



Pensée-Livre / Pensiero-Lib(e)ro

Libro, formazione, lavoro

A cura di Tania Collani e Bruna Conconi

Con la collaborazione
di Paola Fossa ed Eleonora Norcini





With the support of the
Erasmus+ Programme
of the European Union

Numero 3

Collana “H.E.A.D. Humanities and Enterprises Annual Dialogue”

Direttrice

Anna Paola Soncini Fratta (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

H.E.A.D.
Humanities and Enterprises Annual Dialogue

PENSÉE-LIVRE /
PENSIERO-LIB(E)RO

Libro, formazione, lavoro

A cura di Tania Collani e Bruna Conconi

Con la collaborazione di Paola Fossa ed Eleonora Norcini



Coordinamento editoriale: Fabrizio Podda

© 2024 Casa editrice Emil di Odoya srl

ISBN: 978-88-6680-474-1

I libri di Emil

Via Carlo Marx 21 – 06012 Città di Castello (PG)

www.ilibridiemil.it

INDICE

Prefazione TANIA COLLANI e BRUNA CONCONI	7
---	---

I MESTIERI DEL LIBRO

Si fa presto a dire editor STEFANO IZZO	15
--	----

<i>Festina lente</i> . Chi fa stampare... e chi stampa PAOLO CAMPANA	19
---	----

Alcune considerazioni sul mestiere del libraio e sulle librerie oggi ROMANO MONTRONI	29
--	----

Conservare e studiare ELISA REBELLATO	37
--	----

À propos d'un livre sur les gens du livre. Un entretien BRUNA CONCONI – JOSÉE VINCENT	47
--	----

TRAIETTORIE PERSONALMENTE PROFESSIONALI

ANDREA CATI	69
VIRGINIE KUBLER-SUTTER	75
PHILIPPE SCHWEYER	81
MAURO VALSANGIACOMO	87
NOTE BIOGRAFICHE	93

TANIA COLLANI - BRUNA CONCONI

PREFAZIONE

Gli interventi qui raccolti affrontano la questione del rapporto tra formazione e lavoro; una questione che, pur declinata in maniera sempre diversa, è stata al centro del progetto *Humanities and Enterprises Annual Dialogue* a partire dal momento della sua ideazione, più di una dozzina di anni or sono.

Nato a sua volta all'interno di un progetto formativo – il percorso CLE, cui la Commissione europea ha riconosciuto il *label* d'eccellenza Erasmus Mundus – come tentativo di creare un ponte tra gli studi umanistico-letterari e il mondo del lavoro, H.E.A.D. ha visto nel corso del tempo dialogare studiosi di letteratura con economisti, pubblicitari, giornalisti, rappresentanti delle istituzioni pubbliche o di imprese private attorno a questioni apparentemente lontane, se non estranee, come ad esempio i media audiovisivi, il marketing o la gestione d'impresa.

Ora è la volta del libro che, come si può immaginare, non costituisce per le curatrici di questo volume proprio un prodotto come un altro, convinte peraltro come sono che il pensiero libero si formi attraverso il libro: questo forse, come indica il titolo, il filo rosso più profondo che sottende le due giornate seminariali tenutesi nel 2023 presso le Università di Bologna e di Haute-Alsace (Mulhouse), in quest'ultima occasione in presenza delle due coorti di studenti di primo e secondo anno della Laurea Magistrale CLE – Erasmus Mundus, riunite per le discussioni collegiali delle tesi. Gli umanisti leggono i libri, certo; gli intel-

lettuali commentano i libri; i bibliofili collezionano i libri. Ma la pertinenza di questi oggetti materiali, fatti di carta, stampati, rilegati, è spesso rimessa in causa nel nostro contemporaneo: questi prodotti dell'industria editoriale sono forse l'immagine di un ulteriore spreco della nostra epoca consumista? L'alternativa digitale e la creazione di *data center* è uno scenario più sostenibile e auspicabile per il futuro della nostra trasmissione del sapere? Ricordiamo cosa scriveva Galileo nel suo *Dialogo sopra i due massimi sistemi*: di tutte le invenzioni architettoniche, musicali, navigatorie, artistiche, «sopra tutte le invenzioni stupende» portate avanti dall'uomo nel corso dei secoli, la più mirabile è senz'altro l'invenzione della scrittura, «con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta», che ha permesso il progredire della conoscenza e della scienza in tempi e spazi molto distanti.

Cosa fa un attore che gravita nella galassia dell'oggetto libro oggi? Chi sono questi attori? Cosa conservano del passato e cosa progettano per il futuro? Le pagine che seguono riprenderanno l'organizzazione dettata dalle due domande che le curatrici si sono poste al momento di concepire un modulo di riflessione indirizzato a un gruppo di studenti internazionali, specializzati in lingue e letterature. La prima sezione, «I mestieri del libro», risponderà alla domanda: «Cosa fa oggi un editor, un tipografo, un libraio o un bibliotecario?»; la seconda sezione, «Traiettorie personalmente professionali», risponderà invece alla domanda: «Quale è la tua/sua esperienza in questa professione?». In effetti, ogni professione ha certi canoni irrinunciabili, ma è pur vero che le singole esperienze rinnovano e rileggono lo stesso mestiere, per aggiornarlo, per farlo consono al suo tempo.

Il primo incontro ha avuto luogo il 5 maggio 2023 presso l'Accademia delle Scienze di Bologna. Una giornata dedicata a *I mestieri del libro* ci era parsa come la naturale conclusione di

un corso universitario che dal punto di vista tematico e metodologico aveva posto il libro al centro della riflessione: durante quel corso, dedicato a *Libri, lettori e biblioteche nella letteratura francese*, molto era stato detto infatti sulla necessità di attribuire uguale importanza che all'analisi del testo alla materialità del libro che lo veicola, giacché «forms effect meanings», o ancora agli agenti che hanno portato alla messa a punto di quell'oggetto e alla sua circolazione in un certo tempo e in un certo luogo.

A spingerci poi a organizzare quell'incontro si aggiungeva la presenza a Bologna di Josée Vincent, studiosa quebecchese di letteratura e di storia del libro, che aveva appena portato a termine con la collega Marie-Pier Luneau una ponderosa opera collettiva, per la cui realizzazione era stato affiancato a specialisti internazionalmente noti un esercito di giovani e anche giovanissimi ricercatori dell'età dei nostri studenti; un'opera la cui assoluta novità stava proprio nel suo obiettivo maggiore di "incarnare" la storia del libro.

Ecco perché, dopo un'agente letteraria (Chiara Melloni, S&P Literary), un editor (Stefano Izzo, Salani), un proto (Paolo Campana, Tipografia Valgimigli), un libraio (Romano Montroni, Librerie.coop, Cepell) e una bibliotecaria (Elisa Rebellato, Archiginnasio), il cerchio si è chiuso ritornando al punto di partenza nelle aule universitarie, con Paolo Tinti, storico del libro, che, in una sorta di *mise en abyme*, discorreva dell'importanza di un libro che parlava *des gens du livre*, mentre Bruna Conconi, assumendo qua e là la parte dell'avvocato del diavolo, ne intervistava la curatrice.

È così che, soprattutto, ci è sembrato di poter ripercorrere tutta la lunga catena che porta dalla ideazione del libro alla sua produzione, distribuzione e conservazione, per arrivare solo in

ultima istanza – *last but not least*, certo! – all’insegnamento e alla ricerca.

Tutti rappresentavano l’eccellenza nel loro campo, ma è per la cura con cui hanno preparato ciò che sembrava loro veramente importante trasmettere al giovane pubblico che avevano davanti, che siamo loro particolarmente grate. Il legame tra le due cose, non è del resto casuale, come ben sappiamo. E anche questa crediamo sia una lezione importante.

Nelle «Traiettorie personalmente professionali» ci siamo chiesti chi siano gli attori del mondo del libro che sono dietro la creazione e la fabbricazione dell’oggetto che è il primo strumento del nostro lavoro. Abbiamo concepito questa sezione come una serie di vere e proprie interviste scandite da alcune domande che hanno guidato gli interventi orali e che sono stati in seguito scritti, trascritti e riscritti per renderli fruibili in un formato bidimensionale e leggibile. Sono domande poste con l’occhio dello studente in lettere che si dirige verso la professione; anche le risposte sono state sempre in grande consonanza con un pubblico giovane e dinamico, destinato a riprendere il testimone di mestieri che necessitano di una formazione e di un coraggio del tutto particolari.

- Come ha scelto la sua professione e come è nato il suo progetto?
- Quale è stata la più grande difficoltà legata alla nascita del suo progetto? Quale la difficoltà che persiste durante gli anni di professione?
- Quale è la più grande soddisfazione legata al suo lavoro?
- Perché il libro cartaceo oggi? Perché il libro digitale oggi?
- Quale è la domanda che le pongono più spesso riguardo al suo lavoro?
- Quale è la domanda che pone più spesso nel quadro del suo lavoro?

Hanno accettato la sfida delle domande, e non li ringrazieremo

mo mai abbastanza per la qualità degli interventi e la disponibilità umana, Andrea Cati per la casa editrice Interno Poesia (Italia); Virginie Kubler-Sutter, rilegatrice indipendente (Francia); Philippe Schweyer per la casa editrice Médiapop (Francia); e Mauro e Chiara Valsangiacomo per la casa editrice *alla chiara fonte* (Svizzera). Nello spirito di diversità che ispira il nostro operare accademico, gli interventi di Virginie Kubler-Sutter e di Philippe Schweyer sono presentati in lingua francese.

Che dire al termine di quest'esperienza? Abbiamo visto giovani incuriositi. E ci è parso talvolta persino realmente divertiti. Per questo, per loro, soprattutto, abbiamo pensato di pubblicare questo libretto, ricorrendo ancora una volta alla carta per fissare nel tempo gli insegnamenti e le emozioni di due giornate particolari. Ci piace immaginare che tra tanti anni anche solo uno di loro lo ritrovi per caso tra i suoi libri di università e gli scappi un sorriso.

I MESTIERI DEL LIBRO

STEFANO IZZO
Editor

SI FA PRESTO A DIRE EDITOR

Mestiere curioso quello dell'editor. Ruota intorno alle parole, ma per definire se stesso ne usa una, una soltanto, che più imprecisa non potrebbe essere. "Fare l'editor" può significare tante cose, esistono editor di vario tipo, che svolgono attività diverse (a volte, anche *molto* diverse) e cui sono richieste competenze non facilmente comparabili.

C'è una grande differenza, per esempio, tra un editor che lavora con autori italiani (fianco a fianco con loro, chini sui testi, confrontandosi per mesi, in una relazione fertile e delicata che – a seconda dei casi – può somigliare all'amicizia o a una convivenza forzata) e un editor che lavora sui testi degli stranieri (in solitaria cioè, senza poter modificare i loro testi, e cercando piuttosto di capire in che modo un successo estero possa essere replicato in Italia, mappando i mercati editoriali di tutto il mondo, leggendo in varie lingue, adattandosi alla frenesia della competizione internazionale).

C'è una grande differenza anche tra un editor che lavora dentro la casa editrice (con una funzione maieutica in senso ampio, di costruzione del piano editoriale e quindi della strategia culturale, ma anche di progettazione del singolo libro, compreso immaginarne la veste e la comunicazione) e un editor che lavora come freelance (spesso al servizio diretto dell'autore, con un

ruolo di primo affiancamento, di impostazione e di spinta a tirar fuori le parole).

C'è una grande differenza tra un editor che si occupa di romanzi per il pubblico adulto (dove si tratta di calibrare cose come la storia, i personaggi, i dialoghi, lo stile, i temi, l'ambientazione), o di storie per ragazzi e bambini (dove conta soprattutto la conoscenza del pubblico, parlare il loro stesso linguaggio, dargli libri che siano oggetti piacevoli al tatto e alla vista e stimolino l'attrazione verso la lettura), o di saggistica (dove è importante scegliere gli argomenti più in linea coi tempi, capire chi sono le persone giuste per trattarli, in che modo)... o di tascabili, o di guide turistiche, o di volumi illustrati, o di libri scolastici, e così via.

E ci sono grandi differenze organizzative anche tra case editrici molto grandi, dove il grado di specializzazione delle singole figure è necessariamente più alto, e strutture più piccole, dove poche persone si trovano a fare un po' di tutto: da spedire i pacchi a controllare le fatture, da chiamare i giornalisti a redigere i contratti, da parlare coi librai a correggere le bozze.

Ma se una tassonomia esatta è impossibile, possiamo almeno individuare quattro cose che ogni editor fa sempre. E le fa – verrebbe da dire – quasi più per sua stessa natura che per rispondere a un preciso compito.

Anzitutto, l'editor cerca. Cosa cerca? Il talento, il bello, l'originale. I buoni libri, che siano di intrattenimento o di più chiara impronta letteraria (ma le due cose possono convivere eh, non dobbiamo pensare per opposizioni manichee). Gli autori interessanti, quelli che hanno delle ossessioni particolari, che hanno cose da dire e gli strumenti adatti per dirle. L'editor cerca perché è curioso, perché è prensile, perché ama uscire dalla propria comfort zone ed esplorare nuovi territori. Ama scommettere, anche; inseguire idee folli, assecondare innamoramenti, lanciar-

si nel vuoto, rischiare il clamoroso errore. Togliamoci dalla testa quell'immagine molto glamour dell'editor seduto dietro a una scrivania ingombra di manoscritti che ogni mattina crescono e crescono; l'editor riceve proposte e le valuta, certo, ma non sta affatto seduto, anzi si muove, parla con le persone, costruisce una rete di contatti, prova ad arrivare ovunque attraverso gli altri. E non di rado i libri nascono non perché un lontano scrittore ha ricevuto dal cielo l'illuminazione divina ma perché un editor ha avuto un'idea – giusta o sbagliata, chissà – e l'ha proposta alla persona che riteneva migliore per tradurla in un libro.

In secondo luogo, l'editor immagina. Cosa immagina? Il libro, prima che diventi libro. A volte, quando ancora il testo non c'è. L'editor comincia a vedere in anticipo e accompagna l'autore nella creazione: mentre quello scrive, lui inizia a progettare il publishing, cioè tutte quelle cose che sono destinate a trasformare il dattiloscritto in libro, in prodotto editoriale. La copertina, il titolo, i testi di accompagnamento, il formato, il prezzo. La sensazione che spera di trasmettere al lettore, trascinandolo dal suo mondo, il fuori, nel mondo del libro, il dentro.

Poi l'editor si prende cura delle parole. Si preoccupa che esse rispecchino la volontà dell'autore, ma anche che arrivino al suo lettore. Presta attenzione alla forma, a volte con piccole rifiniture, il proverbiale *labor limae*, altre volte con interventi più corposi. Si prende cura perché si impegna a tirar fuori dal libro il meglio di sé, il suo potenziale, ciò che rischia di rimanere intrappolato nella testa dello scrittore.

Infine l'editor fa sentire la propria presenza. A chi? Allo scrittore, offrendogli compagnia nell'affanno: l'affanno della scrittura, che è una fatica lastricata di mille dubbi, ma anche l'affanno della pubblicazione, dell'esporsi se stessi e il proprio lavoro al pubblico. L'editor rianima i depressi, calma gli agitati, gestisce le crisi.

Spiega i meccanismi dell'editoria, indica i pericoli e le opportunità. C'è ogni volta che serve: il sabato, la domenica, a tarda sera, di prima mattina, a ferragosto e a Natale. C'è perché ama i suoi autori, croce e delizia di una vita intera dedicata agli altri, rimanendo nell'ombra.

È un mestiere imprevedibile, che alterna momenti di burrasca e di bonaccia. Una navigazione che a volte procede a vista, in cui la rotta va continuamente verificata, corretta, messa in discussione. Ma proprio per questo – io credo, con convinzione e con gioia – è un mestiere bellissimo.

PAOLO CAMPANA
Proto

FESTINA LENTE
CHI FA STAMPARE... E CHI STAMPA

L'arte della tipografia consiste nel disporre correttamente gli elementi di stampa in vista di un obiettivo ben definito; nel comporre i caratteri, nel ripartire gli spazi e nel disporre la composizione in modo da facilitare al massimo lo sforzo del lettore e la sua comprensione del testo.

Stanley Morison (inventore del carattere Times New Roman)
First Principles of Typography, 1937

Fin dai tempi di Gutenberg, quello di disporre correttamente gli elementi di stampa è stato l'obiettivo che ciascuna stamperia ha cercato di affrontare nel migliore dei modi, studiando attentamente la disposizione degli spazi, il disegno dei caratteri che si sarebbero dovuti utilizzare e tutti quegli elementi che avrebbero aiutato il lettore alla piena comprensione di un testo stampato.

Sostanzialmente il percorso per farlo non si discostava molto da quello attuale.

