui quali non è difficile trovare documentazione nelle biblioteche, si propone l'obiettivo di offrire a studenti e ricercatori un insieme di studi qualificati che li aiuti ad orientarsi nelle vasta produzione critica, rendendo agevole l'accesso, nei limiti dei quattro volumi previsti per ciascun autore, a tutto quel materiale critico variamente disseminato: saggi introvabili, articoli di giornali, ecc., che non è facile localizzare e consultare senza un notevole dispendio di tempo ed energie.

Ogni gruppo di volumi è dedicato ad uno specifico autore e si articola come segue: l'introduzione, la cronologia della vita, la bibliografia delle opere, la bibliografia degli studi considerati fondamentali per la conoscenza dell'autore trattato, l'indice cronologico dei brani scelti e, infine, la cospicua rassegna antologica. Quest'ampia documentazione parte dalle recensioni contemporanee all'autore per arrivare ai giorni nostri, e presenta un taglio storico tale da permettere al lettore non solo di ricostruire le "mutevoli forme" dell'interpretazione, ma anche di verificare come il significato di un'opera o il giudizio complessivo su un autore dipendano strettamente dalla corrente critica dominante nel pe-

riodo considerato. La trattazione relativa ad ogni autore rispetta le peculiarità qualitative e quantitative della sua produzione. Prendendo ad esempio i volumi dedicati a Dickens, si può osservare che la parte relativa alle opere è preponderante rispetto a quella biografica, in relazione logicamente alla notevole produzione dell'autore. Per quanto attiene la critica presentata, è possibile rilevare una chiara evoluzione da quella cospicua dell'epoca, legata soprattutto alle singole opere, a quella moderna, meno abbondante ma mirata a temi specifici: Dickens e la città, Dickens e il romanzo gotico, ecc.

A parte l'interesse pratico che riveste per gli studiosi una collezione così concepita e che sicuramente stimolerà nuove letture critiche, è affascinante poter spaziare dai giudizi, anche contrastanti, espressi da critici anonimi ma attenti sulle colonne di un giornale locale contemporaneo, alle riflessioni di illustri scrittori pubblicate su riviste prestigiose o tratte dalle lettere ad amici o dalla prefazione ad una particolare edizione.

La collana è stata aperta dal gruppo di volumi dedicato a Thomas Stearns Eliot, ed è proseguita finora con quelli relativi a: Edgar

Allan Poe, Henry James, Francis Scott Fitzgerald, Joseph Conrad, David Herbert Lawrence, Thomas Hardy, Mark Twain, Virginia Woolf, Walt Whitman, Charles Dickens e Nathaniel Hawthorne.

Maria Jacini

GIORDANO BRUNO. *Oeuvres complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1993-

A prima vista può apparire soltanto una traduzione francese delle opere di Giordano Bruno quella in corso di stampa presso l'editore Les Belles Lettres di Parigi, ed invece per la prima volta viene ad essere pubblicata una edizione critica completa, sotto il patronato dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e a cura di un'équipe internazionale di specialisti. Certo può risultare sorprendente che non si sia trovato in Italia un editore disposto a pubblicarla, ma a pensarci bene, se si tiene conto della *peregrinatio* che la figura, il pensiero e le opere di Bruno fecero in giro per l'Europa, questo incrocio culturale forse non sarebbe dispiaciuto al filosofo eretico per eccellenza, tre volte scomunicato, da cattolici, calvinisti e protestanti.

La novità di questa edizione è dunque la completezza e la critica

filologica delle opere italiane, stabilite da Giovanni Aquilecchia - il più grande studioso delle opere di Bruno -, e di quelle latine curate da Rita Sturlese, che ha compilato anche un censimento completo delle antiche stampe del filosofo. Due criteri essenziali accompagnano questo progetto che prevede la pubblicazione di circa venti volumi: per ogni opera la traduzione francese e l'introduzione sono affidate a studiosi diversi ed il testo originale è sempre a fronte.

Giovanni Aquilecchia, che ha dedicato a questo lavoro più di quaranta anni della sua vita, parte dalle edizioni correnti italiane di cui si poteva disporre negli anni in cui iniziò questa grande impresa filologica, ovvero da quella monumentale del XIX secolo curata da Francesco Fiorentino (*Opera latina conscripta*, publicio sumptibus edita, Neapoli-Florentiae, 1879-1891) e da quella curata per Laterza da Giovanni Gentile e Vincenzo Spampinato (1a ed. 1907-8, 2a riv. 1925-1927). Di grande importanza per le edizioni italiane sono state anche le due uscite in Germania: la prima pubblicata a Lipsia nel 1830 da Adolf Wagner e la seconda del 1888-89 pubblicata a Gottinga da Paul De Lagarde; quest'ultima in

particolare fissa il vero inizio della storia delle edizioni di Bruno e ha permesso in gran parte di assicurare il difficile reperimento delle edizioni originali.

Infatti in mancanza degli autografi e dei manoscritti delle opere, il lavoro di decenni di analisi testuale ha dovuto "passare al setaccio" tutte le prime edizioni sparse per l'Europa che assumono in tal senso valore di originali, di edizioni d'autore, anche perché Bruno dopo aver improvvisato i suoi *Dialoghi* con la fretta che gli era consueta, trovava ancora qualche cosa da modificare una volta terminata la stampa. C'è da ricordare a questo proposito che durante il suo soggiorno a Ginevra nel 1578, grazie all'intervento degli esuli italiani, si procurò un posto di correttore di bozze in una bottega di tipografia e che poi utilizzò questa esperienza per la stampa delle sue opere.

Così per quanto riguarda *Il Candelaio* che apre la pubblicazione delle *Oeuvres*, la commedia stampata a Parigi nel 1582, scritta in volgare popolaresco che costituisce il primo documento di rottura nei confronti della cultura contemporanea, si apprende che l'Officina di Guillaume Julien in cui venne stampata non aveva mai

avuto prima esperienza di stampa coi libri italiani; e questo induce a pensare che la stampa fosse controllata proprio dall'autore.