L'autore si rivolgeva direttamente ad una tipografia – che all'occorrenza poteva anche accettare di essere editore – all'interno della quale si completava quasi interamente il percorso di produzione, visto che la legatura finale, ritenuta per molto tempo non fondamentale, era spesso realizzata in altre botteghe, o addirittura nelle librerie.

Il proto

Termine ormai caduto nel dimenticatoio, il *proto* – il primo – fin dagli albori dell'arte era la figura di riferimento alla quale il lavoro editoriale veniva affidato appena entrato in tipografia. *Proto* era colui che, conoscendo e avendo esperienza dei vari aspetti della produzione della carta stampata aveva la responsabilità di sovrintendere e organizzarne l'intero ciclo produttivo o, da tempi più recenti, di parte di esso e principalmente della pre stampa.

Il compositore

Il manoscritto destinato ad essere riprodotto veniva poi consegnato al compositore a mano: colui che, conoscendo a memoria la posizione dei singoli tipi – le lettere che componevano ciascuna serie, in piombo o legno, a seconda della dimensione – contenuti nelle casse dei caratteri, la cui disposizione nei singoli cassetti rispettava la frequenza di utilizzo di ciascuno di essi. La rapidità del compositore nell'allineare i caratteri sul regolo di legno che teneva in mano – il *compositoio* – sul quale si andavano formando le singole righe che poi, assemblate sul *vantaggio*, andavano a comporre la pagina sulla *forma* destinata al torchio, era davvero sorprendente: quasi una macchina da scrivere.

La produzione di caratteri in piombo, realizzati in una lega di piombo, stagno e antimonio, era riservata alle serie di dimensioni minori, dal minuscolo corpo 4 fino al corpo 72 ma sono note antiche fonditure di dimensioni notevolmente maggiori, che arrivavano fino alle dodici righe tipografiche.

Realizzati a partire da metà '800, i caratteri mobili in legno venivano utilizzati per titoli e testi nei manifesti. Erano incisi con

pantografi meccanici partendo da maschere realizzate a traforo e applicate su tavolette.

Esaurito il ciclo di stampa, l'ultimo e fondamentale passaggio era quello della pulizia e del ritorno dei singoli caratteri nelle casse, spesso affidato alle mani degli apprendisti che, in questo modo avevano modo di imparare la disposizione dei singoli casetti per diventare un giorno compositori a loro volta.

In caso di errori, il sistema utilizzato di frequente era quello di rovesciare per terra la cassa per far sì che il ragazzo, dovendo raccogliere e riordinare i caratteri, imprimesse bene nella mente la loro collocazione.

Questo sistema rimase sostanzialmente invariato fino al 1881, anno in cui venne inserita nel ciclo produttivo la *Linotype*, un ingegnoso sistema di ingranaggi, viti elicoidali e alberi a camme per mezzo dei quali l'operatore, digitando le lettere su di una tastiera, metteva i singoli caratteri in moto lungo un percorso quanto meno affascinante, fino a condurli sul compositoio a formare le singole righe. Su di esse, in un successivo passaggio, avveniva la colatura del piombo, mantenuto sempre in stato liquido in un serbatoio sul retro della macchina. Le righe così ottenute venivano poi disposte nelle forme come nella composizione a mano.

Una volta effettuata la fusione, i caratteri facevano ritorno alla posizione originale lungo un percorso non meno ingegnoso, pronti per essere utilizzati nelle righe successive.

Il passaggio dalla composizione a mano a quella "a caldo" della linotype in certi casi fu traumatico. Nel 1886 quando il sistema venne adottato dal *New York Tribune*, non sapendo come informare le centinaia di compositori a mano che fino a quel momento avevano dato vita quotidianamente al giornale – dei quali

non ci sarebbe stato più bisogno – semplicemente non gli si disse niente fino al giorno in cui presero servizio le nuove macchine.

Questo sistema di composizione sopravvisse per circa un secolo, fino a quando, con l'arrivo dei sistemi computerizzati i procedimenti di composizione del testo subirono un ulteriore e drastico stravolgimento. Questa vera e propria rivoluzione ebbe inizio con le fotocomposizioni, nelle quali il testo veniva riprodotto fotograficamente prima su lunghi nastri di carta e poi direttamente su pellicola.

Se al compositore a mano, fino a quel momento, era spettato anche l'incarico di dar forma alle singole pagine, distribuendo i testi e organizzandone gli spazi, con l'avvento della fotocomposizioni tale compito passò nelle mani dell'impaginatore.

Su di un tavolo luminoso, le strisce di carta venivano ritagliate ed incollate, rispettando la gabbia di impaginazione, fino a formare la pagina.

I montaggi su carta passavano poi in camera oscura per essere fotografati in reprocamera al fine di ottenere fogli di pellicola che andavano sviluppati e stesi ad asciugare.

Con lo sviluppo della tecnologia, le fotocomposizioni furono in grado di produrre i testi direttamente su strisce di pellicola, consentendo di saltare il passaggio su carta. Pellicola che, in ogni caso, doveva comunque essere impaginata a mano.

Un ulteriore passaggio era poi affidato ad una figura ormai scomparsa, quella del montaggista, il quale aveva l'incarico di disporre le singole pagine in pellicola su quella che si chiama la caduta macchina, organizzandole in quartini, ottavi, sedicesimi o trentaduesimi (in base al numero di pagine che dovevano comporre ogni singola segnatura) prima di procedere all'incisione della lastra che finalmente poteva passare alla macchina da stampa.

Lungo questo percorso, fin dai tempi antichi, operava, e in certi casi opera ancora, una delle figure più affascinanti del mondo della stampa: il correttore di bozze.

Il correttore di bozze

Figura determinante – la cui assenza o incapacità ha storicamente sempre fatto la differenza tra edizioni di pregio e dozzinali – alle sue cure era sottoposto ogni foglio di stampa prima di entrare in produzione. Durante il tempo necessario ad un simile intervento le forme rimanevano inattive e con esse i caratteri che le componevano. Considerato che le dotazioni di tipi erano assai frequentemente molto ridotte, era necessario che il correttore operasse nella stessa tipografia nella quale era avvenuta la composizione.

Se è vero che le grandi tipografie, come ad esempio quella di Aldo Manuzio a Venezia o dei Plantin ad Anversa, erano in grado di garantire correttori di notevole affidabilità, non tutti potevano permettersi un intervento comunque costoso, che non di rado veniva così svolto dagli stessi autori in tipografia.

Un curioso esempio dell'importanza del correttore di bozze può essere rappresentato da ciò che accadde nel 1887 a Ravenna, quando sulle pagine de *Il Ravennate*, quotidiano monarchico, venne pubblicata una notizia il cui testo, a causa di un errore tipografico sfuggito al correttore di bozze, si tramutò in una scena inverosimile, informando che a Madrid sette sergenti *impiccati* [ma si sarebbe dovuto scrivere *implicati*] nella insurrezione di settembre erano fuggiti dal carcere militare. Alla redazione de *Il Lupo* – settimanale anarchico – non parve vero di poter sfottere la testata monarchica e lo fece in versi:

Grande notizia!!!
 Che si possa – perbacco – di prigione
 evadere in un modo da stupire,
 non hanno più bisogno le persone
 che qualcheduno a lor lor venga a dire:
 se n'ebber tanti esempi!
 in questi e in altri tempi!
 Ma, volete restar meravigliati?
 – In Ispagna scapparono di prigione
 sette sergenti che fûr già impiccati
 dell'anno scorso nell'insurrezione!...
 Per crederlo guardate
 nel *Corrier... Ravennate!*

Il giorno seguente il povero correttore – *operaio-tipografo*,
 come si firmò – reagì affranto ai versi di derisione, replicando:

Nel foglio del *Lupo* di sabato ho letto una poesia espressamente
 scritta e stampata per propalare un errore di stampa in cui si è
 incorsi. L'ultima correzione – ossia quella che più riguarda gli
 errori di stampa – spetta a me, operaio privo di intelligenza e di
 studi, ed in questi giorni non ho potuto occuparmene come avrei
 voluto. Non mi sarei mai creduto che i signori del *Lupo*, dalla cui
 tipografia sono uscite stampe con errori tipografici ben più grossi
 e specialmente in manifesti del Comune, assai meglio pagati di
 un giornale, si fossero per sì poco scomodati, essi più intelligenti
 di me, non concedendomi il lavoro giornaliero e spesso anche
 notturno tempo bastante, come essi hanno ed io vorrei avere, per
 dedicarmi allo studio.

Al giorno d'oggi, sempre più frequentemente, soprattutto
 al di fuori del contesto delle case editrici più grandi, un compito
 così delicato viene affidato a correttori automatici presenti nei
 singoli programmi di impaginazione, con risultati spesso non in-
 coraggianti.

Negli ultimi trent'anni, l'affermarsi dei sistemi computerizzati ha stravolto definitivamente la filiera, che al giorno d'oggi prevede meno passaggi di mano.

Oggi il testo del libro giunge direttamente al reparto di pre-stampa della tipografia, sul computer di quello che viene chiamato genericamente "il grafico" e quasi esclusivamente in formato digitale.

Se necessario viene sviluppato un progetto grafico, dopodiché si procede con la videoimpaginazione, alla quale seguono successivi interventi di revisione del testo e controlli sulla correttezza dell'impaginato.

I programmi disponibili più usati sono di altissimo livello e permettono di ottenere prodotti di estrema complessità e grande qualità, ma il problema che si sta diffondendo in modo preoccupante è quello della scarsa o nulla conoscenza delle lavorazioni successive e, spesso, dei materiali sui quali dovrà avvenire la stampa.

Terminata la fase di impaginazione, si provvede all'*imposition*, trasferendo il *pdf* dell'impaginato ad un programma in grado di disporre le varie pagine sulla cosiddetta *caduta macchina*, nella posizione cioè che le singole pagine avranno sui fogli stampa, che verranno successivamente piegati e confezionati in legatoria.

Il successivo controllo per il «visto si stampi» avviene su quella che ancora oggi è chiamata la *ciano*, in formato digitale oppure, meglio ancora, cartaceo. Il termine *ciano* deriva dal colore che assumevano i fogli di prova, sui quali era stata impressa fotograficamente la caduta macchina, dopo essere stati sviluppati utilizzando vapori di ammoniaca.

Ottenuto il «visto si stampi», dal computer i dati vengono trasferiti alla stampante digitale, oppure al CTP *Computer To Plate*, al quale è affidato il processo di incisione delle lastre utilizzate

successivamente per la stampa. Lo stesso computer è in grado di inviare direttamente alla macchina da stampa le informazioni necessarie alla corretta inchiostrazione dei calamai in modo da rendere più rapida la fase di avviamento.

Lo stampatore

Per quasi quattrocento anni la tecnologia di stampa rimase sostanzialmente la stessa, basandosi cioè sull'utilizzo di un torchio in legno, con componenti metallici che andarono ad aggiungersi nel tempo, sul quale la stampa del *folio* era ottenuta con due passaggi successivi ed altrettante "tirate" della barra orizzontale. Mansione molto faticosa che normalmente si prolungava su orari di lavoro di 12/14 ore giornaliere.

Furono necessari quasi quattro secoli per assistere al primo grande mutamento tecnologico. Il merito è da attribuire all'invenzione di lord Stanhope, che, sul finire del XVIII secolo, progettò un torchio completamente in ghisa in grado di risolvere gran parte dei problemi strutturali dei torchi in legno, permettendo la stampa di un foglio intero con una sola tirata. Affascinato dalle idee illuministe, il *cittadino* Stanhope, come amava farsi chiamare, non volle brevettare la sua invenzione, ritenendola un contributo alla libera diffusione dell'informazione a stampa. Per tale ragione i torchi Stanhope si diffusero rapidamente in tutta Europa.

Nei decenni seguenti comparvero le prime macchine piano cilindriche, che pur continuando a stampare fogli singoli con metodo "diretto" venivano azionate da grandi volani, mossi naturalmente a mano, che permettevano però tirature notevolmente più alte.

Per l'introduzione del sistema di stampa "indiretto", meglio

conosciuto come *offset*, bisognerà attendere gli inizi del Novecento. Tale sistema, tuttora il più utilizzato in tipografia, utilizza lastre in alluminio la cui emulsione superficiale viene incisa al laser in modo da definire le aree che rifiutano l'inchiostro proveniente dai calamai da quelle sulle quali l'inchiostro aderirà per essere poi trasferito sui rulli e da qui al foglio di carta.

Il mestiere dello stampatore, come quello del cromista (altra figura fondamentale oggi scomparsa per essere sostituita da sistemi elettronici, era colui che si occupava della gestione delle immagini a colori e delle relative separazioni nei singoli canali), ha sempre richiesto esperienza, un notevole occhio e la capacità di valutare ed intervenire sul contributo dei singoli colori nel ciclo di impressione e su tutta una serie di variabili, il cui equilibrio è alla base della differenza tra un lavoro scadente ed uno di qualità.

Su molte delle macchine attuali l'automazione anche in questo caso ha preso il posto delle competenze, garantendo comunque standard molto elevati, sia come qualità che come tempi.

Percorso parallelo ma in continua evoluzione è poi quello della stampa digitale che, secondo alcuni, potrebbe definitivamente soppiantare quella tipografica nel giro di pochi anni, sradicando definitivamente il processo di stampa dalla tradizione di quella che fin dal XV secolo venne definita come *l'ars artificialiter scribendi*.

Lavorare in tipografia oggi

Come si è visto, le radicali e rapidissime trasformazioni subite in pochi decenni dal ciclo produttivo di stampa hanno reso necessari altrettanto drastici adattamenti professionali, ma una giornata di lavoro in tipografia continua ad avere un fascino particolare, soprattutto se l'attività quotidiana può contare sulla

conoscenza di ciò che la stampa ha rappresentato fino ai giorni nostri.

Certo, l'avvento delle tecnologie digitali, sia in fase di pre-stampa che in fase di stampa, ha in parte snaturato l'essenza dell'*arte* ma, al tempo stesso, ha spalancato orizzonti vastissimi, permettendo di ottenere risultati fino a pochi anni fa semplicemente impensabili.

Seguire un prodotto editoriale dalla sua progettazione fino alla definitiva impressione su carta resta comunque un impegno da affrontare con dedizione, senza delegare interamente al computer ogni questione, per evitare di abdicare al virtuale e banalizzarne il risultato finale.

Per far ciò è tuttora necessaria un'adeguata preparazione di base che comprenda la conoscenza dell'intero processo produttivo. Un prodotto stampato dietro al quale tali competenze si legano con chiarezza continuerà senza dubbio a distinguersi anche in futuro.

Credo ci sia ancora spazio per poter pensare il proprio lavoro senza sottostare esclusivamente a valutazioni banalmente economiche o di produttività, concedendo alla cura delle singole scelte lo spazio che meritano.

Scriveva Salvatore Landi nel 1917 nelle sue *Lezioni di composizione*: «Le cose belle dovete riserbarle per le cose belle; fare diversamente sarebbe azione dannosa per l'officina e per voi degna di biasimo».

ROMANO MONTRONI
Libraio

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL MESTIERE DEL LIBRAIO E SULLE LIBRERIE OGGI

La crescente specializzazione dei saperi, la diffusione e la diversificazione dell'istruzione superiore hanno portato a una generalizzata "professionalizzazione" del lavoro. Io però credo che il libraio sia un mestiere, perché – per tradizione – i mestieri si basano sul fare, e nel nostro lavoro la capacità di fare è fondamentale.

Credo inoltre fortemente nell'importanza di salvaguardare la tradizione, e di valorizzarla coniugandola con l'innovazione. Siamo tutti bravi ad aggiornarci e a correre dietro alle ultime novità, ma l'innovazione perde consistenza e significato se non ci sono dietro i principi della tradizione a darle solidità e a permettere di sfruttarne le potenzialità con intelligenza.

I libri continuano, nonostante tutto, a essere lo strumento più efficace per la circolazione delle idee. Perché lo restino, è indispensabile che le librerie siano vere librerie e non semplici supermercati del libro. Per questo il libraio deve rimanere un mestiere – un mestiere che si impara, che presuppone anche un aggiornamento – e non può diventare un lavoro generico.

Il binomio tradizione e innovazione è uno dei temi centrali nei corsi della Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri, in cui ho insegnato per quarant'anni: dal 1983 la scuola è un laboratorio di sperimentazione e dibattito sulle possibilità del libro. Per prima in Italia – e seconda in Europa dopo Francoforte – ha

promosso una discussione che non è limitata all'organizzazione e alla gestione della libreria, ma si estende a distribuzione, commercializzazione e promozione. Vuole così andare incontro alla profonda trasformazione in corso nel commercio dei libri, nella consapevolezza che il mestiere del libraio necessita di elementi tecnici, organizzativi e conoscitivi sempre nuovi. Si propone insomma di dare un contributo per ridefinire la figura professionale del libraio, adeguandola ai nuovi ritmi della produzione del libro, formandola su strumenti di analisi e metodi innovativi e aggiornandola sulle esperienze professionali. Agli allievi, i docenti cercano di trasmettere qualcosa del loro bagaglio di saperi ed esperienze, tenendo vivi l'orgoglio e la gioia di essere librai. Questo significa anche combattere la standardizzazione in atto, soprattutto in alcune librerie di catena, dove si assiste a un appiattimento generale che poco o niente ha a che fare con l'essenza del nostro mestiere – un mestiere fatto di creatività e di emozioni.