Lo stesso vale per il *Dialogo de la Cena de le Ceneri*, pubblicato a Londra nel 1584 dallo stampatore John Charlewood, in cui Bruno ribadendo il proprio atteggiamento antiaccademico e antiaristotelico espone la propria originale elaborazione della teoria copernicana, e il cui testo adottato per l'edizione critica è proprio quello rivisto dall'autore.

Alla luce di questo si comprende perché, nel 1925, Leonardo Olschki notasse come "gli esemplari [delle opere di Bruno] hanno l'importanza di veri manoscritti" e aggiungeva che "la biblioteca universitaria di Heidelberg a giusto titolo conserva gli archetipi di Bruno nei suoi fondi di manoscritti".

Ed è proprio grazie all'impulso di Giovanni Gentile che la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma possiede e conserva nei suoi fondi nove archetipi delle opere di Bruno: col suo intervento nel 1933 vennero acquistati questi rari esemplari in seguito alla vendita della biblioteca del bibliofilo Alessandro Marzorati, ed oggi sono stati utilizzati per la realizzazione dell'at-

tuale edizione critica.

Flora Parisi

ARNOLD HUGH MARTIN JONES. *The prosopography of the later Roman Empire*, by A.H.M. Jones, J.R. Martindale & J. Morris. Cambridge: University Press, 1971-1992. 3 v. in 4.

La prosopografia, cioè la raccolta sistematica di notizie biografiche su personaggi di un certo periodo o paese, ordinata alfabeticamente, applicata alla storia greca e romana suscita sempre maggiore interesse fra gli studiosi. Negli ultimi decenni sono aumentate notevolmente le ricerche in questo campo, come dimostrano le numerose pubblicazioni recensite sulle riviste specializzate o segnalate dai repertori bibliografici. Per il valore altamente scientifico e la chiarezza d'impostazione è stata di recente acquistata per la Sala Umanistica l'opera *The prosopography of the later Roman Empire* (P.L.R.E.), progettata dopo la seconda guerra mondiale da Arnold Hugh Martin Jones dell'Università di Cambridge, ma portata a termine molti anni dopo la sua morte da un'équipe di professori di vari paesi con il coordi-

namento di John Robert Martindale e John Morris. Già Theodor Mommsen, promotore nel 1874 della *Prosopographia Imperii Romani*, aveva intuito l'importanza di realizzare un'opera simile anche per la tarda latinità, cosicché nel 1901, dopo aver steso un primo elenco con i nomi dei personaggi da studiare, aveva dato l'avvio alle nuove ricerche. Purtroppo la sua scomparsa, nel 1903, bloccò il lavoro e il materiale fino ad allora raccolto, per vari motivi, rimase inutilizzato. Soprattutto a causa degli eventi bellici che si susseguirono in Europa per più di trent'anni non fu possibile neppure ad altri studiosi leggere le sue carte per proseguire le ricerche. Soltanto nel 1957 John Morris, ottenuti i permessi necessari dalle autorità di Berlino Est, riuscì a portare gli scritti del Mommsen a Cambridge dove finalmente, rivediti ed aggiornati, furono inseriti nella stesura definitiva della *Prosopography of the later Roman Empire*. Articolata in quattro volumi, l'opera offre la ricostruzione scientifica della prosopografia romana dal 260 al 641 d.C., cioè dall'ascesa al trono di Gallieno fino al regno di Costante II. Ogni volume esamina un arco di tempo variabile (I v.: 260-395, II v.: 395-527,

III v.: 527-641 d.C.) a seconda della scansione cronologica stabilita dai curatori, sempre attenti al rispetto delle date più significative nell'evoluzione delle fasi storiche. Colpisce constatare che i primi quarant'anni figurano già nella *Prosopographia Imperii Romani*. Ciò non è casuale, ma è dovuto sia al fatto che per consuetudine si fa coincidere l'inizio del Basso Impero con la seconda metà del III secolo d.C. e sia al fatto che l'opera sopra citata non è completa. Le notizie biografiche, redatte in ordine alfabetico dei *cognomina*, riguardano soltanto personaggi delle classi sociali più elevate, come risultano dalla riforma amministrativa costantiniana, cioè gli appartenenti al patriziato senatorio: i *senatores (illustres, spectabiles, clarissimi)* ed alla carriera burocratica negli *officia*: i *comites*, i *praefecti*, i *praepositi*, i *tribuni*, quindi gli *equites (perfectissimi et egregii)*, i magistrati, i legislatori, i dottori, i retori, i grammatici ed i poeti. Sono esclusi i soldati semplici, i sottufficiali, i burocrati ed il personale municipale. Anche i personaggi dei quali non si hanno notizie certe, tratti prevalentemente dalla *Historia Augusta* e dagli *Acta Sanctorum* (nomi lacunosi, anonimi ed apocriefi), compaiono in ogni

volume in capitoli a parte.

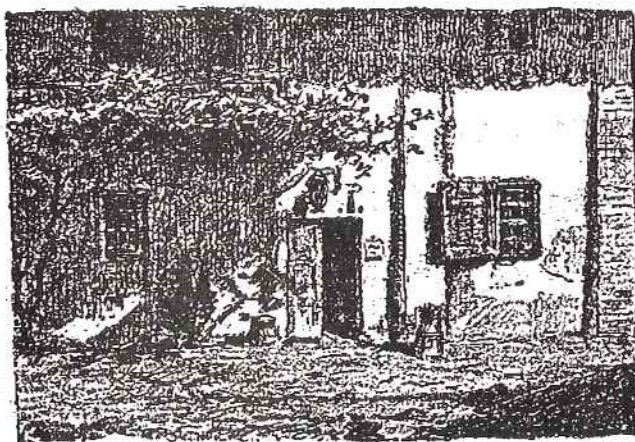
In questi casi per ogni nome riportato si dà la forma più probabile insieme agli elementi essenziali per l'esatta individuazione. L'uso di asterischi e di punteggiatura appropriata permette di evidenziare i tentativi di ricostruzione. Di ciascun personaggio vengono forniti i fasti, le funzioni e, dove possibile, anche l'albero genealogico oltre a precise informazioni bibliografiche. I dati relativi alle fonti storiche e letterarie ed alla bibliografia, ivi compresi i riferimenti a collezioni e periodici, figurano in ordine alfabetico in capitoli posti all'inizio di ciascun volume sia con le sigle delle abbreviazioni che con le diciture complete. Numerosi indici offrono varie chiavi d'accesso alle voci trattate: indici con i fasti divisi per categorie di persone, con gli *stemma* ed i monogrammi degli imperatori e delle famiglie affini, nonché indici per i funzionari appartenenti ai territori non soggetti al dominio romano. Eccezionale cura nell'impostazione tipografica si riscontra in tutta l'opera. Infatti caratteri tipografici diversi usati via via nelle descrizioni diventano vere e proprie simbologie finalizzate ad individuare cariche e titoli onorifici. Con il grassetto e il tondo ma-