Alcuni considerano superata questa impostazione, ma la dimostrazione della sua efficacia è data, tra l'altro, da un caso molto famoso. La grande catena Waterstone's era sull'orlo del fallimento proprio perché aveva perduto identità e si stava trasformando in un supermercato. A salvarla è stato chiamato James Daunt, geniale libraio indipendente che ha sempre condiviso e messo in pratica i principi nei quali crede la Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri.

Cos'è dunque una libreria? Una libreria è un'impresa commerciale che ha innanzitutto il compito di vendere libri per raggiungere l'equilibrio economico. Di contro, è vero che i libri non sono merci come le altre: bisogna conoscerli per maneggiarli nel modo più efficace, dando loro un senso ulteriore, ovvero creando proposte e percorsi di lettura.

Ecco perché trascurare la formazione dei librai o pensare di

applicare alle librerie le logiche della grande distribuzione è secondo me un errore gravissimo. La formazione è importante non solo per insegnare il mestiere, ma anche per fare aggiornamento e per rigenerare motivazione ed entusiasmo. I librai rappresentano infatti una risorsa immensa: se i libri sono uguali in tutte le librerie, chi lavora tra gli scaffali può fare una differenza grandissima, con la sua competenza, la sua gentilezza, il suo entusiasmo. Il mercato italiano è sostenuto dai lettori forti: per conquistare la loro fedeltà bisogna essere librai, non commessi generici.

Allo stesso modo, sapere cosa c'è dietro una sigla editoriale, conoscere gli editori e sentirli illustrare la filosofia alla base della loro produzione non è solo un arricchimento culturale: quando arriveranno in libreria le novità di un editore conosciuto, il libraio aprirà i pacchi e disporrà le novità con un entusiasmo e una consapevolezza diversi.

La pandemia ha segnato la riscossa delle librerie indipendenti rispetto a quelle di catena. I librai più intraprendenti hanno saputo trasformare la crisi in un'opportunità: ricevevano gli ordini via mail, telefono o WhatsApp e poi li affidavano ai rider che li consegnavano in giro per la città. Ne hanno tratto un vantaggio che non si è esaurito nel semplice incasso e che è destinato a durare nel tempo: hanno tenuto vivo e rafforzato il legame con i clienti (conquistandone di nuovi), ma hanno anche avuto la possibilità di capire quali titoli riassortire e quali invece rendere per farsi trovare pronti alla riapertura; inoltre, hanno colto l'occasione per riordinare o addirittura riorganizzare lo spazio di vendita.

In libreria, infatti, non c'è bisogno di esperti di marketing. Un bravo libraio, che abbia ricevuto una formazione adeguata e che abbia passione per il proprio lavoro, sa benissimo che cosa fare per aumentare il fatturato. La strategia di marketing più effi-

cace per una libreria è dare valore all'assortimento, alla proposta, al servizio. Ieri come oggi, dare valore dev'essere un imperativo.

Assortimento e servizio al cliente sono i due pilastri su cui si regge una libreria. Sull'assortimento è difficile essere competitivi rispetto alle grandi librerie online, ma un servizio al cliente di qualità fa una differenza grandissima. La libreria fisica deve puntare a offrire un'esperienza d'acquisto memorabile, qualcosa che nemmeno la migliore libreria online è in grado di dare.

Gandhi aveva fatto affiggere in tutti i negozi dell'India una locandina con cinque punti fondamentali:

1. Nel nostro negozio il cliente è un ospite di riguardo.
2. Non è il cliente che dipende da noi, siamo noi che dipendiamo da lui.
3. Il cliente non rappresenta un'interruzione del nostro lavoro, ne è piuttosto lo scopo.
4. Il cliente non è un corpo estraneo all'interno della nostra routine di lavoro, ne è al contrario parte integrante.
5. Non siamo noi che facciamo un favore al cliente servendolo, è lui che fa un favore a noi dandoci l'opportunità di servirlo.

Niente di rivoluzionario, eppure al giorno d'oggi l'applicazione di questi principi non è affatto scontata. È dunque più che mai necessario dare la giusta importanza al valore delle persone: la tecnologia non è tutto, e nemmeno gli strumenti tecnologici più raffinati e innovativi potranno mai sostituire un libraio preparato e competente. I consigli forniti attraverso uno schermo, per esempio, non trasmettono emozioni. Un bravo libraio sa invece come generare emozioni e come far sentire il cliente accolto e riconosciuto. Sa che le "piccole cose" sono il presupposto imprescindibile di una libreria con l'anima.

Oggi la formazione è per lo più sottovalutata: i veri librai sono purtroppo una specie in via di estinzione. La formazione invece è indispensabile, perché i librai sono chiamati a sostenere una triplice responsabilità: verso se stessi, verso la sigla che rappresentano, verso i clienti. Sbaglia chi vede le persone solo come un costo, perché sono innanzitutto una ricchezza. E, ferma restando la fiducia nei valori della tradizione, i librai devono mantenere costante il desiderio di migliorare e di aggiornarsi, cogliendo tutte le occasioni che si presentano.

Durante la giornata di lavoro, problemi, difficoltà e contrattempi sono all'ordine del giorno. Come sempre, lamentarsi non serve a niente: quello che serve è rimboccarsi le maniche e usare a piene mani duttilità, flessibilità e ironia.

Solo rimanendo ancorati a valori antichi come l'intensità del lavoro, la passione, la curiosità, l'integrità, la motivazione, il rigore, la cura dei particolari, lo spirito di squadra, la fantasia, la capacità di relazione si riesce a stare al passo con i tempi. Senza dubbio questo modo di fare il libraio è faticoso, ma è anche fonte di immensa soddisfazione; e non è, non sarà mai, inattuale. Umiltà, pazienza e costanza sono caratteristiche meno vistose ma altrettanto indispensabili.

Voglia di superare i propri limiti, gusto per il lavoro ben fatto, spirito di squadra, capacità di sdrammatizzare le difficoltà di ogni giorno (dal cliente difficile a un ritardo nei rifornimenti), determinazione nel risolvere i problemi per diventare più forti: tutti questi elementi concorrono a formare una mentalità vincente.

Se la realtà è come è, e non è come io voglio che sia... Così diceva Julio Velasco ai suoi giocatori, per far capire loro che quando qualcosa non va non si dovrebbe mai perdere tempo a lamentarsi, si dovrebbe direttamente passare alla fase successiva:

affrontare e risolvere! Anche per questo è fondamentale un atteggiamento ottimista.

Il gusto per il lavoro ben fatto è un'altra attitudine decisiva, e non solo per i librai. Aristotele diceva: «Noi siamo quello che facciamo ripetutamente. L'eccellenza, quindi, non è un atto ma un'abitudine». Dunque, non pensare di fare, bensì fare, sempre, il più possibile! Con consapevolezza e al meglio delle proprie capacità.

Molti si lamentano di non ricevere la giusta motivazione, ma la motivazione è qualcosa che bisogna sapersi dare anche da soli, imparando a riconoscere e a coltivare i propri talenti.

Anche il più forte dei marchi alla lunga perde di credibilità se non continua a essere sostenuto dalla volontà, dai talenti e dalle competenze delle donne e degli uomini che lavorano in azienda. Le librerie non fanno eccezione. Pensate a certe librerie di catena che hanno perso il loro primato perché si sono standardizzate.

Anche per questo è molto importante che i librai possano percepire se stessi non come semplici venditori ma come operatori culturali e produttori di valore – questo può essere più difficile all'interno delle librerie di catena, dove non sempre i dirigenti credono nella formazione e riescono a far sentire i librai persone, anziché semplici numeri.

La maggiore consapevolezza di tutto ciò ha fatto sì che cambiamenti profondi abbiano investito anche la figura del direttore di libreria.

Il direttore di libreria tradizionale componeva un assortimento senza identità, subiva l'influenza degli editori, impostava la libreria come se fosse un salotto o una biblioteca, si riteneva pioniere promotore della lettura. Era il detentore del potere: diceva sempre a ciascuno dei collaboratori quello che doveva fare.

Il nuovo direttore di libreria, invece, nel comporre l'assortimento tiene conto della clientela; non subisce il mercato, ma lo stimola; crea un ambiente ordinato e efficiente, piacevole da

esplorare; rispetta il principio di economicità e istruisce bene i suoi librai e li gratifica dando loro autonomia creativa. Ecco perché ribadisco il concetto che la libreria è un'azienda, ma non un'azienda come tutte le altre! Oggi è sempre più importante trovare un punto di incontro fra la necessità di fatturare, mantenendo l'equilibrio economico, e la necessità di rendere la libreria un presidio culturale, luogo di circolazione delle idee e punto di riferimento e di incontro per la comunità dei lettori.

Per concludere, quali sono dunque, oggi come ieri, i fattori di successo di una libreria? Ecco un piccolo decalogo.

Indipendentemente dalla tipologia di libreria, un bravo libraio:

1. Comprende la necessità della formazione.
2. Conosce l'importanza dell'assortimento, del servizio al cliente, del gioco di squadra e delle "piccole cose".
3. Si tiene informato su quello che succede nella sua città, in Italia, nel mondo, pronto a "cavalcare" gli eventi.
4. Preferisce fare, anziché parlare. E soprattutto evita di lamentarsi.
5. Non ha paura di stancarsi.
6. Impara dagli errori, i suoi e quelli degli altri.
7. Nei momenti di difficoltà o di scoraggiamento, si ricorda che lavorare in mezzo ai libri è un privilegio.
8. Si sforza di essere ottimista, sempre.
9. È sempre pronto a dare una mano, e capisce quando è il momento di chiederla.
10. Cerca di trasformare i problemi e le crisi in opportunità.

ELISA REBELLATO
Bibliotecaria

CONSERVARE E STUDIARE

Tra i mestieri che ruotano attorno al libro¹, a stampa o elettronico, il lavoro del bibliotecario si pone alla fine della catena di produzione, dunque in coda rispetto alle professioni dell'editoria (agenti, editor), della tipografia e della distribuzione. Le biblioteche con la loro attività si collocano nella fase del consumo del libro. Se poi sono biblioteche di ricerca e conservazione come la Biblioteca dell'Archiginnasio del Comune di Bologna, nella quale lavoro, si preoccupano di far "consumare" i libri ma non troppo, perché tra i loro utenti prevedono certamente i lettori di oggi, ma anche gli auspicabili studiosi futuri. Se le biblioteche operano nella fase del consumo del libro, come si è detto, si potrebbe a ragione affermare che si pongono anche all'inizio della catena di produzione delle opere, perché la lettura dei volumi conservati nelle loro raccolte è spesso all'origine di nuovi testi: non solo la saggistica, ma tanta letteratura affonda le proprie radici nella produzione precedente.

Il mestiere più affine a quello del bibliotecario, all'interno del circuito dell'informazione, è sicuramente quello del libraio:

¹ Il riferimento imprescindibile è al circuito della comunicazione delineato da Robert Darnton in *Che cos'è la storia del libro?*, in *Id., Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 65-96 (ed. originale in «Daedalus», 1982).

le due figure hanno come obiettivo la diffusione del libro e della lettura; cambia il fine, commerciale per i librai, culturale per le biblioteche. Il rapporto di collaborazione tra queste due professioni esiste da tempo, anche se in maniera non sempre strutturata. In tutte le principali città italiane in età moderna e contemporanea si potevano trovare zone deputate alla circolazione del libro: a Bologna questo luogo era il portico del Pavaglione, sul quale affacciavano il Palazzo dell'Archiginnasio (dal 1563 sede universitaria) e molte botteghe di librai²; quando, a partire dal 1836, l'Archiginnasio divenne sede della Biblioteca comunale, il portico del Pavaglione continuò ad ospitare librerie, assistendo a nuove importanti aperture, come quella della libreria di Nicola Zanichelli, che nel 1866 rilevò il preesistente esercizio di Marsigli & Rocchi³. Il proficuo rapporto commerciale e culturale stabilito tra Zanichelli e l'allora direttore dell'Archiginnasio, Luigi Frati, è documentato dalla corrispondenza conservata in Biblioteca⁴.

Il rapporto tra biblioteche e librerie è stato rivitalizzato in tempi più recenti dal fiorire dei *Patti per la lettura* in molte città italiane. A Bologna il *Patto per la lettura*⁵ afferisce al Settore Biblioteche e Welfare culturale del Comune e coordina tutti i soggetti, pubblici e privati, che hanno come finalità la promozione della lettura: biblioteche, librerie, ma anche numerose associazioni che portano la lettura in vari luoghi della città, compreso il carcere.

² Rita De Tata, *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo*, introduzione di Angela Nuovo, Milano, Franco Angeli, 2021.

³ Loretta De Franceschi, *Nicola Zanichelli libraio tipografo editore, 1843-1884*, prefazione di Giorgio Montecchi, Milano, Franco Angeli, 2004.

⁴ Si veda la scheda del Fondo speciale *Cesare Zanichelli*, in *Fondi nel web. Guida ai fondi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/dettaglio.asp?lettera=195>.

⁵ <https://pattoletturabo.comune.bologna.it/>.

Il mestiere del bibliotecario, antico come le biblioteche, sta registrando negli ultimi anni profondi cambiamenti, che presenterò qui molto brevemente, prima di approfondire le attività più specifiche delle biblioteche di ricerca e conservazione.

Fino agli inizi del Novecento, in Italia, la Biblioteca era un'istituzione piuttosto uniforme: in molti centri della penisola, a seguito delle soppressioni napoleoniche di fine Settecento, si erano formati dei complessi librari "pubblici" originati principalmente dai fondi librari delle biblioteche conventuali soppresses⁶. Questi nuclei di provenienza religiosa furono accorpati a biblioteche di grandi donatori privati e laici, là dove già esistevano: a Rimini, ad esempio, Alessandro Gambalunga aveva lasciato alla città i suoi volumi fin dal 1619 perché fossero destinati al pubblico utilizzo. In altre città, furono i doni dei privati ad aggiungersi successivamente ai nuclei librari di provenienza religiosa: così avvenne a Bologna, dove l'abate Antonio Magnani donò i suoi libri alla città subito dopo le soppressioni religiose, nel 1811⁷. Con l'Unità d'Italia nel 1861, le seconde soppressioni conventuali, operate dallo Stato italiano, determinarono l'incameramento di ulteriori fondi religiosi nelle biblioteche pubbliche, che a fine Ottocento si trovavano ad essere ricche di libri eruditi che solo pochi erano in grado di apprezzare.

Tra fine Ottocento e inizio Novecento si ebbe allora un mo-

⁶ Sulla storia istituzionale delle biblioteche si vedano gli scritti di Paolo Traniello: *La biblioteca pubblica. Storia di un istituto nell'Europa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1997 e *Storia delle biblioteche in Italia dall'Unità a oggi*, con scritti di Giovanna Granata, Claudio Leombroni, Graziano Ruffini, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁷ Sulla figura e le raccolte di Antonio Magnani si veda Anna Manfron, *La biblioteca di Antonio Magnani nelle raccolte dell'Archiginnasio. Dall'universo collezionistico di un bibliofilo erudito alle vicende della sua raccolta di edizioni bodoniane*, «Bollettino dell'Archiginnasio», 2019, pp. 7-77, con bibliografia precedente.

vimento per la diffusione della lettura a livelli più ampi, con la creazione di biblioteche dette popolari che affiancarono le biblioteche storiche⁸. Tale movimento si manifestò anche a Bologna. Nel 1909 il direttore dell'Archiginnasio Albano Sorbelli creò una sezione denominata Biblioteca Popolare, ubicata nell'Aula magna del Convento di Santa Lucia, in via Castiglione, dove nel Settecento aveva avuto sede la biblioteca dei Gesuiti⁹. I punti di forza di questa sezione erano in particolare due: l'apertura serale, che dava modo ai lavoratori di poter accedere alla Biblioteca in orari per loro più agevoli, e la presenza di quotidiani e di libri di letteratura amena. L'obiettivo era quello di allargare la platea dei lettori che si servivano della Biblioteca, cercando di intercettare i loro bisogni e i loro gusti. La Biblioteca Popolare durante il Ventennio fu trasferita presso la Casa del Fascio; dopo la Guerra divenne la Biblioteca centrale di pubblica Lettura con sede a Palazzo Montanari, in via Galliera. A seguito di un lungo lavoro di ripensamento, nel 2000 è rinata come Biblioteca Salaborsa, che assieme alle biblioteche dei quartieri costituisce la rete della pubblica lettura del Comune di Bologna.