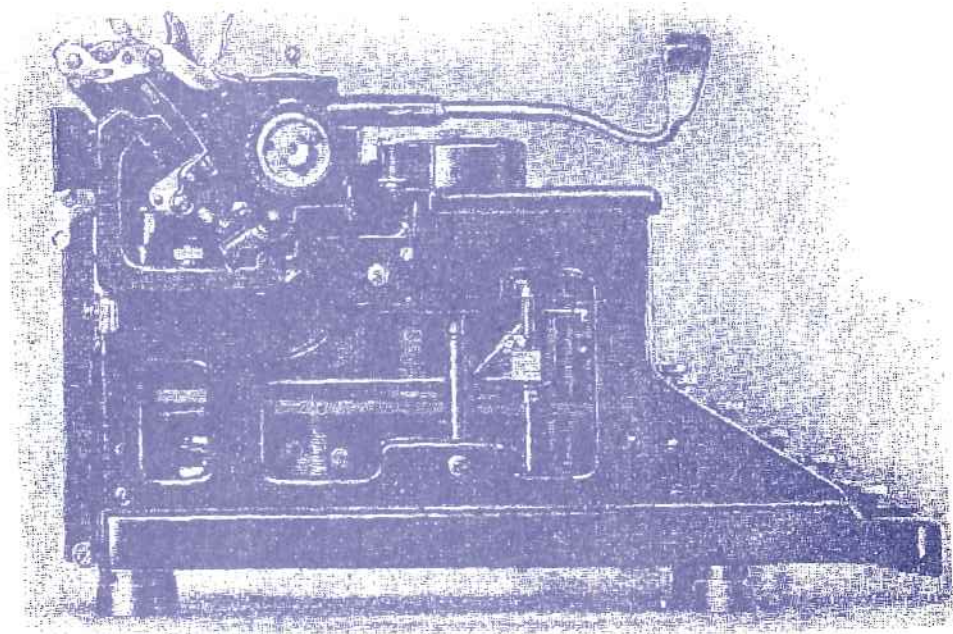
iuscolo si indicano rispettivamente gli *illustres* e gli *spectabiles*, con il corsivo maiuscolo i *clarissimi* ed i *perfectissimi*, con il tondo minuscolo tutti gli altri. Non c'è dubbio che

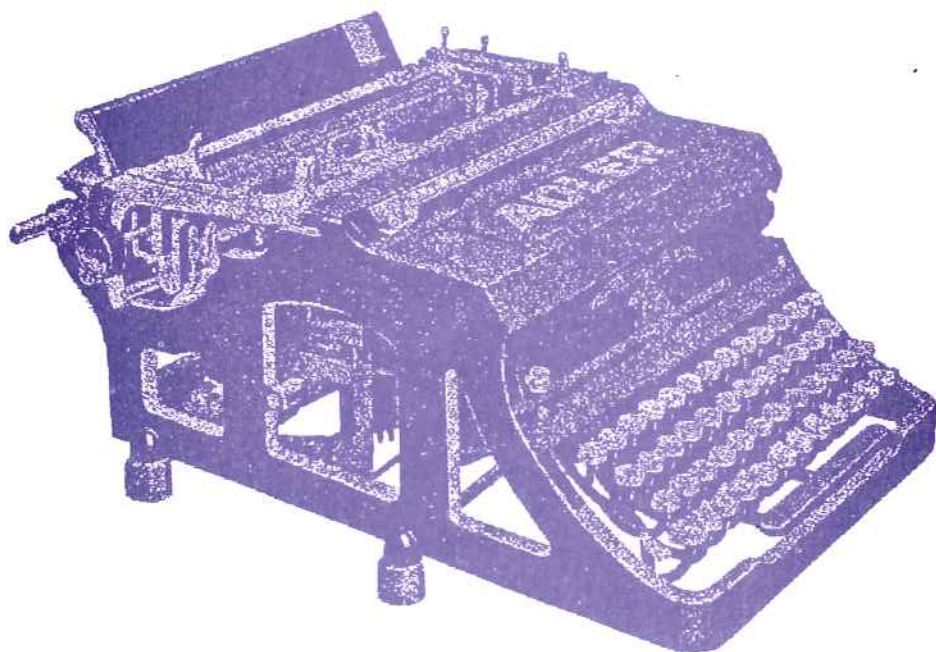
un'opera tanto pregevole ed al tempo stesso facile da consultare permette ad un numero sempre crescente di studiosi di approfondire le proprie ricerche sia nell'am-

bito degli studi prettamente storici, sia in quello delle scienze ausiliarie come la cronologia, la numismatica e l'epigrafia.

Adriana Ghislanzoni







Nel presentare questo nuovo numero della rubrica, realizzata con la collaborazione di alcuni colleghi operanti in diversi settori della biblioteca, si desidera sottolineare il fine che ci spinge a segnalare gli articoli (o numeri monografici) a nostro avviso interessanti delle riviste professionali straniere di recente pervenute in biblioteca.

Operando in un istituto di notevoli dimensioni e quindi trovandosi in qualche modo "costretti" a specializzarsi dal lavoro quotidiano la scelta degli articoli recensiti risente di qualche particolarità, in quanto ognuno si sente stimolato ad approfondire la riflessione sulle metodologie che utilizza più frequentemente.