Si sono così configurati due macrotipi di biblioteca, indipendentemente dall'ente di appartenenza: le biblioteche di pubblica lettura (Salaborsa, i quartieri, i punti lettura) e le biblioteche di ricerca e conservazione (Archiginnasio, ma anche le biblioteche delle università, dei centri di ricerca e le biblioteche statali).

Data questa partizione, anche il mestiere del bibliotecario

⁸ *Ettore Fabietti e le biblioteche popolari*. Atti del Convegno di studi (Milano, 30 maggio 1994), a cura di Paolo M. Galimberti e Walter Manfredini, Milano, Società umanitaria, 1994.

⁹ Alla Biblioteca Popolare in occasione del centenario dell'apertura è stata dedicata la mostra *Da cento anni per tutti. Libri e pubblica lettura a Bologna 1909-2009*, in presenza e online: http://badigit.comune.bologna.it/mostre/pubblica_lettura/index.html.

si è specializzato, in particolar modo nelle strutture più grandi, avendo come esito la creazione di figure molto differenti tra loro. Il bibliotecario di un dipartimento universitario è molto ferrato sulle banche dati specialistiche per le discipline insegnate nel suo dipartimento, ma forse non ha competenze per tenere laboratori per bambini, più frequentemente organizzati dai bibliotecari delle biblioteche di quartiere. Nelle biblioteche di conservazione operano restauratori iscritti nell'*Elenco dei restauratori di beni culturali*¹⁰ istituito presso la Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali del Ministero della Cultura, mentre nelle biblioteche di pubblica lettura, viste le diverse finalità, la conservazione segue regole meno stringenti.

Dato questo percorso che si è delineato fino agli anni 2000, che ha portato a una forte separazione tra la professione di bibliotecario di conservazione e ricerca e quella di bibliotecario di pubblica lettura, oggi si registra una tendenza a richiedere a tutte le biblioteche, anche a quelle di conservazione, una maggiore apertura verso il proprio contesto sociale e di comunità. Tale richiesta è stata rivolta anche alle biblioteche universitarie, chiamate a svolgere attività cosiddette “di terza missione”¹¹. Negli ultimi vent’anni, infatti, si è parlato molto di biblioteconomia sociale¹². Ciò che è cambiato è il rapporto tra i bibliotecari e il pubblico. Fino agli anni ’90, la biblioteca forniva alcuni specifici servizi e il pubblico si rivolgeva alla biblioteca solo nel caso di bisogno di uno di quei servizi; la valutazione delle biblioteche si basava solo su indici numerici, come i metri quadri di superficie

¹⁰ <https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/restauratori-di-beni-culturali/>.

¹¹ A mero titolo di esempio, si veda il sito <https://www.unibo.it/it/terza-missione>.

¹² Chiara Faggiolani e Anna Galluzzi, *L'identità percepita delle biblioteche: la biblioteconomia sociale e i suoi presupposti*, «Bibliotime», anno XVIII, numero 1, marzo 2015.

o i prestiti erogati. Nel corso del decennio successivo, si è imposta la valutazione dell'*user satisfaction*, il livello di soddisfazione degli utenti per passare poi, dagli anni 2000, a parlare di impatto sociale ed economico delle biblioteche sul loro contesto territoriale. Si è cercato di capire quale fosse la percezione che i lettori avevano delle biblioteche, non sempre coincidente con l'immagine che i bibliotecari hanno del proprio istituto. L'obiettivo mira a tenere in considerazione il contesto culturale e sociale di ogni biblioteca e a mettere il lettore al centro, per renderlo il fine che indirizza le azioni dei bibliotecari. Questo nuovo approccio, oltre alla soddisfazione dell'utente rispetto all'attività istituzionale delle biblioteche, contempla anche, a livello più generale, l'impatto che la loro frequentazione contribuisce a generare. Negli ultimi quarant'anni c'è stato un passaggio dalla biblioteconomia documentale (focalizzata sul percorso del libro nella biblioteca) alla biblioteconomia gestionale (imperniata sull'erogazione dei servizi) e poi alla biblioteconomia sociale (che presuppone un ruolo sociale, accanto a quello culturale e formativo). Tali prassi si sono assommate le une alle altre, rendendo il mestiere di bibliotecario sempre più articolato.

Questa visione contemporanea del rapporto che lega la biblioteca al contesto sociale ha coinvolto anche gli istituti di ricerca e conservazione. Si sottolinea che anche il concetto di conservazione non è statico, ma in evoluzione. È idea diffusa che la conservazione di un bene culturale sia un atteggiamento passivo, ma ciò non corrisponde alla realtà. La conservazione è invece la somma di innumerevoli azioni, che vanno dal monitoraggio dei parametri di temperatura e umidità degli ambienti, alla spolveratura, al restauro, alla manipolazione corretta dei volumi, e comporta anche un'attività di formazione rivolta agli utenti che consultano tali materiali. È legata a stretto filo con l'attività di

valorizzazione, perché si conserva con l'obiettivo che qualcuno, oggi o in futuro, legga i documenti conservati per produrre nuova conoscenza.

Ecco dunque in estrema sintesi quali sono le attività dei bibliotecari in Archiginnasio.

Un settore fondamentale è quello delle acquisizioni: «la biblioteca è un organismo che cresce», secondo la quinta legge della biblioteconomia di Ranganathan. Occorre quindi tenersi aggiornati sul mondo editoriale e sul mercato antiquario; ma occorre anche saper valutare le numerose offerte di donazioni, che nei casi più fortunati riguardano interi fondi librari e/o archivistici.

La catalogazione è l'attività bibliotecaria per eccellenza. In una grande biblioteca, con numerosi fondi archivistici, altrettanto importante è la redazione degli inventari, ad opera di professionisti specializzati nelle discipline archivistiche. La strutturazione dell'informazione è infatti la chiave per il suo reperimento. Oltre alla catalogazione nel Servizio Bibliotecario Nazionale e alla redazione di inventari informatizzati, la Biblioteca si è posta l'obiettivo di integrare i due linguaggi, archivistico e bibliotecario, con la nuova versione di *Fondi nel web. Guida ai fondi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, uno strumento nato nel 2008 per la descrizione dei fondi archivistici della Biblioteca e che nel 2023 si è ampliato con l'inserimento di schede descrittive per i fondi librari¹³.

Il servizio di *reference* ha lo scopo di mettere in contatto i lettori con l'informazione. Si tratta di fornire un aiuto nella ricerca, in presenza e a distanza. Alcune biblioteche di Bologna si sono

¹³ <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/>.

unite per fornire una risposta in maniera cooperativa, attraverso il servizio *Chiedilo alla Biblioteca*¹⁴.

Il servizio di prestito delle biblioteche si è molto potenziato negli ultimi anni; oltre a quello tradizionale, è possibile chiedere il Prestito Intersistemico Circolante (PIC)¹⁵ e il Prestito A Domicilio (PAD)¹⁶, nell'ottica di far muovere i libri e non i lettori.

Alla conservazione come insieme di attività ho già accennato, ma anche questo è un settore in evoluzione. L'Archiginnasio è stato sede di sperimentazione per il progetto *Crisalide*, al fine di realizzare un sistema integrato di diagnostica predittiva e digitalizzazione, attraverso l'impiego di una rete di sensori per la rilevazione dei parametri ambientali, interni ed esterni¹⁷.

La Biblioteca dell'Archiginnasio mantiene un piccolo laboratorio di restauro al proprio interno. La restauratrice si occupa anche degli allestimenti delle mostre. Queste ultime rientrano nel campo della valorizzazione, che tuttavia non deve compromettere la conservazione dei volumi: ecco quindi la necessità che gli allestimenti abbiano determinati parametri di illuminazione, temperatura, umidità e che i pezzi esposti siano collocati correttamente.

Dal 2005, le mostre di Archiginnasio hanno una versione *online*. In tal modo lo sforzo di valorizzazione non si esaurisce nel breve tempo di una mostra, ma può dare i suoi frutti nel tempo, mantenendo i materiali virtualmente consultabili sul sito¹⁸.

Due aspetti oggi pervadono ogni azione della biblioteca: la digitalizzazione e la comunicazione. Per quanto riguarda la prima, il 2023 è stato un anno di svolta per la Biblioteca. La biblio-

¹⁴ <https://www.archiginnasio.it/chiedilo-alla-biblioteca-come-funziona>.

¹⁵ <https://www.bibliotechebologna.it/documents/pic-prestito-intersistemico-circolante>.

¹⁶ <https://www.bibliotechebologna.it/documents/prestito-a-domicilio>.

¹⁷ <https://progettocrisalide.it/>.

¹⁸ <https://www.archiginnasio.it/biblioteca-digitale-archiginnasio/mostreinrete>.

teca digitale *Archiweb*, nata più di 20 anni fa, è stata sostituita da *ARBOR (Archiginnasio Bologna Online Resources)*¹⁹, una piattaforma digitale basata sul protocollo IIIF, nella quale sono state riversate tutte le riproduzioni digitali di materiali della biblioteca, permettendone non solo la loro consultazione a distanza, ma anche l'annotazione e la comparazione con i materiali presenti nelle altre biblioteche digitali basate sullo stesso protocollo (a titolo d'esempio, *DigiVatLib* e *Gallica*). Contemporaneamente, il sito web è stato rinnovato²⁰, con un'operazione di *restyling* dell'aspetto grafico, dei contenuti e dell'usabilità, per integrarlo nell'ecosistema digitale che fa capo al Dipartimento Cultura Sport e Promozione della città del Comune di Bologna, pur mantenendone le caratteristiche identitarie.

La comunicazione unisce allo scopo di informare gli utenti anche il fine di far conoscere la biblioteca; di qui la necessità di utilizzare tutti gli strumenti disponibili, dalla *newsletter* ai comunicati stampa, dal canale *youtube*²¹ alla pagine *Facebook*²².

Proprio nell'ottica di avvicinare a una biblioteca di ricerca e conservazione i pubblici meno consueti, sono stati attivati vari laboratori rivolti ai bambini della scuola primaria e secondaria di primo grado e dedicati alla conoscenza dell'incisione calcografia e delle tecniche di restauro e di cucitura dei volumi. Confidiamo che avvicinare i più piccoli alla materialità dell'oggetto libro li introduca al mondo della lettura e delle biblioteche.

¹⁹ <https://arbor.medialibrary.it/home/index.aspx>.

²⁰ <https://www.archiginnasio.it/>.

²¹ <https://www.youtube.com/@Archiginnasio>.

²² <https://www.facebook.com/archiginnasiobologna>.

BRUNA CONCONI
Historienne de la littérature

JOSÉE VINCENT
Historienne du livre

À PROPOS D'UN LIVRE SUR LES GENS DU LIVRE*
UN ENTRETIEN

Au début des années 2000, deux jeunes chercheuses québécoises ayant déjà fait leurs preuves en collaborant à des entreprises éditoriales de grande envergure, menées par des équipes de spécialistes reconnus par la communauté scientifique internationale, conçoivent leur propre projet: incarner l'histoire du livre de leur pays et mettre en lumière *the dark side* de la galaxie-livre en donnant un visage et un nom même aux activités traditionnellement restées dans l'ombre; faire ressortir l'individu, sans perdre de vue le côté collectif et la vision globale du livre comme système.

La discipline était alors en pleine effervescence – écrivent-elles dans leur préface –, mais il fallait quand même l'enthousiasme, et pourquoi pas l'inconscience de la jeunesse, pour y croire jusqu'au bout et trouver le courage et la force de mettre en œuvre sa vision. Le projet sera officiellement lancé en 2006.

Plus de quinze ans seront nécessaires pour le mener à terme, en gardant le regard fixe sur l'objectif, sans céder aux rythmes de

* Josée Vincent et Marie-Pier Luneau (dir.), *Dictionnaire historique des gens du livre au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

plus en plus accélérés que prenait la recherche dans les humanités et encore moins au chantage du *publish or perish*; plus de quinze ans consacrés à une gigantesque entreprise, ayant pour seul impératif de faire artisanalement les choses comme il faut, en utilisant tant que possible cette aventure comme une occasion de formation, pour elles-mêmes, certes, mais pour les plus jeunes aussi. Parce que c'est par nécessité, mais non seulement, qu'une quarantaine de jeunes stagiaires a été alors recrutée. Les huit responsables de section et les trois adjointes à la coordination n'auraient pas suffi pour gérer et appuyer avec des recherches d'archive les plus de cent collaborateurs spécialistes des disciplines les plus variées qui étaient en jeu, certes. Mais la récolte sur le terrain et le dépouillement des sources les plus différentes et souvent inusuelles a constitué pour ces jeunes une occasion extraordinaire pour apprendre ce que c'est que faire de l'histoire du livre et plus en général ce que c'est qu'être chercheur.

Les résultats – et non seulement du point de vue quantitatif – seront incontestables: les quelque quatre cents notices contenues dans près de huit cents pages illustrant les individus et les institutions qui ont fait l'histoire du livre au Québec, portent la marque évidente de ces recherches sur le terrain.

Aujourd'hui Marie-Pier Luneau et Josée Vincent occupent des postes de responsabilité au sein de l'Université de Sherbrooke, où tout avait commencé. Elles se sont entretiens relayées dans la direction du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec. Un moyen sûr pour garder bien vivants les liens bâtis dans le temps entre vieilles et nouvelles générations de chercheurs.

À Bologne, où je l'avais invitée comme *scholar* dans le cadre du projet Erasmus Mundus CLE, afin qu'elle apporte à nos étudiants les échos du *Material Turn* des Humanités d'Outre-Atlantique, j'ai pu "interviewer" une d'elles.

L'entretien a été précédé de la présentation du volume par un

spécialiste d'histoire du livre et de l'édition, Paolo Tinti, en mesure d'en mettre en valeur tous les enjeux². Je m'étais donnée pour tâche, en revanche, de mettre simplement en évidence comment la prise en compte de la matérialité du livre et la conscience de la multiplicité d'agents impliqués pouvaient garantir un regard plus profond et une vision plus complexe sur le texte littéraire qu'il véhiculait. Non sans dissiper les doutes et les méfiances qu'une approche prosopographique pouvait susciter chez des jeunes ayant grandi tout compte fait sous les derniers avatars du structuralisme.

Voilà comment une littéraire formée au siècle dernier, que des études seiziémistes avaient toutefois naturellement conduite à s'intéresser à l'objet-livre, ainsi qu'à sa capacité et puissance à agir sur l'interprétation, s'est retrouvée à jouer l'avocat du diable.

Voici ce qui en est ressorti...

Le projet

B. C.: Commençons par le projet, par ce qui a été votre volonté de ne pas faire simplement une synthèse, de prendre même en quelque sorte vos distances par rapport à ce qui avait été fait auparavant. Des sommes importantes avaient paru dans les deux décennies qui avaient précédé votre projet de recherche – *l'Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004-2007) et *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle* (Saint-Laurent, Éditions Fides, 1999-2010), de trois volumes chacune –, mais vous avez opté pour un travail d'archives. Vous vouliez – écrivez-vous – d'un côté intégrer l'humain; de l'autre rendre visible l'invisible, tout ce

² On pourra trouver l'écho de cette présentation dans «TECA», vol. 13, luglio 2023, pp. 105-108.

qui est entre l'auteur et le lecteur en mettant en évidence ce qui se trouve sous la pointe de l'iceberg.

J. V.: Les travaux menés pour produire l'*Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* et l'*Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle* avaient déjà montré la nécessité d'étudier tous les maillons de la chaîne du livre, de la création à la réception, pour comprendre comment les textes parviennent aux lecteurs et comment la forme qu'ils empruntent – le livre, l'imprimé, voire l'écran – détermine la lecture qu'ils en font. Ces travaux fondateurs reposaient sur d'importantes recherches en archives. Mais certains pans de l'histoire du livre demeuraient dans l'ombre étant donné que les chercheurs s'étaient d'abord intéressés à l'histoire des entreprises. Ainsi, les parcours individuels n'étaient qu'exceptionnellement mentionnés. Or l'histoire des individus nous conduit à celle des métiers du livre, nous rapprochant ainsi davantage d'une histoire sociale des pratiques culturelles. C'est cette perspective que le *Dictionnaire* a empruntée.

Nous avons donc cherché à incarner l'histoire du livre au Québec, à montrer les visages qui se cachaient derrière les grandes entreprises, à tenter de comprendre comment des hommes et des femmes en venaient à s'intéresser au livre et à choisir d'y consacrer leur vie, dans un contexte qui n'était guère favorable, a priori. Nous sommes retournés dans les archives, en incluant désormais les archives familiales, les témoignages et les entretiens, bref, toutes les sources centrées davantage sur les individus que sur les entreprises proprement dites. Nous voulions ainsi soulever des aspects sociaux, culturels, humains qui n'apparaissaient pas nécessairement dans les archives d'entreprises. Nous avons aussi cherché à mettre de l'avant des figures méconnues, qui n'avaient pas retenu l'attention des chercheurs. Si l'histoire du livre traditionnelle présente les noms des propriétaires des grandes entre-

prises, nous voulions montrer que ces grandes figures avaient été entourées par des ouvriers de l'ombre, des "petites mains" des employés et des animateurs de la vie littéraire, trop souvent méconnus.

B. C.: Cela ne risquait-il pas d'être interprété comme un retour au pré-structuralisme?

J. V.: Non, puisque notre démarche était centrée sur les parcours professionnels des individus. Notre *Dictionnaire* propose une histoire sociale et culturelle des métiers du livre au Québec. Nos recherches s'inscrivent dans la lignée des travaux d'Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Frédéric Barbier et Jean-Dominique Mellot. Excluant toute considération psychologique, le *Dictionnaire* emprunte plutôt une démarche prosopographique, même s'il ne prétend pas à l'exhaustivité. Enfin, le *Dictionnaire* vient combler un vide, puisqu'il propose des informations inédites, et en ce sens, on ne pourrait lui reprocher d'adopter la perspective la plus appropriée pour le faire.

La méthode

B. C.: Revenons à la méthode et aux stratégies envisagées pour donner un visage aux invisibles. Un travail d'archives n'est certes pas une entreprise facile à envisager et à réaliser dans un pays qui n'a mis en place le dépôt légal qu'en 1967, où il n'y a pas de listes des livres censurés, et où les congrégations religieuses – à l'intérieur desquelles l'individu s'efface – avaient tout sous leur contrôle direct jusqu'au XIX^e siècle: de la production à la distribution jusqu'à la conservation du livre. Même si, à vrai dire, vu les objectifs que vous vous étiez fixés, des archives tradition-

nelles auraient selon toute probabilité été largement insuffisantes. Il fallait avoir recours à des outils non conventionnels pour saisir et définir des objets non conventionnels: journaux, annuaires du téléphone – des objets, ces derniers, que nos étudiants n’ont jamais vus! –, répertoires professionnels, contrats administratifs, affiches, jusqu’aux contacts directs avec la famille. Il fallait, en somme, faire d’une limite une opportunité.

J. V.: «Transformer une contrainte en opportunité», c’est exactement ce que nous avons cherché à faire. En effet, tout comme les chercheurs de l’*Histoire du livre et de l’imprimé au Canada* et de l’*Histoire de l’édition littéraire au Québec au XX^e siècle* l’avaient fait avant nous, nous avons dû repenser les sources que nous allions utiliser. Il est important de rappeler ici que plusieurs des chercheurs qui ont contribué au *Dictionnaire*, notamment les directeurs des grands axes de recherche, avaient aussi participé à ces grands chantiers. Nous étions donc déjà familiers avec l’utilisation de sources trop souvent négligées parce que considérées comme non-officielles: les journaux, les annuaires, les répertoires, mais aussi les entretiens et toute autre forme de sources orales. Nous avons exploité des documents que nous avions déjà collectés et qui recélaient encore bon nombre d’informations, et nous avons lancé de grands travaux de dépouillement pour les compléter. Mais ce qui distingue certainement le projet du *Dictionnaire*, c’est l’importance que nous avons accordée aux archives familiales et à celles des collectivités (associations professionnelles et congrégations religieuses) pour reconstituer les parcours des individus. Par exemple, l’apport des archives familiales et des témoignages de proches a été essentiel pour retracer l’histoire de Raymonde Simard-Martin, demeurée longtemps employée des Éditions Fides avant de lancer sa propre entreprise, les Éditions

du Méridien. De la même manière, les recherches menées dans les archives des Filles de la Charité du Sacré-Cœur de Jésus nous ont permis de découvrir le rôle crucial de cette congrégation dans la mise en place d'une nouvelle méthode d'apprentissage de la lecture et dans sa diffusion à l'international, leurs manuels ayant été exportés jusqu'en Polynésie française.

B. C.: Le passé plus lointain continue quand même à poser problème. Seuls les bibliophiles, à côté des religieux, peuvent être pris dans vos filets. Et encore, vu que même les inventaires après-décès, quand on en dispose, n'enregistrent que les volumes qui ont une valeur pécuniaire. On ne recense et on ne garde pas la «Bibliothèque bleue» ou les livres de prière, tout ce qu'il y a de plus fragile dans leurs bibliothèques.

J. V.: Ce qui est le plus difficile, lorsque l'on se penche sur le passé, c'est en effet de retrouver les traces de ce passé. Dans l'univers colonial, le livre représente un bien de luxe et par conséquent, sa circulation demeure longtemps restreinte. Les administrateurs et les congrégations religieuses importent eux-mêmes des ouvrages et des imprimés européens, pour répondre aux besoins de la colonie. Cela dit, les premières presses arrivent au Québec avec la Conquête, sous le Régime anglais. Les imprimeurs Brown & Gilmore à Québec, puis Fleury Mesplet à Montréal, publient des journaux, des almanachs, des catéchismes. Les recherches menées par les historiens du livre ont pu mettre à jour ces collections et ces premiers inventaires qui contiennent bon nombre de ces imprimés utilitaires, dont plusieurs sont conservés notamment à Bibliothèque et archives nationales du Québec ([BAnQ](#)).

Les agents

B. C.: Pour rechercher et gérer une telle masse de documents, il fallait aussi un groupe extraordinairement nombreux: deux directrices, onze collaborateurs spécialisés dans différents domaines (communautés religieuses, manuels scolaires, traduction, illustration, bibliophilie etc.), une centaine de rédacteurs de notices ... Vous aviez derrière vous un centre de recherche fondé en 1982 – le Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, aujourd'hui le Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec – et une tradition vénérable: en tant que seizième, je pense évidemment à M. de Bujanda et à ses travaux sur les *Index des livres interdits*. Mais cela non plus n'aurait certes pas suffi: vous avez recruté une armée de chercheurs composée aussi de doctorants, d'étudiants de deuxième et troisième cycle, en somme une armée dont la force résidait souvent davantage dans l'enthousiasme de participer à une entreprise collective, que dans des connaissances approfondies ou dans une véritable expérience.

J. V.: L'enthousiasme bien dirigé vaut parfois tout autant que l'expérience! Le projet du *Dictionnaire* a permis de former toute une génération de jeunes chercheurs. Ce sont ces jeunes qui ont dépouillé les fonds d'archives, décortiqué les documents généalogiques, scruté les répertoires et les annuaires à la recherche d'informations inédites. Ce sont eux, aussi, qui ont établi les chronologies, complété les catalogues d'éditeurs, d'imprimeurs et de collectionneurs, épluché les journaux et les publicités de tout ordre. Bref, ce sont ces jeunes, surtout, qui ont mis la main à la pâte pour amasser les données, puis pour procéder aux vérifications factuelles. Sans eux, sans leur enthousiasme débordant, le *Dictionnaire* n'aurait jamais vu le jour. Mais leur rôle ne s'arrêtait

pas là. De jeunes chercheuses ont participé à la coordination du projet. Je pense à Sophie Drouin, Mylène Fréchette et Fanie St-Laurent, ces ouvrières infatigables dont nous avons voulu reconnaître en travail en ajoutant leurs noms sur la couverture du *Dictionnaire*. Responsables des communications, de la gestion des informations et du respect des protocoles, elles ont littéralement porté le projet pendant ces longues années, ce qui leur a offert par ailleurs une expérience inoubliable.

B. C.: Un travail d'équipe comme le vôtre semble rendre obsolète la figure de l'érudit solitaire enfermé dans des archives. Quel est le portrait-robot de votre collaborateur/trice idéal/e? Quelle est la posture qu'il/elle devait assumer et assurer? Quelles sont les qualités, outre la précision et la capacité de travailler en équipe, qui vous ont poussées à choisir l'un(e) ou l'autre?

J. V.: La ténacité et la créativité, d'abord, pour reconstituer l'histoire de ces individus et retrouver des informations éparpillées dans des sources méconnues, mais la rigueur, ensuite, pour savoir interpréter ces informations sans les déformer. Le doigté, aussi, la politesse nécessaire pour communiquer avec des membres des familles ou des collègues afin de recueillir des renseignements personnels. Le jugement et l'esprit critique, enfin, tant pour savoir interpréter que pour procéder à la révision de textes. Ces grandes qualités, je les ai retrouvées autant chez des chercheurs aguerris que chez des jeunes en formation, comme je le disais plus tôt.

B. C.: Et pour ce qui est des responsables du projet? La patience nécessaire à un travail qui ne peut procéder qu'avec lenteur; la force d'investir sur le long terme à une époque de vitesse comme la nôtre – votre chantier a été lancé en 2006 –; le cou-

rage de remettre en question toute décision, à n'importe quel moment, sans peur de revenir sur ses pas: laquelle de ces 'vertus' vous a servi le plus? Est-ce qu'il y a eu un moment où vous vous êtes trouvée au milieu du gué en vous demandant si cela valait la peine de continuer? Est-ce que vous avez éprouvé de la frustration quand les résultats ne vous semblaient pas proportionnels à l'effort fourni?

J. V.: À la source du projet du *Dictionnaire* réside d'abord la confiance et l'amitié. Comme je l'ai dit plus tôt, l'équipe du *Dictionnaire* a rassemblé des chercheurs qui avaient participé à l'*Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* et à l'*Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*. Nous nous connaissions, nous étions des collègues, voire des amis. Au début des années 2000, Marie-Pier Luneau et moi, nous étions de nouvelles professeures remplies d'enthousiasme et nous avons lancé ce projet avec toute la fougue de notre jeunesse. Certes, les difficultés et les exigences de la vie universitaire ont ralenti le projet, mais nous avons toujours été portées par la conviction que nous devons prendre le temps qu'il fallait pour mener ce projet à terme, sans faire de compromis.

Le projet a donc été lancé en 2006, mais ce n'est qu'à partir de 2009 que les premières notices ont été produites. Il nous avait fallu trois ans pour sélectionner les individus et les collectivités, fixer la méthodologie, produire les premières chronologies et les modèles de notices, identifier les sources et entreprendre des dépouillements systématiques; il nous faudra dix autres années pour rédiger toutes les notices et procéder au long travail de révision, les deux dernières années étant consacrées à la production des paratextes et à la mise en forme du manuscrit.

Certes, nous avons traversé toute une gamme d'émotions au cours de ce long projet, incluant l'impatience, le doute et la frus-

tration. Mais une fois l'ouvrage publié, il ne restait plus aucun regret. Le *Dictionnaire* marque une réelle avancée des connaissances en histoire du livre. N'est-ce pas là l'objectif ultime de tout chercheur?

La forme

B. C.: Est-ce que la forme du dictionnaire, où ne s'applique que l'ordre alphabétique, est aussi un choix censé garantir la non-hiérarchie d'un tableau où les invisibles valent autant que les visibles?

J. V.: À partir du moment où nous voulions produire un dictionnaire, l'ordre alphabétique s'est imposé. Ce type de classement a en effet l'avantage de ne pas établir de hiérarchie et oui, en ce sens, il répondait bien à notre volonté d'offrir des portraits d'hommes et de femmes aux profils très variés, sans imposer, a priori, de jugement de valeur. Cela dit, la longueur des notices, qui varie entre 3 000 et 10 000 caractères approximativement, renvoie en partie à l'importance des individus et des collectivités dans l'histoire, ou du moins à leur dimension exemplaire, comme il en sera question tout à l'heure.

B. C.: Quelles limites vous vous étiez données? Qui avez-vous décidé d'exclure et pourquoi?

J. V.: La première limite qui s'est imposée à nous fut de ne conserver que les morts! Nous voulions en effet bénéficier d'un certain recul par rapport aux individus retenus et le décès est apparu d'emblée comme un critère important. Certes, nous ne souhaitions pas produire un *Who's who*. Nous voulions aussi rete-

nir des individus et des collectivités exemplaires, à divers titres: le nombre et la qualité de leurs réalisations, mais aussi la durée et la spécificité de leur parcours dans le monde du livre. Ainsi, nous avons bien entendu retenu les premiers imprimeurs tels les Brown, Gilmore et Mesplet; les grands libraires du début du XX^e siècle, les Beauchemin et Granger; la congrégation des Frères des Écoles chrétiennes, dont les manuels se sont retrouvés entre les mains de plusieurs générations d'écoliers; les grands éditeurs de la Révolution tranquille, tels les Pierre Tisseyre et Jacques Hébert; etc. Mais nous avons aussi cherché à accueillir des figures moins connues et pourtant toutes aussi importantes, des figures de femmes, notamment, trop souvent maintenues à l'écart. Et pour ce faire, nous avons misé, justement, sur l'exemplarité de leur parcours. Ainsi, l'histoire de Michelle Thériault tour à tour rédactrice, réviseuse, correctrice d'épreuves, traductrice et illustratrice, montre bien la nécessité de multiplier les métiers pour survivre dans un monde d'hommes. De même, l'exemple de Françoise Jarosz-Gravel, employée à la Librairie Beauchemin de 1929 à 1954, puis à la Librairie Leméac de 1964 à 1983, témoigne de la réalité de bon nombre de femmes libraires dont les noms ont été oubliés parce qu'elles n'étaient que des "employées".

B. C.: Est-ce que le choix de publier sur papier ne risquait pas de reproduire une image figée? Une version électronique et courante plutôt que rétrospective n'aurait-elle pas permis de donner un caractère plus ouvert à une recherche qui, par sa nature même, est destinée à continuer?

J. V.: Nous avons produit en parallèle une base de données regroupant plusieurs informations du *Dictionnaire*, mais aussi des données inédites. De nos jours, ce type d'outil est certes in-

dispensable. Mais il pose d'autres enjeux, notamment celui de la mise à jour et de la diffusion, qui ne sont pas négligeables.

Cela dit, nous voulions présenter le fruit de nos recherches sous la forme d'un texte, d'une histoire que nous allions pouvoir raconter, celle des hommes et des femmes du livre. Autrement dit, nous voulions reproduire le récit de chacun de ces individus. La forme du livre nous permettait également d'inclure moult paratextes, dont une importante introduction dans laquelle nous retraçons l'histoire des métiers du livre au Québec. Cette introduction nous semblait d'autant plus nécessaire, qu'au Québec, l'évolution des métiers du livre traduit la réalité d'un marché qui a longtemps reposé – et repose encore en grande partie – sur les importations. Si vous consultez n'importe quel manuel d'histoire du livre en France ou en Italie, vous constaterez probablement que le récit débute avec les “producteurs”, soit les imprimeurs. Or au Québec, il en va autrement. Les premiers livres qui ont circulé en Nouvelle-France, apportés par des individus et des institutions pour répondre aux besoins primaires de la colonie, avaient été produits en France. La lecture et le développement de collections ont donc précédé le développement d'une production locale. L'introduction permet de retracer cette histoire, ce que des données dispersées dans une base de données ne peuvent faire.

Enfin, le fait de produire un livre était une façon de rendre hommage à l'objet-même que nous étudions. Si nous tenions à produire un ouvrage de référence, nous voulions qu'il ait l'allure d'un beau livre, d'un volume que l'on peut prendre plaisir à feuilleter et à laisser traîner sur la table du salon. Cela explique l'attention que nous avons apportée aux illustrations et au format, ainsi qu'à la couverture qui donne envie de se plonger dans cette histoire des gens du livre.

Le public visé

B. C.: Quel était votre lecteur idéal? Quel était le lectorat visé? Dans votre livre, on trouve des références à des événements historiques, à des individus ou même à des objets qui ne sont pas forcément connus d'un européen même cultivé, qui parle le français: que se passa-t-il en 1858, à l'occasion des «célèbres démêlées de M. Bourget avec les représentants de l'Institut canadien»? Qu'est-ce qu'une collection de «livres de récompense»?

J. V.: Le *Dictionnaire* s'adresse d'abord aux chercheurs, ainsi qu'aux professionnels du livre, mais plus largement à toutes les personnes qui s'intéressent à l'histoire du livre au Québec. Il faut sans doute posséder une connaissance minimale de l'histoire du Québec pour saisir toutes les références incluses dans l'ouvrage. Mais n'est-ce pas le cas de n'importe quel ouvrage spécialisé? Peut-on présumer que tous les lecteurs non-européens savent d'emblée ce qu'est la Querelle des femmes, ou même la Querelle des Anciens et des Modernes? Cela dit, tous les lecteurs, peu importe leur bagage culturel, sauront retrouver dans le *Dictionnaire* des éléments de ce qu'ils connaissent des métiers du livre. Qu'il soit produit au Québec, en Italie ou en France, le livre ne demeure-t-il pas un produit qui dépasse toujours les frontières? Dès lors, j'ose espérer que toutes les personnes qui s'intéressent de près ou de loin à l'histoire du livre sauront dépasser ces écueils pour aller à la découverte des réalités québécoises.