Conoscere quanto si viene pubblicando nel mondo (e siamo sicuri che la lettura delle riviste sia sempre il mezzo più valido per fare ciò) è decisamente di grande importanza per il nostro aggiornamento professionale, quasi irrealizzabile in altro modo (per la difficoltà ad ottenere permessi e rimborso spese per poter partecipare ad incontri e seminari). In particolare in questo momento di grandi cambiamenti nella nostra professione, di fronte all'avanzare di tecnologie sempre più potenti nella diffusione dell'informazione, è

sempre più necessario il confronto con esperienze diverse, tanto più se riflettono delle realtà più avanzate rispetto alla nostra.

Le problematiche affrontate, le esperienze acquisite, descritte agilmente e tempestivamente nelle pubblicazioni periodiche soprattutto di area anglosassone, riflettono in questo periodo una certa tensione nel ripensare al lavoro del bibliotecario di fronte al fenomeno Internet. Come nell'articolo di Peter Wei He e Michael Knee, *The Challenge of electronic services librarianship*, in RSR, Winter 1995, p.7-12, dove si fa espressamente riferimento ad un nuovo ruolo emergente, quello del bibliotecario addetto ai servizi elettronici, che dovrebbe porsi fra il bibliotecario tradizionale e lo specialista dei sistemi bibliotecari, figura chiave per avvicinare ai bibliotecari, al personale e agli utenti della biblioteca le tecnologie e le applicazioni emergenti.

Ludovica Mazzola

Per l'elenco dei periodici spogliati si rinvia al precedente numero pubblicato in *BVE Quaderni* 3.



SEGNALAZIONI

R. DEKKER, *Les egodocuments aux Pays-Bas du XVI au XVIII siècle*. "Bulletin du bibliophile", 1995, 2, pp.317-332.

In questo articolo si parla di un progetto iniziato dieci anni fa dall'Università Erasmo da Rotterdam che mira a rintracciare, negli archivi, biblioteche e musei olandesi gli "egodocuments" manoscritti e stampati del periodo compreso tra il 1500 e il 1814. Il neologismo "egodocumento" è stato introdotto nella lingua olandese circa trent'anni fa dallo storico Jacob Presser. Con questo termine si è inteso raggruppare tutti quegli scritti nei quali l'autore parla di sé: memorie, diari, lettere personali, giornali di viaggio. Negli ultimi due secoli l'interesse per questo genere di opere è stato discontinuo, per cui non tutto è stato conservato e tantomeno catalogato. Dopo averli ricercati e inventariati, gli studiosi dell'Università Erasmo da Rotterdam hanno proceduto ad un'analisi statistico-sociologica di questo materiale. Per esempio si nota che il numero di egodocuments aumenta sempre di più nel corso dei secoli, che nel periodo 1800-1810 i testi conserva-

ti sono pari a quelli dell'intero XVI secolo e il periodo più fecondo risulta essere quello posteriore al 1780. L'aumento di queste pubblicazioni si deve a numerose cause e soprattutto al maggior grado di alfabetizzazione in tutti gli strati della popolazione. Si nota inoltre che nei periodi di crisi politica o di guerre aumentano le cronache, i giornali. Viene poi presa in esame la ripartizione geografica di questi documenti (sempre relativamente alle regioni olandesi) rilevando come la maggior parte di essi risultino scritti nelle regioni del nord in quanto più popolate, urbanizzate e quindi più colte. Nel sud essi sono molto meno numerosi e per lo più scritti da nobili castellani o da élites politiche ed economiche. Interessante è l'analisi linguistica e stilistica di questi documenti: la lingua più utilizzata è, naturalmente, l'olandese, ma in molti casi si possono distinguere i vari dialetti come ad esempio quello usato dai pietisti che usavano un vocabolario specifico, o le varie lingue degli immigranti: yddysh, portoghese, tedesco, francese (soprattutto dagli Ugonotti). Gli stessi olandesi usavano, oltre alla propria lingua anche il latino. L'articolo si chiude con un'analisi sociologica sul tipo di autore di

questo, per così dire, genere letterario e sulle motivazioni diverse che li spingevano a scrivere. Naturalmente le donne erano in numero estremamente inferiore degli uomini; tra questi i più numerosi quelli che per il loro mestiere erano più colti: pastori, professori, giuristi ecc. L'articolo è scritto in uno stile chiaro e scorrevole ed è veramente di piacevole lettura.

Marcella Pisano

C. VAYSSADE, *Le dépôt legal des documents informatiques*. "Bulletin des bibliothèques de France" 40 (1995), 3, pp. 34-38.

Con l'introduzione delle nuove tecnologie nell'ambito delle pubblicazioni, la legge sul diritto di stampa risulta ormai vecchia e inadeguata. La creazione di cd-rom e basi dati in rete ha reso necessaria una nuova regolamentazione o perlomeno un aggiornamento della vecchia legge. Il problema non riguarda naturalmente solo l'Italia ma è sentito un po' dappertutto. Claire Vayssade, in questo articolo parla di ciò che è stato fatto in Francia ed analizza la legge 20 giugno 1992 sul deposito legale. La legge, entrata in vigore il 1° gennaio 1994, ha esteso il campo del

diritto di stampa a nuovi tipi di documenti: i documenti radio e teletrasmessi, che sono oggetto di deposito all'Institut National de l'audiovisuel, i documenti cinematografici al Centre de la Cinematographie e le edizioni informatiche presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Per documenti informatici o elettronici la legge intende "i software, le basi dati, i sistemi esperti e gli altri prodotti dell'intelligenza artificiale...dal momento che sono messi a disposizione del pubblico su un supporto materiale di qualunque natura esso sia" (t.d.r.). Tale principio però crea dei problemi; infatti sarebbe esclusa dal deposito legale l'informazione in linea in quanto non legata alla nozione di supporto materiale. Non risulta ancora chiaro cosa si intende per opera o documento in linea, e quand'è che si può dire che esso sia edito. La legge non fa menzione di alcun supporto particolare per cui si applica con certezza a tutte le edizioni elettroniche (cd-rom, dischetti, ecc.) escludendo però tutto ciò che è documentazione interna di imprese, amministrazioni private ecc. L'articolo prosegue presentando i numerosi problemi che si pongono di volta in volta, trattandosi di materiali ancora nuovi, per cui ci

si chiede come conciliare il deposito esaustivo previsto per le basi dati e quello selettivo per i software, come assicurare la leggibilità e la conservazione a lungo termine per quei documenti che per loro natura non hanno lunga vita ed hanno bisogno, comunque, per il loro uso, di macchine spesso incompatibili fra di loro e soggette a mutazioni tecnologiche molto rapide. Secondo l'autore è illusorio voler salvaguardare a tutti i costi questi materiali per un uso a lungo termine.