B. C.: En quoi une recherche comme celle que vous avez menée pourrait être utile à des spécialistes de littérature? Quels sont les pour et les contre d'une "contamination" entre des littéraires et des historiens du livre?

J. V.: Un texte littéraire ne parvient pas au lecteur *ex nihilo*. Il est porté par un support, qu'il s'agisse d'une voix, d'un parchemin, d'un livre, d'un écran. Et ce support a nécessairement un effet sur l'interprétation du contenu qu'il véhicule. Plus encore, le support est lui-même chargé de sens. Certes, l'histoire du livre et la sociologie de la littérature ont depuis longtemps fait la preuve qu'on ne peut pas enseigner la littérature comme un ensemble de textes dont la signification serait totalement indépendante de leurs conditions de production, de diffusion et de réception.

En ce qui concerne l'apport du *Dictionnaire* aux études littéraires, il m'apparaît indéniable. Pour comprendre l'impact qu'a pu avoir au Québec *Les insolence du Frère Untel* de Jean-Paul Desbiens, il faut savoir qu'un éditeur, Jacques Hébert, a porté ce texte, qu'il l'a soumis à un imprimeur avant-gardiste par son approche de la production et de la distribution, et qu'il a su entretenir la flamme en publiant bon nombre d'écrits tout aussi contestataires, qu'il vendait à petit prix afin d'atteindre le plus grand nombre de lecteurs. Ce pamphlet qui annonce la Révolution tranquille, une période cruciale dans l'histoire du Québec, n'aurait certes pas connu un tel retentissement n'eût été de l'enthousiasme et de la détermination de son éditeur. Le *Dictionnaire* rappelle aussi que la littérature est un discours qui se situe dans un ensemble discursif beaucoup plus vaste. Spécialisé d'abord dans la production d'ouvrages d'actualité, Jacques Hébert a aussi publié des romans, de la poésie et... des livres de recettes! Tous ces ouvrages, du plus prestigieux au plus modeste, s'inscrivent dans l'avènement d'une société moderne et laïque au Québec. C'est de cette profusion de discours dont rend compte l'histoire du livre. Et dès lors, la "contamination" entre les littéraires et les historiens du livre m'apparaît plutôt heureuse...

Les résultats

B. C.: Est-ce que le regard privilégié que vous avez porté sur l'humain vous a permis d'atteindre des résultats inattendus sur des questions qui avaient été au centre de la réflexion des générations précédentes? Je pense au rapport de force de votre pays avec la France, ou encore avec les États-Unis, par exemple.

J. V.: Je ne parlerais pas, ici, de résultats inattendus. Le *Dictionnaire* a permis plus modestement d'incarner, comme je le disais plus tôt, certaines pratiques, certains phénomènes. À cet égard, l'exemple de l'éditeur Louis-Alexandre Bélisle m'apparaît assez éloquent. Issu d'un milieu modeste, Louis-Alexandre Bélisle a vu la plupart des membres de sa famille contraints de s'exiler au début des années 1920, quittant la terre pour des emplois dans les manufactures de la Nouvelle-Angleterre, aux États-Unis. Demeuré au Québec, Bélisle va devenir journaliste-pigiste, puis imprimeur et éditeur. Voyant la montée de l'industrialisation au Québec, il va notamment produire des manuels techniques conçus pour les ouvriers francophones. À travers son parcours se déploie ainsi l'histoire de l'émigration des Québécois aux États-Unis, mais aussi de la reconquête économique par les francophones. Pourtant, nul n'avait jusqu'alors accordé d'attention à cet éditeur, à celui qui publiera pourtant le premier *Dictionnaire de la langue française au Canada* (1957). Les travaux conduits au sein du *Dictionnaire* ont permis de lui rendre hommage – c'est lui, d'ailleurs, qui se retrouve sur la couverture du *Dictionnaire*, entouré de ses employés.

B. C.: La grande entreprise de donner une visibilité aux invisibles, ceux-là mêmes qui ont donné vie à l'univers du livre pré-

suppose que le livre soit forcément quelque chose de positif, un moteur de l'évolution de la société. Est-ce qu'il y a quelque chose que vous auriez préféré ne pas découvrir?

J. V.: L'exemple de Louis-Alexandre Bélisle montre que le livre est un vecteur de progrès, d'émancipation. Malheureusement, le livre peut aussi être un outil de propagande, d'asservissement. À ce titre, la lecture des manuels conçus pour l'éducation des jeunes filles est pour le moins instructive. Jusqu'aux années 1960, les paratextes des manuels de cuisine, produits par la Congrégation de Notre-Dame pour les écoles ménagères, cantonnent les femmes dans leur rôle de "reine du foyer", dont le champ d'action se restreint à l'univers domestique. Les notices du *Dictionnaire* consacrées aux congrégations éditrices montrent la lente évolution de l'éducation des femmes.

Les chantiers

B. C.: Est-ce que vous estimez que votre recherche constitue un modèle exportable, applicable à d'autres réalités?

J. V.: Il existe déjà des ouvrages de ce type. Comme je le disais plus tôt, le *Dictionnaire* s'est inspiré notamment des travaux de Frédéric Barbier et de Jean-Dominique Mellot³, pour ne citer qu'eux. Cela dit, notre *Dictionnaire* s'en distingue d'une part parce qu'il ne s'agit pas d'un inventaire exhaustif, mais aussi parce

³ Frédéric Barbier, *Lumières du Nord. Imprimeurs, libraires et gens du livre dans le Nord de la France au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2002; Jean-Dominique Mellot et alii, *Répertoire d'imprimeurs / libraires (vers 1500 - vers 1810)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004.

que la sélection inclut des collectivités et des individus qui n'ont pas exercé un "métier du livre" *stricto sensu*. Le *Dictionnaire* inclut des individus qui, pour avoir gravité dans les milieux caritatifs et associatifs entourant le livre, ont joué un rôle déterminant sans pour autant exercer un métier traditionnel (éditeur, libraire, etc.). C'est le cas, en particulier, de plusieurs des femmes recensées. Je pense par exemple à Marie Raymond, présidente de la Société d'étude et de conférences, un regroupement dédié à l'avancement des femmes, qui sera la principale organisatrice du premier Salon du livre de Montréal, en 1951. Ainsi, le *Dictionnaire* vise peut-être moins à décrire les "métiers du livre" que la "vie du livre", une expression qui traduit mieux les réalités de cet objet culturel aux multiples facettes. Et en ce sens, oui, je crois que le *Dictionnaire* propose une vision renouvelée du monde du livre, vision qui pourrait s'avérer, du moins je le souhaite, un modèle exportable.

B. C.: Avez-vous d'autres chantiers en cours? Parmi vos collaborateurs, certains d'entre eux avaient déjà fait partie des équipes des grandes entreprises précédant la vôtre et auxquelles je faisais référence au début et il est donc vraisemblable qu'ils continueront de collaborer dans les années à venir; mais qu'en sera-t-il de cette armée de jeunes, de l'investissement humain que vous avez su mettre en jeu? Comment croyez-vous qu'ils pourront exploiter les compétences acquises et en général une expérience du point de vue intellectuel et humain assez extraordinaire?

J. V.: Plusieurs jeunes engagés dans le projet enseignent aujourd'hui, dans des cégeps (lycées) et dans des écoles secondaires. D'autres ont poursuivi la recherche en complétant des postdoctorats et se destinent aujourd'hui à l'enseignement universitaire.

Mes collègues et moi avons formé une nouvelle génération de chercheurs, ce qui constitue sans conteste l'un des principaux apports du *Dictionnaire*.

Quant aux projets futurs, il reste encore tant à faire! La nouvelle programmation du GRÉLQ prévoit trois axes, portant sur le circuit des imprimés populaires, les communautés du livre et la bibliodiversité. Les recherches vont continuer de viser principalement les pans méconnus de l'histoire du livre, tout explorant de la période contemporaine. Nous voulons en effet aborder des enjeux actuels, mais en les situant dans un temps long. Et en ce sens, l'apport des jeunes chercheurs, bien au fait de ces enjeux, sera encore une fois déterminant.

**TRAIETTORIE
PERSONALMENTE PROFESSIONALI**

PICCOLE REALTÀ, GRANDI PERCORSI:
PROGETTI INTORNO AL LIBRO
IN ITALIA, FRANCIA E SVIZZERA

ANDREA CATI

Fondatore e direttore editoriale di Interno Poesia

Come è nato il suo progetto?

Se guardo indietro nel tempo e cerco di individuare la radice del mio lavoro editoriale, sicuramente il punto di partenza fondamentale è stata l'Università di Bologna, dove ho studiato filosofia estetica. Allo stesso tempo, durante i miei anni da studente universitario, frequentavo il Centro di Poesia Contemporanea dell'Università, e ho iniziato a muovere i primi passi nel mondo dei libri e della poesia: a vent'anni organizzavo reading, partecipavo a festival letterari, collaboravo con case editrici. Ero un assiduo frequentatore di librerie e biblioteche e frequentavo scrittori e poeti. Lì ho iniziato a immaginare il mio lavoro da adulto, ma era più una fantasia che altro, una fantasia figlia anche di un pregiudizio ancora molto vivo in Italia, ovvero che «con la cultura non si mangia», figuriamoci con la poesia.

Dopo l'università, per sopravvivere ho lavorato nel settore industriale, in una grande azienda bolognese. Accanto a questo lavoro, ho collaborato con dipartimenti universitari, ho frequentato master dedicati all'editoria (Mondadori a Milano e la Scuola del libro di Minimum Fax a Roma); ho anche lavorato gratis per altri editori.

È stato nel 2014 che ho creato il blog Interno Poesia, un po' per gioco e un po' perché sapevo che se volevo fondare una casa editrice non dovevo partire subito dai libri ma dalla creazione di una community di lettori, di appassionati intorno alla mia attività. Solo due anni più tardi è nata la casa editrice, sono nati i

primi libri di sola poesia, che si sono affiancati al blog. I due anni precedenti sono stati di “incubazione” del progetto editoriale, di creazione del pubblico attraverso i social network (Facebook, Instagram, Twitter), di affermazione del marchio editoriale. Inoltre, quel periodo è servito alla costruzione di una redazione più ampia, composta da critici letterari, traduttori, accademici e poeti.

Quale è stata e qual è la difficoltà maggiore del suo mestiere o del suo progetto?

La difficoltà maggiore è senza dubbio, in generale, riuscire a vendere libri di poesia, ma più nello specifico riuscire a vendere, quindi a far leggere, libri di poesia di ricerca. La sfida di Interno Poesia è di far arrivare questo tipo di poesia, solitamente adatta a un pubblico più colto e preparato, a un pubblico più ampio, meno di nicchia, di farla arrivare al di là della cerchia delle persone di propria conoscenza, dei colleghi di lavoro, degli specialisti.

A questo proposito, sapendo fin dall’inizio del mio progetto quali erano le difficoltà a cui andavo incontro, per i primi due anni di attività editoriale, dal 2016 al 2018, tutti i libri che pubblicavamo prevedevano un periodo di prevendita tramite la principale piattaforma di *crowdfunding* presente in Italia, ovvero Produzioni dal Basso. Attraverso una vera e propria campagna di marketing siamo riusciti così a prevendere i libri prima ancora che nascessero. Questo ci ha permesso di coprire i costi di produzione, di organizzare eventi, di partecipare a fiere, di aprire conti vendita con i librai. Poi, nel 2018, è arrivata la proposta di aderire al più grande distributore presente in Italia, Messaggerie Libri. A quel punto è cambiata la dimensione del nostro lavoro, perché questa adesione ci ha consentito di portare i nostri volumi su

tutto il territorio nazionale, di raggiungere i circuiti delle librerie indipendenti e di catena.

Qual è la soddisfazione più grande?

La soddisfazione più grande è essere riuscito ad ampliare il catalogo della casa editrice che, dalla poesia contemporanea italiana e straniera, è diventato ora un catalogo più composito e variegato, che comprende poeti del Novecento e del passato, i classici della poesia. Questa evoluzione ha permesso, e tuttora permette, a Interno Poesia di essere molto più presente a scaffale in libreria, nelle fiere del libro e sulla stampa tradizionale. Oggi Interno Poesia è un marchio riconosciuto e apprezzato anche perché ha riportato in vita poeti ormai fuori catalogo, autori non più pubblicati dai grandi marchi editoriali.

Perché il libro cartaceo e/o perché il digitale oggi?

Il nostro progetto, all'inizio, è nato sul digitale, in particolare sulla piattaforma Wordpress e sui social network. Solo successivamente è diventato, anzi, ha integrato il cartaceo, i libri fatti di carta, nell'ossatura del progetto editoriale. Ibridare un progetto editoriale tra carta e digitale è essenziale per la sopravvivenza e la visibilità del nostro lavoro, ma al momento la nostra casa editrice non pubblica libri di poesia in formato digitale, perché crediamo sia indispensabile ancora oggi toccare con mano l'opera letteraria di un poeta, portarla con sé in viaggio, leggerla ai propri cari. Le potenzialità del web vengono sfruttate per la divulgazione delle opere, ma anche per la creazione di una community di lettori che seguono il nostro lavoro e che trovano sui social i contenuti che li guidano verso le nostre pubblicazioni.

Qual è la domanda che le viene posta più spesso oggi, rispetto al suo mestiere?

La domanda che mi viene posta maggiormente è sicuramente «Come fai a sopravvivere con i libri di poesia? La poesia si vende?». La mia risposta è sì, la poesia si vende, ma, per riuscirci, è necessario lavorare tantissimo, dedicarsi non solo all'opera in sé, ma anche al contorno, alla promozione, ai numeri e al pubblico. Per questo il progetto di Interno Poesia è quello di integrare tutti questi aspetti: edizione, comunicazione, marketing, relazioni con gli addetti ai lavori e con il pubblico. Occorre non dimenticarsi mai che una casa editrice è una impresa, un'attività culturale ma anche economica, per cui è necessario essere preparati, organizzati, strategicamente posizionati nel complicato mercato dell'editoria.

Qual è la domanda che lei si pone più spesso oggi, rispetto al suo mestiere?

Le domande che mi pongo rispetto a quello che faccio sono tante. Innanzitutto, sicuramente, quella appena descritta sopra è valida anche per me, ovvero: «riuscirò a sopravvivere con il lavoro che svolgo?». Però mi pongo anche domande su quello che riserva il futuro, ad esempio: «pubblicherò mai un premio Nobel per la letteratura?». Altre domande riguardano il ruolo stesso della poesia e del materiale con cui lavoro, ovvero i libri. Mi chiedo: «a che serve la poesia? Pubblico libri solo per intrattenere oppure la poesia, la scrittura, i libri, servono ad altro? A me a cosa servono i libri? E a voi, pubblico e studiosi, a cosa servono?».

Sono domande, queste ultime, alle quali non ho una vera risposta da dare. Tuttavia penso che sia importante porsele e riflettere se ciò che facciamo è davvero essenziale per noi, per la nostra vita, per il nostro cammino. Solo in questo modo avremo modo di costruire la nostra strada, ogni giorno.

VIRGINIE KUBLER-SUTTER

Relieuse d'art

Comment avez-vous choisi votre métier et comment votre projet est-il né?

Après des études universitaires littéraires et linguistiques en France, en Allemagne et en Italie et une fois mon double master CLE en poche, je me suis nourrie d'une multitude d'expériences personnelles et professionnelles. Je suis partie en quête de sens et d'un métier qui prenne en compte toutes les dimensions de mon être. C'est en participant à une initiation à la reliure, dans un petit atelier à Bologne que l'illumination est advenue: ce que je voulais faire dans la vie, c'était des livres: de l'écriture à la reliure. Après quelques pérégrinations et péripéties, j'ai atterri à Paris où j'ai eu l'opportunité de passer mon CAP de reliure en 2017. J'ai terminé mon cursus d'apprentissage à l'atelier du livre des Beaux-Arts de Versailles. J'étais motivée et passionnée mais aussi réaliste. Le métier de relieur se perd, il est à réinventer mais pour l'heure il n'y a d'emploi ni dans le secteur privé ni dans les institutions (bibliothèques et archives). J'ai donc décidé de développer ma propre activité et suis devenue en 2018, entrepreneure-salariée au sein de COOPANAME, une SCOP-SA et milite pour ce statut.

Après trois années passées à la capitale, j'ai eu besoin de vivre plus proche de la nature. Une opportunité est apparue dans ma région natale. J'ai ouvert mon atelier en mars 2020 dans le Parc de Wesserling, au Pavillon des créateurs. En 2022, j'ai été accompagnée par un projet de la Région Grand Est pour l'entrepreneuriat au féminin, aidant les jeunes entrepreneuses dans la réalisation de

leur projet. Cela m'a donné le courage d'oser élaborer la seconde partie de ma vocation: l'écriture. J'ai désormais la double ambition de pratiquer un métier d'art, mais aussi d'écrire des textes poétiques et d'accompagner les personnes qui souhaitent mettre des mots sur quelque chose qui leur est précieux.