E' comunque un problema che la Bibliothèque Nationale di Parigi va ad affrontare. L'articolo si chiude con una ricca bibliografia. Il problema viene ripreso in un altro articolo da Olivier de Solane, *Les documents informatiques et l'avenir du dépôt légal* sempre in "Bulletin des bibliothèques de France", 40, (1995), 4, pp. 28-32, in cui afferma che finora c'è stata una erronea concezione del diritto di stampa, basata sulla nozione materiale del documento e non quella intellettuale dell'opera.

Questo errore, che per il passato non ha avuto conseguenze, può provocare dei problemi attualmente per lo sviluppo rapido dell'informatica e della telematica.

Marcella Pisano

Classification: Options and Opportunities. Guest Editor A. R. Thomas. "Cataloging and Classification Quarterly", v. 19, 3/4 (1995), 234 p.

Questo fascicolo doppio dedicato interamente alla classificazione può suscitare un certo interesse perchè, pur essendo strettamente legato, come del resto la rivista in generale, alle pratiche bibliotecomiche del mondo anglosassone, parte da problematiche comuni anche ai bibliotecari di altre tradizioni culturali, come la nostra. Ciò è quanto appare già dalle pagine introduttive del curatore, dove si lamenta la scarsa attenzione per la classificazione nella formazione professionale dei bibliotecari, nonostante che proprio le classificazioni siano indispensabili per aprire strade più agevoli al recupero dell'informazione, esposto al giorno d'oggi al caos provocato dall'espansione delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie.

Delle cinque parti in cui si divide il volume, la prima è dedicata alle considerazioni generali (*Basic Design Considerations*). Qui, in particolare negli articoli di D. W. Langridge e di B. H. Weinberg, si stigmatizza la dicotomia esistente tra la tradizione statunitense e

quella europea (parola che, nell'ottica del libro, indica soprattutto l'esperienza britannica). Se in America la classificazione è soprattutto una tecnica di disposizione dei libri sugli scaffali, in Europa essa è, più giustamente, un aspetto della catalogazione semantica. Pertanto Langridge mostra interesse per il valore teorico di sistemi poco usati negli Stati Uniti, quali la Classificazione Colon di Ranganathan e la Classificazione Bibliografica di Bliss, quest'ultima adottata da alcune biblioteche britanniche. A. R. Thomas espone alcune opinioni di Bliss sulla funzione pratica ed educativa delle classificazioni. Weinberg affronta i rapporti tra classificazioni, soggetti e thesauri, mentre R. M. Losee e E. C. Short si occupano rispettivamente del difficile problema della scelta della classificazione adatta a uno specifico istituto e dell'importanza di adattare la classificazione a particolari esigenze pedagogiche, che, secondo l'autore, possono essere generali, specialistiche, oppure dirette alla formazione dei ricercatori o degli stessi educatori.

Se la prima parte vuole offrire sia uno *status quaestionis* teorico che una base di partenza per applicazioni operative, nella seconda se-

zione si ha un taglio più strettamente catalografico. Si parla delle opzioni, cioè delle scelte alternative a quella canonica, nelle classificazioni d'uso comune (*Options within Standard Classification Systems*), che negli Stati Uniti sono, notoriamente, la Classificazione della Library of Congress (LCC) e la Dewey (DDC). Nella LCC (L. M. Chan) le opzioni non esistono, ma si forniscono rinvii ad altri sistemi di notazione. Nella DDC (J. S. Mitchell) sono previste, ma devono essere applicate con prudenza. Il taglio è leggermente meno catalografico e più storico-teorico nella sezione sulle classificazioni meno comuni in America (*Alternative Classification Update*). In particolare il curatore del volume (britannico) nel primo saggio e un irlandese e un olandese nel secondo (P. D. Strachan e F. M. H. Oomes) presentano rispettivamente la Classificazione Bibliografica di Bliss e la Classificazione Decimale Universale (UDC). Dal nostro punto di vista è interessante l'esposizione delle innovazioni organizzative attuate dal nuovo comitato di redazione della UDC, che permettono un miglior aggiornamento e sviluppo di questo sistema di classificazione, usato in Italia da diverse biblioteche colle-

gate al CNR. Invece sono più legati alla situazione americana i contributi di K. M. Hsu sulla classificazione della New York Public Library e di J. Sapiie sui sistemi semplificati *Reader-Interest*. Dal punto di vista delle procedure operative offre diversi spunti la sezione *Combination Platter and Reclassification* (R. C. Winke, J. D. Chressanthis e L. W. Pattie), poiché riguarda le biblioteche che, nella loro storia, hanno adottato prima un sistema e poi un altro, ponendosi il problema della riclassificazione retrospettiva col nuovo sistema, attuato spesso con procedure automatizzate. Il caso più frequente nelle biblioteche universitarie americane è il passaggio dalla DDC alla LCC.

Ma dal punto di vista del lettore europeo (da intendere questa volta nel senso proprio della parola) riveste un particolare interesse la sezione *Classification and the New Technology*, che coniuga la pragmaticità della tradizione americana alla problematicità, anche teoretica, della questione. Così è nel saggio di G. S. Koh, dove si nota come le chiavi di ricerca maggiormente usate dai lettori negli OPAC siano gli accessi verbali. Tuttavia si osserva che legando le classificazioni ai soggetti, a loro

volta correlati attraverso la mappa delle gerarchie e la contestualizzazione degli omonimi create dal *computer*, può essere più facile per l'utente un uso parallelo delle classificazioni e dei soggetti. Ciò dà nuova vita ai sistemi classificati, quali "finestre logiche" del soggetto e come strutture insite in ogni sistema tesaurole di descrittori. Infine R. Trotter discute le opportunità offerte dall'*Electronic Dewey*, versione in CD-ROM della 20ª ed. della DDC, analizzando passo per passo la procedura. In futuro la versione elettronica della classificazione potrà sostituire quella a stampa. Allo stato attuale il CD-ROM offre già molte opportunità, specialmente nell'uso articolato degli indici. Tuttavia la sofisticatezza delle modalità di ricerca può creare problemi a un classificatore poco esperto nella costruzione del numero o che non presti attenzione alle procedure del programma (v. in proposito, nella stessa rivista, anche la recensione di M. Carpenter, v. 19, n. 1, pp. 134-7). Ad ogni modo si sta lavorando per migliorare il programma e l'autore, consapevole dei progressi possibili, ritiene che una versione più avanzata del disco, integrata al sistema di catalogazione in linea della singola bi-

biblioteca, permetterà di entrare definitivamente nell'era elettronica della classificazione.

Matteo Villani

BROWN, Steve. *Providing access to CD-ROM data across a local area network*. "Managing Information", December 1995, pp.35-37.

L'autore, esperto di *information delivery*, tratta in questo interessante articolo le problematiche e le tecnologie inerenti alla condivisione in rete locale di CD-ROM. Viene evidenziata, in primo luogo, la differenza fra dischi magnetici e dischi ottici, differenza che va oltre il metodo di lettura del supporto, riguardando altresì la struttura stessa dei dati che vengono memorizzati. È per questo motivo che un sistema operativo di rete ha bisogno di estensioni software che gli permettano di interpretare la struttura dei file codificata su CD-ROM. Un problema non trascurabile, inoltre, rimane la lentezza di accesso ai dati che è caratteristica del supporto ottico; tale problema, già evidente nel caso di una stazione di lavoro singola, diviene ben più grave nel caso di stazioni connesse fra loro in rete. La connessione di uno o più lettori di CD-

ROM direttamente ad un *file server*, avviene generalmente attraverso un *controller SCSI* (Small Computer Systems Interface) al quale possono essere collegati fino a sette lettori in cascata. Un modulo software che permette l'accesso ai CD-ROM da parte degli utenti della rete, viene inoltre caricato nella memoria del *file server*. Tale metodologia consente di limitare l'acquisizione di nuovo hardware ma presenta, d'altra parte, alcuni svantaggi: i driver software dei CD-ROM, occupando la memoria del server, rallentano la prestazione del sistema ed un eventuale blocco (*crash*) del *file server* impedirebbe l'accesso ai CD-ROM condivisi. È possibile evitare quest'ultimo problema connettendo i lettori di CD-ROM ad uno SCSI box collegato direttamente alla rete; in questo modo si è svincolati dal *file server* ma poiché le informazioni, attraverso lo SCSI box, vengono inviate al *file server* e di qui alla stazione di lavoro che ne aveva fatto richiesta, si ha lo svantaggio di aumentare il traffico di dati sulla rete. Un approccio più completo al problema della condivisione di supporti ottici in rete prevede l'uso di un *optical server* dedicato alla sola gestione dei lettori di CD-ROM. È necessario, in questo caso, l'impie-

go di software che può girare sul *file server* o sulla singola stazione di lavoro, per consentire il reindirizzamento delle richieste di lettura dati all'*optical server*. Si può anche, e questa è forse la soluzione migliore, permettere ad ogni singola workstation l'accesso esplicito all'*optical server* configurato come server di sistema, permettendo così una efficiente gestione dei dati ed una effettiva integrazione dei lettori di CD-ROM all'interno della rete. Una soluzione radicale al problema della lentezza di accesso ai dati memorizzati su supporto ottico, è stata proposta da alcuni fornitori di software con la messa in commercio di prodotti che permettono di ricopiare l'intera *immagine* di un CD-ROM su dischi magnetici di grande capacità (fino a 9 Gbyte): questa tecnica è chiamata *pre-disk caching*. I tempi di accesso e le prestazioni nel recupero dei dati sono, mediante l'adozione di tale metodologia, molto migliori di quelli ottenuti con l'impiego dei CD-ROM da soli o mediante *caching* tradizionali. Bisogna d'altra parte dire che tale tecnica, pur garantendo performance superlative, richiede però l'uso di PC molto potenti per gestire le routine di *pre-disk caching* e tempi abbastanza lunghi per la cre-

azione delle immagini dei CD-ROM su disco magnetico, cosa che va tenuta ben presente se gli aggiornamenti dei supporti ottici sono piuttosto frequenti. In conclusione, ognuna delle strategie relative alla condivisione in rete di CD-ROM ha i suoi punti deboli, e le soluzioni da adottare vanno prese di volta in volta dopo un'attenta e puntuale valutazione delle tecnologie già impiegate nella stesura della rete, della frequenza di consultazione del materiale contenuto nei supporti ottici e, non in ultimo, delle risorse economiche a disposizione dell'organizzazione.

Giancarlo Ceccacci

Sembra opportuno indicare qui di seguito che la rivista *"Managing Information"*, pubblicata mensilmente dall'ASLIB, dedica una rubrica di segnalazioni di CD-ROM intitolata *"CD-ROM Review"*, in cui vengono descritti in maniera molto accurata i prodotti, compreso pregi e difetti, nonché il loro uso. Sono stati recensiti nel 1995 importanti CD-ROM come il *"Kompas Book"*, noto repertorio di aziende e industrie, il *"Child data"* che contiene tre distinti *databases*, *"Organisations concerned with children"*, *"Index to children and*

Parliament" e *"Books, reports and journal articles"*, il *"World Marketing Data and Statistics"*, che comprende due repertori cartacei, l'*"European Marketing Data and Statistics"* e l'*"International Marketing Data and Statistics"*.

Altri due CD-ROM descritti sono dedicati a due riviste, *"New Scientist"* e *"Library Literature"*.

Maria Gaia Gajo Mazzoni

R. BUTCHER, *The application of IT in the St. Pancras building of the British Library*. "Alexandria", 7 (1995), 2, pp.83-96

Roger Butcher negli ultimi anni si è occupato dello sviluppo dei sistemi computerizzati della British Library situata a St. Pancras.