La reliure traditionnelle «à la française» est à ce jour le meilleur moyen de conserver l'écrit le plus longtemps possible. Le papier semble fragile en apparence, il a pour ennemi la lumière directe du soleil, l'eau, les moisissures, l'oubli, les souris, le feu et les dic-tateurs. La reliure, c'est-à-dire la couverture cartonnée recouverte de cuir ou de toile, a pour but de fortifier, consolider et absorber les potentiels préjudices pour protéger au maximum le contenu. La disparition d'une partie du contenu d'un livre en papier est fréquente: une page est vite détachée, tachée, grignotée par les vers xylophages. En revanche il est impossible de supprimer entièrement son contenu: entre autres grâce aux copies nombreuses voire innombrables de chaque ouvrage à partir du Moyen-Âge. Or le format numérique des données est bien plus volatile. Il offre les avantages majeurs de prendre très peu de place physique sur un serveur ou un dispositif individuel et d'être consultable à distance. Pour autant, en un seul clic ou avec un problème technique, l'ensemble des données peuvent être supprimées instantanément et irrémédiablement.

Aujourd'hui les bibliothèques sont poussées à la numérisation des documents. Cette avancée semble prometteuse: accessibilité augmentée et préservation des originaux. Pourtant, elle cache aussi des enjeux éthiques (détérioration des manuscrits lors de la manipulation et de la prise de vue – ouverture forcée et lumière forte) et bien sûr économiques (fermeture des ateliers de conservation et de restauration internes par coupe budgétaire pour affronter les dépenses colossales du projet, appropriation

des contenus par les géants numériques contre les services de numérisation...). Des chercheurs, travaillant sur des manuscrits, m'ont cependant affirmé continuer à avoir besoin de l'original qui regorge d'informations para-textuelles.

Bon nombre de mes clients sont fascinés par l'odeur du papier, sa texture, ils aiment les vieux livres. Quant à moi, c'est surtout la poésie et la sensualité du papier que je défends. Ce que je propose c'est de créer du lien à partir d'un objet personnel ou de famille: un carnet sur mesure pour recueillir un récit de voyage, un album de photographies, un livre à forte valeur sentimentale, un récit de vie, un portfolio qui va mettre en valeur le travail de l'artiste. La matière vient sublimer le contenu, créer une harmonie, mais elle est aussi source d'émerveillement, d'émotions et de sensations. La force des objets dans leur matérialité, imprime le vécu du détenteur autant qu'il exprime la sensibilité de l'artisan.

Quelle est la question que l'on vous pose le plus souvent sur votre travail?

La question que l'on me pose le plus souvent est double: y a-t-il encore des gens qui font appel à mon métier et est-il possible d'en vivre?

L'imaginaire véhiculé par le métier de relieur est celui d'un vieil homme dans sa boutique sombre, poussiéreuse et remplie à ras bord de cuir et de papier, qui répare des bouquins, au moins aussi vieux que lui. Or, il est important de faire une distinction entre le métier de relieur et celui de restaurateur. Le restaurateur conserve le livre dans son ensemble, couverture comprise et va le consolider et le réparer. Une fois le travail fini, l'ouvrage est à nouveau consultable, mais les ajouts doivent y être à peine perceptibles. Le relieur lui, poursuit le même objectif de conser-

vation, mais il va offrir une couverture neuve à un ouvrage trop endommagé pour conserver l'ancienne ou à un livre qui n'en a pas encore. Il y a une dimension esthétique très forte. En ce qui me concerne, j'accompagne principalement des projets de microédition qui n'ont pas de visée commerciale. Je cherche quelle structure de livre, contemporaine ou traditionnelle, quelles matières vont mettre en valeur le contenu. Je m'occupe de toutes les étapes, de la mise en page à la réalisation finale, en passant par le prototypage et l'impression. Comme je le disais précédemment, mon métier est en pleine mutation, il a besoin de se réinventer dans la situation culturelle et économique de ce début de XXI^e siècle. Cela demande de l'innovation et de la pédagogie, mais nous vivons aussi à une époque qui force la recherche de sens et de beauté. L'humain est pétri d'histoires, de souvenirs, de relations et d'objets qui lui sont précieux et Baudelaire écrivait: «Tout homme bien portant peut se passer de pain pendant deux jours, de poésie, jamais». Je n'ai donc pas peur de manquer de clients, car je pense qu'en cela mon travail ne s'adresse pas seulement aux bibliophiles, mais peut faire échos à chacun.

La question de la rémunération est, quant à elle, épineuse. Rares sont les corps de métiers artisanaux qui permettent de gagner beaucoup d'argent. La plupart des artisans ont leur propre entreprise, vivent une grande insécurité dans l'incertitude du lendemain, ne comptent pas leurs heures et gagnent peu d'argent. Il y a d'une part, l'imaginaire collectif qui entretient cette posture en valorisant le fait que nous exerçons un métier qui nous passionne, ce qui devrait être en soi déjà un dédommagement tout autant que d'être la condition permettant de se vouer corps et âme à notre tâche, sans attendre autre chose que la satisfaction de pouvoir exercer notre savoir-faire. Il y a d'autre part une réalité économique: un travail intellectuel est plus rémunérateur qu'un

travail manuel et faire appel à un relieur est considéré aujourd'hui comme un luxe particulier et non plus comme une activité courante, exactement comme la modiste, le cordonnier ou l'ébéniste, par exemple. Pour pallier à cela, j'ai enquêté sur le modèle économique d'ateliers québécois qui se portent bien, j'ai intégré une coopérative qui m'accompagne et sécurise mon travail au même titre qu'un salarié, j'essaie de mieux valoriser mon temps de travail et je déconstruis au fur et à mesure les idées reçues et les croyances que j'ai vis-à-vis de mon propre imaginaire professionnel. Cela prend aussi du temps de se faire connaître, mais je suis confiante dans les possibilités d'avoir un salaire plus conséquent prochainement, ce qui me permettra d'avoir une base financière plus viable. C'est un cheminement long, mais l'entrepreneuriat est un marathon et il est souvent une affaire de persévérance...

Quelle a été la plus grande difficulté liée à la naissance de votre projet? Quelle est la difficulté qui persiste tout au long des années de votre profession?

Outre les difficultés déjà évoquées, je voudrais souligner celle qui m'a donné le plus de fil à retordre depuis les débuts: la confiance en moi. Mes diverses études, bien que brillamment réussies, ont fragilisé l'estime que j'avais de moi-même et ont créé un terrain fertile aux doutes et au syndrome de l'imposteur. La remise en question et le perfectionnisme peuvent avoir leur avantage mais il est important qu'ils ne prennent pas le pas constamment sur l'action. J'ai été très longtemps bloquée face à l'établi, n'arrivant pas à faire les premières étapes d'une reliure, seule dans mon atelier, non pas par manque de savoir-faire ou de plaisir à le faire, mais à cause de la pression trop importante que je m'infligeais. Je considère que l'entrepreneuriat met en lumière frontale

nos plus grandes forces mais aussi nos faiblesses et qu'il est vital de les apprivoiser si l'on veut développer une activité pérenne. Fort heureusement j'ai été accompagnée par des *coaches* professionnels très compétents, j'ai accumulé des expériences qui m'ont donné de l'assurance, j'échange régulièrement avec d'autres relieurs et d'autres entrepreneurs sur nos difficultés respectives et mutuelles et surtout j'ai bénéficié du programme «Elles Osent», qui a été un véritable tremplin pour valoriser mon potentiel et créer un lien fort avec d'autres jeunes femmes avec lesquelles nous continuons de nous entraider et soutenir au quotidien.

Quelle est votre plus grande satisfaction liée à votre travail?

Je dirai que ce qui me réjouit le plus est à la fois d'avoir réussi à donner une forme aux rêves et aux idées de mes clients et à la fois de faire passer quelque chose de perceptible et de sensible dans les ouvrages que je réalise. J'ai de la satisfaction et de la fierté quand mon client vient récupérer sa commande, souvent après une très longue attente et qu'il a des étoiles dans les yeux parce que le livre correspond exactement à ce qu'il imaginait, voire mieux! Je suis également très émue quand une personne passe dans la boutique ou sur mon stand en exposition et qu'elle perçoit ce que j'ai voulu offrir de délicatesse, de douceur et de sensibilité dans les objets que j'ai créés. Je suis fascinée par la capacité des artisans d'art à transcender la matière. C'est un phénomène que je ne comprends pas bien, pourtant quelque chose passe du cœur de celui qui fabrique à celui qui voit, utilise l'objet. Cela circule à travers les mains du faiseur et s'inscrit dans la matière elle-même. Cela me reconforte énormément et je sens que mon but est atteint.

PHILIPPE SCHWEYER

Fondateur et directeur de Médiapop

Comment avez-vous choisi votre métier et comment votre projet est-il né?

Je me suis toujours intéressé à la presse et aux livres. En 2001, je travaillais dans le monde de la culture lorsque j'ai rencontré l'éditeur strasbourgeois Bruno Chibane. À l'époque, Chibane éditait à Strasbourg un magazine culturel titré *Polystyrène*, dans lequel j'ai commencé à écrire en 2002 sous un pseudonyme. Après cette expérience, je me suis décidé à franchir le pas et à suivre ma passion pour la presse culturelle: j'ai quitté la fonction publique et un métier bien payé pour rejoindre l'équipe de Chibane, avec, pour mission principale, de développer le magazine. Quelques temps après, en 2008, j'ai décidé de quitter Strasbourg, où je travaillais, pour monter ma propre entreprise à Mulhouse, où j'habitais déjà. C'est ainsi qu'est née la maison d'édition Médiapop.

Au départ, Médiapop était une agence de communication; je faisais travailler des graphistes pour des structures culturelles, mais j'avais surtout envie de monter un nouveau magazine. C'est ainsi que le premier numéro de «Novo» est paru en mars 2009. «Novo» est un bimestriel culturel qui s'occupe de théâtre, art contemporain, cinéma, musique, danse, littérature, mais aussi des grands sujets de société. Il est diffusé gratuitement dans toute la région Grand'Est, sous la devise «la culture n'a pas de prix». Après quinze ans, il est encore actif et vivant.

Au début, je n'avais pas le projet de devenir un éditeur de livres; cependant, en 2009, j'ai publié un premier volume, titré

About Rock, Sex and Cities, issu du dialogue entre Henri Walliser, artiste graveur, et Denis Scheubel, musicien. J'avais eu l'idée, en effet, de créer une petite collection de livres autour de la musique. Après ce premier livre, un deuxième a suivi: en 2011, j'ai publié *Far Out*, un volume où le photographe Bernard Plossu revient sur ses années hippies, à travers la reprise de deux reportages des années Soixante-dix. Le livre, composé de photos et de textes, a très bien marché, a été recensé dans la presse, m'a fait connaître, m'a donné confiance dans mon projet.

En 2014, j'ai ultérieurement élargi mon regard et je me suis lancé dans l'édition de disques vinyle... depuis, je n'ai pas arrêté: Médiapop a désormais à son actif plus que 70 numéros de «Novo», plus de 160 livres, plus de 40 disques. Le catalogue de Médiapop est ouvert à l'ensemble des formes d'expression artistique et aux différents genres littéraires; nous avons trois collections principales («Ailleurs», «Sublime», «Le club des écrivains») mais nous publions également beaucoup des livres hors collection. Le catalogue de Médiapop est ancré dans la région et, notamment, dans la ville de Mulhouse, avec beaucoup d'auteurs locaux et de volumes sur la réalité et l'histoire de notre milieu mais, en même temps, est ouvert au reste du territoire national et à l'international et s'adresse à l'ensemble des publics. Nous ne nous interdisons rien.

Quelle a été la plus grande difficulté liée à la naissance de votre projet? Quelle est la difficulté qui persiste tout au long des années de votre profession?

Je n'ai pas eu de difficulté au départ, j'avais seulement une énorme envie. J'ai démarré sans capital, mais avec un peu d'argent de Pôle Emploi, juste de quoi tenir quelques mois. Le côté éco-

nomique, d'ailleurs, est la plus grosse difficulté actuelle, et c'est la même depuis longtemps. Il faut jongler continuellement avec les soucis de trésorerie, car éditer des livres coûte cher et ne rapporte pas assez pour pouvoir bénéficier d'un certain confort. D'ailleurs, je n'ai jamais réussi à accumuler du capital: j'ai passé ces dernières années à dépenser tout l'argent que j'ai gagné dans de nouveaux projets, j'ai tout réinvesti dans des nouvelles idées.

L'autre difficulté tient à ce que j'ai choisi de ne pas avoir de salariés. Par conséquent, je dois faire moi-même toutes les tâches que je ne délègue pas, c'est-à-dire presque tout, sauf le graphisme et la correction des livres, qui heureusement sont délégués à des free-lance. Aujourd'hui, Médiapop reçoit beaucoup de propositions de publication et travailler tout seul est de plus en plus difficile. Mais c'est aussi la variété de mon travail qui me procure beaucoup de plaisir: dans la même journée je peux faire des factures, puis porter des cartons, puis parler avec des auteurs, vendre des publicités dans «Novo»...

Quelle est votre plus grande satisfaction liée à votre travail?

La satisfaction la plus grande est toujours de faire de belles rencontres. J'aime bien être aux côtés de mes auteurs: lorsque je choisis de publier un volume, je passe beaucoup de temps avec l'écrivain, je travaille en étroite collaboration avec lui. C'est satisfaisant de travailler avec des gens merveilleux, comme le sont 95% des auteurs et 100% de ceux qui participent à «Novo». Ces rencontres sont souvent le fruit du hasard, mais du hasard peuvent naître des collaborations solides et durables, et même des amitiés.

Ce que j'aime aussi de mon travail, tel que je l'ai conçu, c'est de me sentir libre malgré les contraintes économiques: en ayant cherché à conserver mon autonomie, c'est moi seul qui décide

et c'est un privilège énorme. Je n'ai de compte à rendre à personne... si ce n'est à ma banquière.

Pourquoi le livre papier aujourd'hui? Pourquoi le livre numérique aujourd'hui?

Personnellement, je ne lis pas de livres numériques, donc je ne me vois pas en publier, pour l'instant. Au contraire, ce qui m'intéresse, c'est l'objet livre. J'aime le côté matériel du texte imprimé: le papier, son odeur, sa couleur, son touché... Je suis sans doute ringard, mais ça ne me dérange pas. Médiapop souhaite proposer des publications très soignées au niveau graphique et au niveau des matériaux utilisés, justement parce que j'aime l'idée de donner au lecteur un objet esthétiquement agréable, en plus du contenu de l'œuvre. Le livre est un objet complexe: au-delà de la mise en page, il faut surveiller le choix du papier, le grammage, entre autres. Le format aussi est important: les deux collections principales éditées par Médiapop, «Sublime» et «Ailleurs», sont en format poche, 12x18; mais dans notre catalogue il y a beaucoup de livres hors collection qui demandent un format différent: la matérialité du livre doit s'adapter au contenu, surtout dans le cas de projets qui font le lien avec d'autres formes artistiques et qui, par exemple, peuvent contenir beaucoup d'images ou des éléments autres que le texte.

Quelle est la question que l'on vous pose le plus souvent sur votre travail?

On me demande souvent si j'ai lu tous les livres que j'ai publiés. Cette question me fait rire, parce que ça serait étrange de publier des livres sans les avoir lus... En fait, j'ai presque tout lu!

Quelle est la question que vous posez (ou vous vous posez) le plus souvent à propos de votre travail?

La question que je me pose le plus souvent c'est probablement la même que tout autre petit éditeur se pose, c'est-à-dire: combien de temps vais-je tenir?

MAURO VALSANGIACOMO

Responsabile della casa editrice *alla chiara fonte*

Come è nato il suo progetto?

alla chiara fonte è nata nel 2000 dalle possibilità dei primi home computer e dallo stupore della tecnologia casalinga della stampante a getto d'inchiostro; è un editore illetterato non profit, ed è l'espressione della fiducia nelle possibilità di libertà in un contesto sociale equilibrato e democratico, che purtroppo, forse, oggi è in grave pericolo. Fantasiosamente, tutto è sbocciato perché avrei voluto scrivere una bella poesia alla donna amata ma, non essendone capace, ho pensato di dedicarle un'intera edizione. Così è nata *alla chiara fonte* editore, che potrebbe avere come motto ciò che disse Walt Disney: «Fare l'impossibile è divertente».