In questo articolo, dopo aver tracciato una breve storia dell'edificio descrivendolo nel suo insieme e nelle sue principali caratteristiche, si sofferma a descrivere il programma di automazione (*Information Technology*) che regola tutte le attività delle Biblioteca con particolare riguardo ai servizi per l'utenza. I sistemi per la gestione automatizzata dei servizi al pubblico sono già attivi nella vecchia sede della British Library dal 1993: infatti si è preferito sperimentare

l'impatto delle nuove tecnologie sul pubblico prima ancora che sia effettuato il trasferimento nel nuovo edificio.

I programmi automatizzati prevedono un impiego nei servizi basilari per l'utenza, come l'ammissione alla biblioteca e alle sale di consultazione (*INGRES database*), le ricerche nel catalogo *on-line*, le richieste dei documenti, la loro distribuzione e lettura, consentendo un controllo preciso del movimento ed uso del materiale, nonché la raccolta di dati statistici.

Naturalmente anche i servizi di "consultazione remota" saranno gestibili tramite sistemi automatizzati, pur essendo ancora allo studio in un programma conosciuto come *"Initiatives for access"* (digitalizzazione di documenti, connessione con la rete accademica JANET, ecc.).

Altri sistemi automatizzati prevedono il controllo e il monitoraggio delle condizioni ambientali (condizionamento d'aria, illuminazione, allarmi antincendio, ecc.). Anche le mostre e gli eventi culturali potranno usufruire di sistemi computerizzati che ne permetteranno una migliore pubblicità e fruizione da parte dei visitatori.

Maria Gaia Gajo Mazzoni

Library users and reference services. J.B. Whitlatch guest editor. "The Reference Librarian", (1995), 49/50, pp.346.

Nuove funzioni e nuove competenze per le biblioteche vengono delineate nel fascicolo monografico, che focalizza l'attenzione sul servizio di *reference*. L'economia e il *marketing* applicati alle biblioteche trasformano il concetto stesso di biblioteca ed il suo ruolo: sono gli utenti stessi che determinano questo cambiamento per soddisfare le proprie esigenze informative. Non è più dunque l'informazione elargita genericamente con sistemi tradizionali, ma elaborata a seconda delle necessità individuali o di gruppi specifici di utenti. La curatrice del fascicolo nel primo articolo lamenta la scarsa attenzione delle biblioteche, tradizionalmente finalizzate a fornire informazioni ai settori della scuola e della cultura, verso utenti appartenenti a gruppi, a società di carattere economico, scientifico o tecnico.

Nell'era della comunicazione, quando l'informazione viene considerata come un'indispensabile comodità, ma anche come necessario presupposto di studio e di ricerca in qualsiasi campo del sa-

pere, l'utente non sarà più il tradizionale lettore (*reader*), ma diventerà un vero cliente (*customer*) e lavorerà in collaborazione con lo staff della biblioteca, per dar vita ad un prodotto finale che sia un insieme di conoscenze, esperienze, attività e cultura. La biblioteca del futuro dovrà quindi offrire un servizio personalizzato diretto ad individuare le specifiche necessità dell'utente.

In questo concetto di servizio rientra il *Total Quality Management* (TQM), concepito dai giapponesi come continuo incremento della qualità elevato a sistema di vita, che colloca al centro l'interesse dell'utente-cliente, le sue richieste e le sue necessità, allo scopo di fornire un servizio qualitativamente migliore e che risponda pienamente ed efficacemente alle esigenze di informazione.

Nel secondo saggio J.R. Kuhlman propone un modello econometrico di *reference service*, suggerendo cambiamenti radicali e fortemente innovativi, che comportano, è vero, un forte incremento delle spese e degli investimenti, ma che potranno produrre risultati significativi per i benefici che permetteranno di ottenere.

Il concetto di *marketing* ritorna anche nel terzo articolo come stru-

mento necessario al bibliotecario per determinare le esigenze degli utenti, per preparare un piano strategico di azione, per organizzare il servizio di *reference* e per ottenere il massimo dell'efficacia nel risultato della ricerca.

Nella seconda parte del fascicolo si prende in esame la categoria degli studenti appartenenti alle tre discipline principali: umanistiche, scienze sociali e scienze. Per quanto riguarda le materie umanistiche le nuove tecnologie elettroniche ne hanno fortemente influenzato e trasformato le abitudini di ricerca, e i bibliotecari possono avere un ruolo fondamentale di innovazione e di sviluppo in questo settore legato ancora a sistemi tradizionali. Nel settore delle scienze sociali la principale fonte di ricerca e di informazione restano le riviste specializzate e l'uso degli strumenti tecnologici può essere di notevole ausilio soprattutto per il reperimento dei documenti. Nel campo scientifico infine i bibliotecari e gli esperti dell'informazione hanno il compito di fornire servizi specialistici di assistenza ai ricercatori nell'uso di tecnologie elettroniche utilizzate per la comunicazione scientifica.

Un'altra sezione riguarda gruppi di lettori con caratteristiche parti-

colari: disabili, gruppi etnici diversi, ceti meno abbienti, anziani, ragazzi, casalinghe, uomini d'affari, ecc.

Infine nella quarta parte, che prende in esame la valutazione dei servizi sulla base di criteri ormai largamente usati, vengono definiti i principali fattori che determinano il successo e la validità del *reference service*: motivazioni, comportamento, competenza, esperienza, ecc., che tuttavia da soli non sono sufficienti a determinare il successo e l'efficacia del servizio. La proposta che deriva da questo studio, approfondito e particolareggiato, è dunque quella di individuare ed analizzare i diversi tipi di utenti e di rendere maggiormente specifiche le informazioni fornite, curando in modo particolare la scelta, la professionalità e l'aggiornamento del personale addetto.

Maria Patrizia Calabresi

J.H. BOELKE, *Quality improvement in libraries: Total Quality Management and related approaches*. "Advances in librarianship", 19 (1995), pp.43-83

T. GIAPPICONI, *Library evaluation and public policy: a French view*. "Journal of librarianship and

information science", 27 (1995), 2, pp.99-108

L'incremento qualitativo dei servizi offerti dalle biblioteche ha assunto una rilevanza crescente negli ultimi anni sia dal punto di vista teorico sia da quello pratico. L'attenzione rivolta alla valutazione e al controllo di qualità è infatti resa evidente dall'aumento della letteratura e della discussione al riguardo.

Il processo che va sotto il nome di *Total Quality Management* (TQM) viene descritto nel saggio di Boelke, che ne delinea la storia e le caratteristiche generali e ne analizza i diversi elementi. Il termine è stato usato a partire dagli anni '90 e sebbene il concetto si sia sviluppato in Giappone nel secondo dopoguerra ed abbia caratterizzato la ricostruzione dell'economia giapponese basandola sull'incremento di qualità dei prodotti, tuttavia le sue origini risalgono ad economisti americani degli anni '20.

Controllo di qualità e miglioramento dei servizi sono termini che definiscono il TQM e che si ottengono con l'applicazione dei principi fondamentali che puntano sull'adozione di metodi statistici, sulla pianificazione del lavoro, sulla for-

mazione del personale, sul lavoro di squadra per risolvere i problemi, sui contatti e sulla cooperazione fra diverse istituzioni.

La convinzione che il sistema di organizzazione, e non il singolo addetto, sia responsabile della maggior parte delle inefficienze induce ad enfatizzare la necessità di una équipe dedicata a studiare e a gestire l'incremento di qualità, l'esigenza di semplificare le procedure e di eseguire correttamente ed accuratamente il lavoro, in modo da evitare ripetizioni inutili.

Tutto ciò richiede naturalmente una gestione manageriale, un rafforzamento e un'accurata scelta del personale con periodica formazione ed aggiornamento, una pianificazione del lavoro e degli obiettivi da raggiungere, collocando al centro dell'azione il servizio per gli utenti e puntando sulla qualità ed efficacia dei risultati.

Personale capace di pensare analiticamente, di riconoscere e di risolvere i problemi, così come l'uso di tecniche di misurazione e di analisi per individuare i problemi e per valutare i risultati sono elementi di fondamentale importanza per il successo del TQM.

Anche in Francia, come viene evidenziato nell'articolo di

Giappiconi, la valutazione dei servizi di biblioteca è divenuto un processo abbastanza diffuso che si esplica nella definizione di obiettivi e nell'analisi delle funzioni delle biblioteche pubbliche, ed è quindi un problema di politica generale, di interesse pubblico e sociale.

L'articolo sottolinea, facendo specificamente riferimento alla Biblioteca Pubblica di Fresnoy, l'importanza e l'opportunità di un'analisi approfondita del ruolo della biblioteca e di un progetto di riorganizzazione dei servizi che conduca ad un cambiamento delle strutture e ad una razionalizzazione del funzionamento.

Nell'ambito di questa trasformazione cambia anche il ruolo del bibliotecario, che dev'essere capace di effettuare scelte tecniche e di assumere funzioni di manager, basandosi sulla sua capacità di giudizio nel pianificare i servizi.

Con i nuovi mezzi tecnologici interattivi il futuro metterà alla prova l'utilità sociale e l'efficienza dell'istituzione-biblioteca e la valutazione dei servizi potrà essere uno strumento di democrazia se rientrerà nell'ambito della volontà politica come strumento di lavoro e di giudizio.

Maria Patrizia Calabresi

M. GORMAN, *The corruption of cataloging*. "Library journal", 120 (1995), 15, pp.32-34

L'articolo di Gorman lancia un grido d'allarme: i cataloghi e la catalogazione sono in pericolo! Con gravi implicazioni per il servizio al pubblico ed il futuro delle biblioteche. Due sono infatti le funzioni principali con cui i bibliotecari esplicano il loro ruolo: organizzare i cataloghi delle collezioni per permetterne l'accesso agli utenti (bibliotecario catalogatore), e assistere i lettori nell'uso dei cataloghi e delle collezioni (bibliotecario di *reference*). Il bibliotecario serio e consapevole sa che queste due attività sono complementari fra loro e che ognuna di esse non può prescindere dall'altra.

Negli ultimi anni, con l'introduzione dell'elettronica in biblioteca, le spese sono aumentate notevolmente e si sono dovute affrontare scelte difficili e tagli di spesa in vari settori. Ciò ha comportato, specie nelle biblioteche di minori dimensioni, una riduzione del personale addetto alla catalogazione e l'abitudine di "catturare" i dati creati e immessi in rete dalle biblioteche maggiori e più autorevoli.

Secondo l'articolista questo modo di operare è pericoloso e contro-

producente, perchè l'eliminazione e la riduzione del personale addetto alla catalogazione non consente alle biblioteche più piccole di immettere i propri dati, le espone al rischio di un catalogo non perfetto e di avere notevoli difficoltà nella creazione della propria base-dati bibliografica.

D'altra parte, un altro tipo di strategia, chiamato *outsourcing*, che consiste nel demandare a ditte commerciali la responsabilità di catalogare le nuove acquisizioni, cioè in pratica un'effettiva privatizzazione, comporta notevoli rischi: possibilità di commettere errori o incongruenze, a volte difficilmente rimediabili, oppure perdita, da parte della biblioteca, del controllo dei dati introdotti.

La costruzione di una base-dati richiede tempo e attenzione da parte del bibliotecario, il cui lavoro permette di far risparmiare tempo e fatica a migliaia di potenziali utenti alla ricerca di informazioni e documenti.

L'automazione dei procedimenti non è un tocco di magia per risolvere i problemi della ricerca; è un processo che consente di reperire più rapidamente ciò che si cerca, ma ciò avviene solamente se i dati sono stati introdotti correttamente in base a canoni precisi.

Gorman paragona il *network* ad un'immensa biblioteca saccheggiata, con milioni e milioni di dati messi alla rinfusa, che devono essere inquadrati in strutture adeguate e standardizzate in base ad un preciso controllo bibliografico:

i bibliotecari, e in modo particolare i catalogatori, sono gli unici qualificati per mettere ordine nel caos elettronico.

E' dunque possibile immaginare le biblioteche del futuro con un uso automatizzato del patrimonio li-

brario, ma questo avverrà soltanto se l'attività di catalogazione tornerà ad essere centrale e fondamentale in ogni tipo di biblioteca, grande o piccola che sia.

Maria Patrizia Calabresi