E, dato che il duro lavoro è spesso un tempo di vita piacevole, *alla chiara fonte* è stata quasi sempre una compagnia divertente condivisa con le poetesse e i poeti che l'hanno fatta vivere. Mia moglie Chiara mi ha sempre sostenuto e, se guardiamo indietro, considerate le modestissime condizioni e cognizioni di partenza, possiamo ben dire che è una bella storia quasi impossibile. *alla chiara fonte* deve tutto ai poeti che ci hanno dato fiducia, e qui voglio ricordare in particolare Aurelio Buletti, che da poco ha terminato il suo cammino terreno, Giovanni Orelli, Giorgio Orelli, Fabio Contestabile, Virgilio Masciadri, Roberto Rossi-Testa, Giorgio Larocchi e forse altri che ci hanno già lasciato. La nostra gratitudine è per tutti i poeti che abbiamo conosciuto, siano stati, oppure no, pubblicati da *alla chiara fonte*.

Quale è stata e qual è la difficoltà maggiore del suo mestiere o del suo progetto?

alla chiara fonte non si è mai interessata di letteratura e di critica letteraria, ma quasi soltanto di poesia, cioè del darsi di qualcosa che, attraverso il poeta, l'uomo chiama poesia. Abbiamo così potuto vivere, grazie ai poeti e alla loro poesia, un periodo profetico e ricchissimo che è durato, nella sua purezza, all'incirca vent'anni. Ora siamo consapevoli che è necessario un rinnovamento profondo e dinamico del quale, forse, non siamo più all'altezza.

Qual è la soddisfazione più grande?

alla chiara fonte non è mai stata un'azienda commerciale, ma piuttosto un modo per dare corpo a una passione. Alla base della nostra concezione editoriale c'è l'assunto che, per noi, la poesia non è un oggetto dello studio della letteratura, ma una forma autentica e originaria, necessaria all'uomo per raccontarsi in modo poetico e questo perché la poesia non è una proprietà privata dei poeti ma una qualità autentica dell'umanità nel suo darsi nella storia.

Perché il libro cartaceo e/o perché il digitale oggi?

Al giorno d'oggi viviamo il mondo del tempo contratto e siamo inondati da informazioni frammentarie. Tentiamo disperatamente di controllare il nostro esistere che si va diluendo nell'uso di dispositivi che sono molto più veloci di noi e che ci propongono in continuum fatti lontani avvenuti adesso. L'impressione

è quella di essere sempre in ritardo. Basti pensare a ChatGPT, il nuovo grande modello linguistico sostenuto da una intelligenza artificiale generativa che, dal novembre 2022, è stato messo a disposizione degli utenti di Internet.

Ciò nonostante, milioni di persone scrivono di se stessi sui social e alcune – parecchie, addirittura migliaia di loro – scrivono poesie. Viene da domandarsi perché.

E la scrittura, peraltro, non è sufficiente: in quest'epoca di trasformazione e di passaggio, in cui esiste ancora il libro stampato, pare che il poeta si senta più *vero* se vede pubblicate le sue poesie in un libro fisico, probabilmente perché vuole essere ricordato nella storia. Una credenza che, d'altronde, è iniziata migliaia di anni fa con un tale, ancora oggi ricordato, che si chiama Gilgamesh. È fin dall'epoca di Gilgamesh che si è diffusa la credenza che, imprimendo il proprio nome su un supporto esterno fisico, per noi il libro stampato o una lapide, ci si garantisca il ricordo eterno delle proprie gesta o dei propri sentimenti. Così i poeti ci tengono a che la loro poesia venga pietrificata per sempre dentro le pagine di un libro cartaceo, per essere ricordati in eterno.

Secondo questa credenza diffusa, il libro cartaceo renderebbe *vero* lo sforzo creativo dell'autore; i testi, se stampati, diventano degli esistenti, e si possono possedere anche a livello sensoriale, attraverso la vista, il tatto. L'immaginario collettivo ritiene che, così stampate, le poesie si sentano custodite e conservate per sempre, poiché il libro è, appunto, ancora il luogo dell'eternità per eccellenza: nel libro le idee, il sapere, le emozioni e le immagini espresse vengono consacrate (rese sacre) e diventano vero patrimonio dell'umanità, per sempre. Almeno così si continua a credere.

Purtroppo, in realtà, non è vero; la maggior parte dei libri stampati non verrà acquistata, mentre nel web la probabilità di esistere più a lungo e di essere letto è maggiore, sebbene, in quel

“luogo”, gli scaffali da cui scegliere siano piuttosto inflazionati. Un libro di poesia è di solito pubblicato in poche copie e sono pochissimi, ma davvero pochissimi, i poeti che superano tirature di mille copie. Ora, se paragonate alle ventimila visite in un anno che «Fluire», un nostro esperimento poetico editoriale online, volutamente ben pubblicizzato, ha ricevuto durante il 2021 (periodo di lockdown), è evidentemente falso che il libro sia più letto della stessa proposta fatta nel web. Inoltre, purtroppo e con evidente danno alla casa comune, occorre riconoscere che molte tonnellate di eternità vengono portate al macero.

C'è stato un passato recente, ricco e movimentato, di transizione dalla stampa al web, durante il quale gloriose pubblicazioni cartacee, come la rivista *Poesia* di Nicola Crocetti, hanno potuto nascere, espandersi e poi declinare, come tutto. Crocetti con la sua rivista aveva scommesso di portare la poesia nelle edicole di tutta Italia e anche al di fuori dei suoi confini, e c'è riuscito; nel decennio dal 2000 al 2010 e forse anche un po' dopo, spediva più di ventimila copie ogni mese in giro per il mondo, ventimila copie di una rivista di *poesia* in giro nelle edicole. E veniva comprata e letta! Magnifico imprenditore! Anche *alla chiara fonte* ha goduto di quel tempo propizio.

Qual è la domanda che lei si pone più spesso oggi, rispetto al suo mestiere?

Perché migliaia di persone scrivono poesia? Forse perché dalla poesia ci si aspetta una illuminazione, le si chiede una grandezza di visione, lo svelamento istantaneo di qualcosa di nascosto, la dilatazione del senso comune. Alla poesia si chiede un contributo profetico capace di trascendere la realtà, pur restandone pienamente vincolata. Pensare la poesia in questo modo può essere

condiviso oppure no, ma è questo il punto di vista che associa la poesia, e dunque il poeta, ad una specializzazione nell'uso della parola come capacità tecnica e visionaria che illumina paesaggi altrimenti in-visibili.

In altre parole, da lettore, alla poesia chiedo di portarmi dentro a una nicchia di realtà che è il prodotto dell'immaginazione di quell'autore, di quell'uomo, di quel poeta; attraverso la parola, egli diventa capace di portarmi in un varco del reale che mi appare vero e significativo, seppure esistente soltanto per il tempo della grazia poetica. Tale tempo di grazia è un vissuto *vero* che precede ogni giudizio. Evidentemente sono poche le poesie capaci di condurmi fin là, ma quando ciò succede allora vivo un'esperienza piena e autentica. È lo stesso processo dell'ascolto di una musica: solo nel suo eseguirsi essa esiste. Anche l'esperienza poetica è il presentarsi, nel mio mondo, con autenticità e schiettezza, di una qualità della parola, che si *fa vera* in me, attraverso il riverberare della narrazione che quella poesia esprime e alla quale permetto di farmi partecipe, donandole la mia attenzione. Quindi un'esperienza poetica, per me, accade nel lasciarmi abitare dal testo poetico, indipendentemente dal nome dell'autore e dall'altezza stilistica della composizione.

Presumo che questo processo valga anche per chi scrive; per cui, credo che quando un poeta scrive, partecipa, con la sua tecnica e il suo tempo, alla necessità che ha la poesia di rendersi esistente. Il fatto che milioni di persone postino proprie poesie sul web diventa cosa ovvia, se pensiamo che derivi dal fatto che la poesia *vuole* esistere.

Scrivere poesia non dovrebbe essere un lavoro di routine, ma un tempo e uno spazio privilegiato di presenza di spirito e di concentrazione dell'essere, il quale è, in quel tempo di vita, tutto proteso verso un'aderenza tra immaginazione, bellezza-armonia

e senso-significato. In una visione ideale, questo è il momento durante il quale il poeta vive pienamente la sua vocazione e, maggiore è il desiderio per la creazione di un'opera irta e complessa, maggiori saranno i giorni, i mesi e gli anni necessari: è il tempo vissuto nella speranza della ricerca e dell'attesa, prima ancora dell'epifania al mondo dell'opera, cioè la sua pubblicazione sul web o cartacea, che dovrebbe coincidere con il momento della grazia della trasformazione da evento privato a dono per il mondo che l'accoglie. La pubblicazione potrebbe anche non avvenire, e tutto lo sforzo perdersi e dimenticarsi nel vissuto dell'autore, ma, e ciò è fondamentale, tutta l'energia vitale investita nella ricerca e nella speranza di un risultato all'altezza dello scopo è stato, per chi lo ha vissuto, un tempo di impagabile pienezza di vita. E questo è il vero dono della poesia.

NOTE BIOGRAFICHE

Paolo CAMPANA, figlio di un “linotipista errante” entrato in tipografia nel 1936 all’età di nove anni, convertitosi in proto nel corso della sua lunga carriera e poi in apprezzato artigiano fotomeccanico, è cresciuto seguendone le impronte, prima nella sua bottega e, in seguito, in tipografia. Oggi, al lavoro di responsabile del reparto pre stampa nella più vecchia tipografia di Faenza ancora in attività, affianca un’appassionata attività di ricerca sulla storia della stampa, soprattutto a livello locale. L’impegno nel ridare un nome a generazioni di stampatori avvicendatisi fin dal 1476 si è concretizzato nella pubblicazione del volume *Con ogni diligenza corretto e stampato. Stampatori, librai e cartari a Faenza dal XV al XVIII secolo* (Polaris, 2021), al quale farà seguito *Nero di inchiostro. Ermenegildo Servadei, un tipografo socialista a Brisighella 1891-1909*.

Andrea CATI (Cisternino, 1984) lancia il progetto editoriale Interno Poesia nel 2014. La forma iniziale è quella di un blog dedicato alla poesia contemporanea e del Novecento, italiana e straniera. Al blog è collegata fin da subito un’intensa attività di comunicazione sui social network. Nel 2016, il progetto evolve e diventa una casa editrice con sede in Puglia, a Latiano (BR), specializzata nella poesia contemporanea e che successivamente apre le sue collezioni a poeti di epoche precedenti. Oggi Interno Poesia Editore offre un catalogo ricco e variegato, in cui la giovane generazione poetica italiana si affianca ai classici della poesia, attraverso le collane «Interno Libri», «Interno Books», «Interno

Novecento», «Interno Classici» e «Interno Beta». Il blog, ancora attivo, continua la sua attività di diffusione della poesia e di informazione sul mondo editoriale ad essa legato.

Bruna CONCONI insegna letteratura francese all'Università di Bologna. La letteratura riformata e la ricezione della cultura italiana del Rinascimento in Francia costituiscono da sempre argomenti privilegiati della sua attività di ricerca. Esse sono state negli ultimi anni studiate anche dal punto di vista della storia del libro e della sua circolazione, seguendo in particolare le tracce di lettura lasciate dai lettori di Calvino in Italia (*Le traduzioni italiane di Giovanni Calvino. Storie di libri e di lettori*, I libri di Emil, 2016) e dai lettori di Pietro Aretino in Francia (*Quel che resta di un naufragio. Le edizioni cinque-seicentesche delle opere di Pietro Aretino nelle biblioteche di Francia. Con un repertorio*, Droz, 2021).

Stefano IZZO (Firenze, 1979) vive e lavora a Milano. Dal 2020 è senior editor per Salani, dopo aver ricoperto lo stesso ruolo in Rizzoli e in DeA Planeta, occupandosi prevalentemente di narrativa italiana. Nel 2019 ha ottenuto il riconoscimento come miglior editor italiano. Insegna mestieri editoriali presso la Fondazione Mondadori a Milano, il master dell'Università di Pavia e alcune tra le più importanti scuole di scrittura.

Virginie KUBLER-SUTTER (Mulhouse, 1990), dopo la laurea specialistica in Culture Letterarie Europee (CLE – Erasmus Mundus) nel 2014, si riorienta verso il mestiere della legatoria. Nel 2017 ottiene un diploma professionale in arte della rilegatura a Parigi, per poi proseguire ulteriormente il suo percorso a Versailles. Nel 2018 entra a far parte della cooperativa COOPANAME e, nel 2020, apre il suo atelier di rilegatura nel Parco di Wesserling

in Alsazia, un antico sito industriale di filati e tessuti recuperato come luogo di artigianato e studio.

Romano MONTRONI è diventato libraio giovanissimo. Dopo una prima esperienza nel mondo della distribuzione, dal 1962 ha lavorato nelle Librerie Feltrinelli, di cui è stato direttore fino al 2000, per poi collaborare alla realizzazione della catena Librerie.coop. Ha insegnato il suo mestiere agli studenti del master di Editoria cartacea e multimediale di Umberto Eco e agli allievi della Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri. Ha selezionato e formato più di ottocento librai. Dal 2014 al 2020 è stato Presidente del Centro per il Libro e la Lettura; oggi è a capo del suo Consiglio scientifico. Ha pubblicato *Vendere l'anima. Il mestiere del libraio* (Laterza, 2006); *Libraio per caso. Una vita tra autori e lettori* (Marsilio, 2010); *I libri ti cambiano la vita* (Longanesi, 2012) e *L'uomo che sussurrava ai lettori* (Longanesi, 2020).

Elisa REBELLATO, dottoressa di ricerca in Scienze bibliografiche, è responsabile delle Biblioteche di Ricerca e Conservazione del Settore Biblioteche e Welfare culturale del Comune di Bologna. In precedenza, è stata catalogatrice di libri a stampa antichi e responsabile dell'Unità operativa Gestione delle raccolte della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. Tra le sue pubblicazioni, *La fabbrica dei divieti. Gli indici dei libri proibiti da Clemente VIII a Benedetto XIV* (Sylvestre Bonnard, 2008) e *La Scala d'oro. Libri per ragazzi durante il fascismo* (Unicopli, 2016). Dal 2021 con Michele Righini dirige «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna».

Philippe SCHWEYER (Mulhouse, 1966) inizia a muovere i primi passi nel mondo dell'edizione a Strasburgo, nel campo dei perio-

dici culturali. Decide poi di iniziare un percorso autonomo e di trasferire la sua attività a Mulhouse, nel sud Alsazia. Lì fonda, nel 2008, l'agenzia di comunicazione Médiapop, che lancia la rivista «Novo», un periodico culturale diffuso con successo in tutta la regione e attivo ancor oggi. Per «Novo», Schweyer scrive regolarmente degli editoriali ispirati alla propria realtà e alla propria vita nella sua città, oggi raccolti in *La Mélancolie du danseur de slow* (Médiapop, 2021). Médiapop diventa ben presto una casa editrice e si dedica da subito alla creazione di libri che dialogano con le altre forme d'arte, come la musica, il cinema o la fotografia. Molti dei volumi di Médiapop, specialmente i progetti fuori collana, estremamente curati a livello grafico, mettono in gioco sulla pagina un dialogo paritario tra il testo e le immagini. Il catalogo della casa editrice, molto vario, comprende poesia, prosa, saggistica, libri di musica e di cinema, testimonianze.

Mauro VALSANGIACOMO (Chiasso, 1950) è pittore ed editore. Insieme a Chiara Valsangiacomo fonda a Lugano, all'inizio degli anni 2000, l'agenzia culturale *alla chiara fonte*, con l'obiettivo principale di diffondere la poesia e di organizzare eventi culturali. L'agenzia culturale diventa una piccola casa editrice che oggi, con le sue opere concepite come libri d'arte, è una voce di primaria importanza nel panorama dell'edizione poetica in Svizzera. *alla chiara fonte* è anche l'editore della rivista «Fluire», una rivista «di pura poesia», che in ogni numero presenta i testi di dieci poeti; la rivista è concepita per essere stampata autonomamente dal lettore, in un'ottica ecologica.

Josée VINCENT è membro del Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ), di cui è stata direttrice dal 2006 al 2018, e insegna letteratura quebecchese e storia del libro all'Università di Sherbrooke. Oltre alla direzione con Marie-

Pier Luneau il *Dictionnaire des gens du livre au Québec* (Presses de l'Université de Montréal, 2022), ha pubblicato *Les Tribulations du livre québécois en France* (Nuit blanche, 1997) e curato diverse opere collettanee, tra cui *La fabrication de l'auteur* (Nota bene, 2010), *Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre* (Presses de l'Université Laval, 2010) et *Le Livre comme art. Matérialité et sens* (Nota bene, 2013). È anche autrice di diversi capitoli dell'*Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle* (Fides, 3 vol.) e dell'*Histoire du livre et de l'imprimé au Canada /History of the Book in Canada* (PUM/PUT, vol. 3). È membro del comitato scientifico di riviste internazionali, come «Mémoires du livre», «Studies in Book Culture», «Interfranco-phonies et Bibliodiversity».

